



ESTUDIOS ITALIANOS

Vol IV, issue 1, enero 2016  
nº 7



DOSSIER: El Teatro di Narrazione italiano. Texto y contexto.

## Publicación semestral

### Edita

Asociación Cultural Zibaldone  
C/ Santa Bárbara, 5  
46111, Rocafort – Valencia

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es  
<https://ojs.uv.es/index.php-zibaldone/index>



Los textos publicados en esta revista están - si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>.

### DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés. Lic. Filología Anglogermánica e Italiana. Valencia, España

### JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi. Doctor en Filología. Nápoles, Italia

### SECRETARIA DE REDACCIÓN / MANAGING EDITOR

### CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España  
Pere Calonge Domènech. Licenciado en Filología Catalana. Valencia, España  
Sara Garrote Gutiérrez. Licenciada en Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España  
Berta González Saavedra. Doctora en Filología Clásica y Lingüística Indoeuropea  
Giorgia Marangon Bacciolo. Dept. Ciencias del Lenguaje. Univ. Córdoba, España  
Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia  
Juan Francisco Reyes Montero. Licenciado en filología clásica. Univ. Cádiz, España  
Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia  
Juan José Tejero Ramírez. Licenciado en Filología Clásica. Sevilla, España  
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia  
M<sup>a</sup> Natalia Trujillo Rodríguez. Lic Filología Hispánica, Clásica y Francesa. Univ. La Laguna, España.  
Massimiliano Vellini. Licenciado en Ciencias Políticas. Univ. Pavia, Italia  
Belén Veiga. Licenciada en Filología Italiana. Univ. Valencia, España

### CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

María Carreras i Goicoechea, Dept. Traducción e Interpretación, Univ. Bolonia, Italia  
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo, Italia  
Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina  
Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana, Univ. Valencia, España  
Paolo Fasoli, Dept. Lenguas Romances, Hunter College, Nueva York, EEUU  
Massimo La Torre, Universidad de Catanzaro, Italia  
Claudia Pelossi, Universidad del Salvador, Argentina  
Paolo Puppa, Università degli Studi di Venezia, Italia  
Gaetano Rametta, Università di Padova, Italia  
Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED, Madrid, España  
Giorgio Taffon, Università di Roma Tre, Italia  
Salvo Vaccaro, Università di Palermo, Italia

### ILUSTRADOR

Juan Díaz Almagro

5 *Prólogo al dossier monográfico: Historias que son islas, islas que son archipiélagos*,  
por Juan PÉREZ ANDRÉS.

**DOSSIER: EL TEATRO DI NARRAZIONE ITALIANO. TEXTO Y CONTEXTO**

**I. TRADUCCIONES: BREVE ANTOLOGÍA DEL TEATRO DE NARRACIÓN**

- 20 Mario PERROTTA  
*Odisea* (texto teatral completo)
- 38 Ulderico PESCE  
*As de basura.El tráfico ilegal de residuos* (texto teatral completo)
- 60 Paolo PUPPA  
*Saturno en Via Fapanni, Mestre* (relato)
- 64 Saverio LA RUINA  
*Italianesi* (texto teatral completo)
- 88 Giulio CAVALLI  
*La inocencia de Giulio. Andreotti no fue absuelto* (texto teatral completo)

**II. UN PRIMER ACERCAMIENTO A LOS AUTORES: TESTIMONIOS Y ENTREVISTAS**

- 111 Laura CURINO  
*Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres*
- 123 *'Somos estos nervios y esta sangre'. Entrevista a DAVIDE ENIA*, por Paolino NAPPI
- 130 *La dramaturgia iconoclasta, cómica, conceptual y poética de DANIELE TIMPANO. Entrevista al autor*, por Juan PÉREZ ANDRÉS
- 136 Andrea PORCHEDDU  
*Ascanio Celestini, Voces amargas de los márgenes del mundo*
- 142 Massimo PULIANI  
*Ascanio Celestini: la memoria del padre y de la abuela*
- 148 *Apuntes sobre el 'teatro civile'. Entrevista a DANIELE BIACCHESI*, por Massimiliano VELLINI

156 *'Informar es denunciar'. Entrevista a ULDERICO PESCE*, por María Antonia BLAT MIR

160 Beppe CASALES  
*Del teatro civil a un teatro del estupor*

### III. ENFOQUES TEÓRICOS

166 Paolo PUPPA  
*Una cartografía general con alguna anticipación*

188 Gerardo GUCCINI  
*Pasolini, los narradores, Saviano: los testigos de la historia*

205 Mariastella CASSELLA  
*Teatro di narrazione e scrittura scenica*

216 Nicola PASQUALICCHIO  
*La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*

230 Marco BALIANI  
*El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama*

238 Laura CURINO  
*El teatro de narración de Laura Curino*

249 Juan PÉREZ ANDRÉS  
*El camino hacia la narración. El grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles*

262 Simone SORIANI  
*Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor*

277 Angela ALBANESE  
*Sermo Humilis y lirismo en Italianesi de Saverio La Ruina*

289 Massimo PULIANI  
*El teatro im-posible en TV de Marco Paolini*

## Historias que son islas, islas que son archipiélagos. Prólogo al dossier monográfico sobre el 'teatro di narrazione' italiano

---

Juan Pérez Andrés

Zibaldone. Estudios italianos. Valencia, España  
jperez.zibaldone@gmail.com

[Escriba aquí una descripción breve del documento. Normalmente, una descripción breve es un resumen corto del contenido del documento. Escriba aquí una descripción breve del documento. Normalmente, una descripción breve es un resumen corto del contenido del documento.]



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** después de algo más de dos décadas llenando los escenarios italianos, el movimiento denominado *teatro di narrazione* sigue dando muestras de una notable vitalidad. El interés de los temas tratados, la variedad de enfoques y técnicas actoriales puestas en práctica, así como la significativa presencia mediática y crítica que han tenido y tienen algunos de los autores que se mueven dentro de sus cauces (entre los que se cuentan algunos de los dramaturgos-actores-performers más importantes del panorama escénico italiano actual), son algunos de los motivos que han llevado a *Zibaldone. Estudios italianos* a dedicar un primer dossier a tan relevante fenómeno. Conscientes de que se trata, en cualquier caso, de un tema de tal envergadura que es casi susceptible de tantas matizaciones como autores conforman el movimiento (tal y como exponemos en este primer texto a modo de prólogo) el presente monográfico aspira a constituir, dentro de unos límites que no agotan en absoluto la complejidad del fenómeno, un acercamiento inicial a algunos de los textos, figuras y textos críticos clave en su comprensión y contextualización.

**Palabras clave:** *teatro di narrazione*, performer, teatro civil, panorama escénico, teatro italiano

]

I. UN INTENTO DE APROXIMACIÓN. Definir en unas pocas líneas para el lector español qué es el llamado *teatro de narración* italiano, una etiqueta bajo la que viene a reunirse el amplio "conjunto de las nuevas modalidades épicas que se presentan como un archipiélago de tendencias ya diferentes en su fuero interno", (Guccini & Meldolesi, 2004, p. 3-4), puede resultar una tarea demasiado sencilla o, por el contrario, una labor demasiado compleja, dependiendo de los parámetros elegidos y de las premisas de las que se parta inicialmente.

Tal vez bastaría señalar, adoptando un eventual acercamiento simplificador inicial, que bajo el rótulo de *teatro de narración* se incluye una heterogénea gama de manifestaciones teatrales en las que un único actor-autor se presenta en el escenario para narrar, como actor solista, una historia determinada valiéndose para ello únicamente de su propia palabra y gesticulación, y rehuyendo en todo momento cualquier tipo de aparato escénico sin, además, optar en muchas ocasiones por la mediación de un personaje que le sirva de coartada durante el espectáculo.

De este modo, ampliando la noción del actor solista común en el panorama teatral español (por lo general, y salvo escasísimas excepciones, asociado a monologuistas cómicos), convendría señalar cómo, en el caso italiano, los autores englobados en ella no solo plantean al público espectáculos exclusivamente narrados mediante un único actor, sino que en muchas ocasiones utilizan la primera persona para introducir elementos biográficos u opiniones bien para acercar temas de actualidad, bien para recuperar en el escenario una parte del pasado colectivo que ha quedado relegado de la historiografía oficial en espectáculos de considerable densidad narrativa. Nos encontramos, pues, como acertadamente señala Paolo Puppa (2010, p. 18), "frente a una representación no mimética,

sino diegética, retomando a Aristóteles, en el momento en el que el narrador, presente y totalmente manifiesto en el acto de la enunciación, narra la historia sin identificarse con los personajes y sin ocultarse tras ellos", al tiempo que se desarrollan temáticas de amplias miras históricas, sociales y/o políticas.

En todo caso, si bien una definición de este tipo puede ayudar a asimilar las manifestaciones del *teatro de narración* italiano a espectáculos desarrollados por un único autor-performer más allá del planteamiento del monólogo cómico-satírico (tal vez la característica más inmediatamente reconocible por parte del espectador), también es cierto que esto no solo sería una reducción imperdonable para el público italiano (habitado, tras el éxito mediático de algunos autores como Marco Baliani, Marco Paolini o Ascanio Celestini, a situar en un contexto más amplio estas manifestaciones), sino que al mismo tiempo escondería las inmensas implicaciones que la denominación misma conlleva.

Y ello por no ahondar en el hecho de que tal simplificación vendría a respaldar en último lugar la excesiva estandarización y reconocida presencia del fenómeno entre el gran público, un éxito que ha acabado por convertir al movimiento, como señalaba hace unos años Davide Enia, en "un género de teatro codificado y socialmente tranquilizador" sin "ninguna posibilidad de renovación, en el momento en que se ha convertido en algo demasiado reconocible" (Guccini, 2005, p. 5).

Por otro lado, es también evidente que un acercamiento como el arriba mencionado dejaría de lado desde el primer momento la constatación de que bajo dicha modalidad, la del actor solista de narración, se encierran toda una serie de relevantes connotaciones en lo que respecta a la modalidad misma empleada y que van más allá de la simple presentación externa del espectáculo. En este sentido, una consideración en profundidad de la narración solista monologada debe partir, necesariamente, de la reflexión en torno a importantes premisas de gran calado teórico, en el momento en que tales obras plantean aspectos vitales como son "la disolución de la primacía del texto, la crisis de la representación, la búsqueda de un nuevo estatus del actor, la dimensión política del evento escénico, la huida de los espacios convencionales y el descubrimiento de ámbitos y empeños sociales nuevos, el encuentro con la marginalidad y la pobreza, [así como] la deconstrucción de las coordenadas especiales, temporales e ideológicas del espectáculo". (Nosari, 2004, p. 11), por citar unas pocas cuestiones clave.

En segundo lugar, parece también bastante claro que una reducción de este tipo pasaría por encima la palpable constatación de que, desde sus inicios a finales de los años ochenta del pasado siglo, el *teatro de narración* (entendido en ocasiones como movimiento teatral, como género o, en el sentido más amplio dado arriba, como una especie de etiqueta genérica global para una modalidad escénica determinada) ha acabado por amparar una variadísima gama de realizaciones, desde "el autobiografismo de Laura Curino a la épica civil de Marco Paolini, de la visión novelesca de Marco Baliani al carácter fantástico y popular de Ascanio Celestini" (Guccini, 2004, p. 16), que no dependen tanto de los elementos formales, sino del modo en que estos se conjugan en un complejo conglomerado de influencias, tipologías performativas y líneas temáticas.

Difícilmente pueden rastrearse, de hecho, elementos comunes entre los miembros más destacados de las dos generaciones hasta ahora consolidadas dentro del movimiento: la de los nacidos en torno a 1950 y que llegan al *teatro de narración* a finales de la década de los

80, como es el caso de Marco Baliani<sup>1</sup>, Moni Ovadia<sup>2</sup>, Laura Curino<sup>3</sup> o Marco Paolini<sup>4</sup>, por un lado; frente a la generación de los nacidos a principios de los 70, como Davide Enia<sup>5</sup>, Ascanio Celestini<sup>6</sup> o Mario Perrotta<sup>7</sup>, quienes llegan a la narración, en su mayoría, en los albores del nuevo milenio.

En efecto, si bien en el primer grupo puede rastrearse una experiencia inicial similar dentro del llamado *teatro-ragazzi* y el hecho de que todos ellos llegan a la narración a través de un proceso de aprendizaje colectivo que los enfrenta a la praxis anti-narrativa, experimental y críptica del teatro anterior, por el contrario resulta mucho más difícil delimitar conexiones en el segundo grupo de autores, los cuales se adentran en la narración solista cuando el *teatro de narración* ha experimentado ya una cierta consolidación, una notable visibilidad mediática y una no menos considerable diversidad de puestas en escena y engrandecimiento temático, por lo que acceden a él adoptando como referencia en ocasiones otros modos de narrar distintos a los de la generación anterior. Es el caso, por ejemplo, de Luigi Dadina, quien parte de la tradición de los narradores tradicionales de Emilia-Romaña; de Mario Perrotta, quien sí parece moverse inicialmente dentro de las pautas de teatro civil trazadas por Paolini; o de Davide Enia, quien evidencia una gran influencia del tradicional cunto siciliano.

Y ello sin olvidar la producción de autores-actores más eclécticos como el pugliese Oscar de Summa; la de aquellos que pueden incluirse en una actualización más o menos distanciada del modelo del actor-narrador establecido por Paolini (fabulador y protagonista simultáneo), como Elisabetta Salvatori, Giuliana Musso, Roberta Biagiarelli o Simona Gonella; la de creadores en los límites de la narración que configuran espectáculos mixtos

<sup>1</sup> Fundador a mediados de los setenta de la compañía de teatro infantil Ruotalibera, se debe a Marco Baliani la creación de uno de los espectáculos más decisivos en la configuración del género, *Kohlhaas* (1989), adaptación de la novela homónima de Heinrich von Kleist. De gran relevancia son también su espectáculo *Corpo di Stato* (1998), sobre el asesinato de Aldo Moro, o *Lo straniero* (2003) adaptación de la obra de Albert Camus.

<sup>2</sup> Compuestos de un peculiar cruce de narración, canto y música *klezmer*, los espectáculos musicales de Moni Ovadia realizados con su Theater Orchestra parten, por lo general, de la recuperación de temas y costumbres *yiddish*, siempre desde una postura comprometida con la revalorización de las tradiciones judías centroeuropeas. Ejemplo de ello son su obra más señera, *Oylem Goylem* (1991), a la que seguirán, entre otras, *Dybbuk* (1995) y *Ballata di fine millennio* (1996).

<sup>3</sup> Laura Curino, al igual que Marco Paolini, Lucilla Giagnoni o Mariella Fabbris, entre otros, inicia su labor como actriz-narradora en el Teatro Settimo Torinese, dando lugar, junto a Gabriele Vacis, a espectáculos narrativos de gran relevancia en la configuración del movimiento, como *Passione* (1992), *Olivetti* (1996) o *Adriano Olivetti* (1998).

<sup>4</sup> Marco Paolini desarrollará en el seno del Laboratorio Teatro Settimo sus primeros espectáculos solistas, como *Adriatico* (1987) o *Tiri in porta* (1990), situándose como un actor clave en el desarrollo y consolidación del género tras el éxito televisivo de gran parte de su producción, como *Vajont* (1993, en TV en 1997), *Il milione. Quaderno veneziano* (1997) o *I-TIGI Canto per Ustica* (2000).

<sup>5</sup> Iniciado como actor en talleres organizados por Laura Curino o Danio Manfredini, el palermitano Davide Enia comienza a llamar la atención en los primeros años del nuevo milenio con obras como *Italia-Brasile 3 a 2* (2002) o *Maggio '43* (2004), esta última sobre el bombardeo aliado de su ciudad natal durante la Segunda Guerra Mundial.

<sup>6</sup> Tal vez el autor de mayor repercusión mediática dentro de la segunda generación, Ascanio Celestini es autor de una obra tremendamente personal, con obras como *Radio clandestina* (2000), *Fabbrica* (2002) o *La pecora nera* (2005).

<sup>7</sup> Fundador en los noventa de la Compagnia del Teatro dell'Argine y *alma mater* del llamado *Progetto cincali*, creación de espectáculos originales basados en la recogida de material oral sobre la emigración italiana en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, la variada producción de Mario Perrotta va desde la personal adaptación de clásicos (como las premiadas *Il misantropo*, de Moliere; u *Odissea*, de Homero), a la dirección teatral (como su reciente *Opera migranti*, que escribe y dirige).

caracterizados por la búsqueda de un mayor impacto visual, como los producidos por Giacomo Verde, quien mezcla en sus espectáculos el vídeo y la narración; o, en última instancia, los casos más diferenciados, incluso partícipes de tendencias anti-narrativas, de la llamada non-scuola romana de Daniele Timpano, Andrea Cosentino, Antonio Tagliarini, Mirko Feliziani o Massimiliano Civica (Graziani, 2012, pp. 10-11).

Todo ello no quita, evidentemente, una primera característica común más allá de la modalidad performativa adoptada, y es que estos narradores-performers, a diferencia de otras modalidades de "attori narranti" –la de aquellos actores que ponen en escena una historia a partir de una partitura dramática, predeterminada y fija respecto al evento escénico y que se desarrolla con independencia de la respuesta del público–, se caracterizan en primer lugar, y en gran medida, por establecer una interrelación con el auditorio, considerando además este contacto como la base de la creación y modificación del espectáculo mismo en un proceso de reescritura y continua modificación según la respuesta del auditorio (Soriani, 2009, p.35).

En este sentido, un rasgo común en gran parte de estos actores-autores-performers, más allá de la indudable diversidad temática y actorial, es la consideración de la obra como un espectáculo *in fieri*, como el resultado de un lento proceso de prueba y error, esto es, de la obra entendida como *work in progress* cuya forma final dependerá de las diferentes y específicas recepciones del texto por parte del público. Es, en definitiva, la consecuencia necesaria del paso, de una representación del 'yo-tú' a una representación 'yo-nosotros' en el que la memoria en colectividad saca a la persona del actor del aislamiento. O, por retomar las palabras de Fernando Marchiori (2003, pp. 26-27), el deseo de explorar "los límites sutiles en los que la persona deja de ser como los demás para convertirse en imagen, la línea imperceptible que separa la presencia física de la proyección del imaginario colectivo".

II. TEATRO DE NARRACIÓN Y TEATRO CIVIL. Por lo demás, la estrecha relación que el *teatro de narración* mantiene tanto en sus orígenes como en sus procedimientos narrativos con diferentes manifestaciones teatrales hace que hasta cierto punto sea inevitable que, en la percepción global del fenómeno, este acabe relacionándose con otras categorías con las que comparte gran parte de sus presupuestos y con las que es difícil establecer límites definidos. Un caso especialmente relevante es la conexión del *teatro de narración* con el llamado *teatro civile*, un género de gran presencia en el panorama teatral italiano de las dos últimas décadas.

Aparte del carácter inherentemente comprometido de todo el *teatro de narración*, entendido como "gesto militante que encuentra su sentido más auténtico en lo más íntimo del tejido social, donde se siente su necesidad y urgencia, allí donde el conflicto –explícito o latente– debe encontrar una expresión y un lenguaje" (Ponte di Pino, 2010, pp. 11-12), ambas corrientes comparten numerosos puntos en común, tales como la exposición de temas de interés social, la toma de una clara postura política, o la asunción de que el objetivo último del espectáculo es ir más allá de la simple narración de unos hechos para transmitir contenidos relevantes en la conformación del imaginario colectivo.

Compartiendo una misma reivindicación del status del actor como mediador directo frente al público, la inspiración en hechos verídicos, el uso del dialecto o el recurso a una temática colectiva, una posible línea divisoria entre ambos tipos de manifestaciones teatrales

podría establecerse matizando que mientras la etiqueta de *teatro de narración* parece responder en primer lugar a los aspectos formales de las obras, la de *teatro civil* (para muchos una variedad específica del anterior) apunta, por el contrario, a la carga de denuncia implícita en las obras y a la búsqueda de una verdad última de carácter cívico que, usualmente, queda al margen de los cauces informativos oficiales, de la investigación gubernamental y de los medios de comunicación (Bernazza, 2010; Biacchessi, 2010).

No hay que olvidar, en todo caso, que es en la primera generación de actores-narradores antes mencionada donde germina, justamente, el teatro civil, en un deseo de ir más allá de la recreación de historias literarias para ampliar los contenidos a la exposición de temas conflictivos de la sociedad y la historia italiana más cercana: es el caso del conocido *Il racconto del Vajont* (1993) de Marco Paolini, quien no duda en bautizar el espectáculo como *orazione civile*, o *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani. Ambos sentarán, de un modo u otro, dos de los cauces por los que ha transitado el género desde entonces, tanto desde el punto de vista temático (un desastre humano ninguneado por las autoridades, el colapso del dique del Vajont; y un conflicto de inmensas magnitudes históricas y políticas en torno al asesinato del político Aldo Moro, respectivamente), como desde el punto de vista formal (la asunción del narrador como recuperador ante el público de un fragmento de la historia común relegada en la historia oficial).

Además, serán las exitosas retransmisiones televisadas de *Vajont, 9 ottobre '63* el 9 de octubre de 1997 por la RaiDue (que alcanzó la cifra de 3.515.000 espectadores con un 15,78 por ciento del share), seguida por la buena acogida de *Corpo di Stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* de Marco Baliani, el 9 de mayo de 1998 (con un no menos importante share del 10 por ciento, 1.100.000 espectadores), las dos obras que sirvan de referencia para este tipo de espectáculos ante el gran público, dando carta de naturaleza al movimiento en los medios de difusión de masas.

Por lo demás, este recurso a asuntos y enfoques de inspiración civil está presente en los autores tanto de la primera como de la segunda generación, con títulos que van desde la investigación periodística de sucesos luctuosos concretos (tragedias como la de Ustica en *I-TIGI. Racconto per Ustica*, de Paolini; o *Reportage Chernobyl* de Roberta Biagiarelli), bien basándose en un periodo histórico para aportar una fragmento de historia muchas veces olvidada por la historiografía (como es el tratamiento de pasajes conflictivos de la Segunda Guerra Mundial, en el caso de *Scemo di guerra*, de Celestini), bien trazando perfiles biográficos como excusa para traer ante el público un ambiente político y social determinado (como *Camillo Olivetti* y *Adriano Olivetti*, de Laura Curino), bien partiendo de una narración de corte autobiográfica en la que la realidad histórica acaba surgiendo a partir de vivencias personales (como los últimos *Album* de Paolini o *I capitoli dell'infanzia* de Davide Enia) o bien, en última instancia, centrándose en una temática concreta de relevante implicación social (los problemas laborales en *Appunti per un film sulla lotta di classe*, de Ascanio Celestini; o cuestiones medioambientales en *Storie di plastica*, de Paolini).

Naturalmente, esta variedad temática implica, a su vez, una variada gama de posibilidades narrativas en función de la relación establecida entre la narración, el personaje principal y su asunción o no (en ocasiones a través de un alter-ego) por parte del actor. De este modo, podemos encontrar desde oraciones civiles *strictu sensu* en las que el contenido ocupa todo el recorrido narrativo y el narrador actúa como una especie de maestro de ceremonias (como es el caso de *Vajont*), hasta obras basadas en los avatares de un personaje

a partir del cual se trazan apuntes de interés social y cívico (como pueden ser las notas históricas que hacen referencia a la compleja situación política de los años setenta en los *Album*, por seguir con Marco Paolini, donde este recurre a su alter ego, Nicola).

Tal vez por ello la diferencia última entre el *teatro de narración* y el *teatro civile* haya que buscarla no tanto (o no exclusivamente) en el tema propuesto en la narración o en su mayor o menor intención cívica, sino en la postura que el narrador adopta en escena y los diferentes mecanismos performativos que se ponen en juego en cada obra. En primer lugar, porque la amplia gama de narradores posibles (desde el aséptico narrador-historiador, pasando por la toma de posición del narrador-testigo ocular hasta llegar a la total identificación del narrador con el personaje) conlleva fundamentales repercusiones en el desarrollo del espectáculo, como son, sin ir más lejos, la concreción de un narratario determinado o la adopción de un grado distinto de focalización. El punto de vista debe considerarse en estas obras, sin duda, como uno de los puntos basilares de la narración, en el momento en que su elección condiciona de forma directa la organización del relato en sus diferentes estratos evaluativo-ideológicos, fraseológicos, espacio-temporales y psicológicos.

De hecho, frente a los espectáculos de narración "puros" en los que el narrador adopta la voz de un personaje para desarrollar una trama con una estructura de presentación, nudo y desenlace (Michele Kohlhaas en el espectáculo homónimo de Marco Baliani; Barabotti, el operario cuya carta a la madre desencadena *Fabbrica* de Ascanio Celestini; o el cartero narrador de *Italiani cìncali* de Mario Perrotta), en los espectáculos civiles, por el contrario, el actor suele presentarse como mediador y de transmisor de una información obtenida tras un arduo trabajo de investigación, documentación y selección del material en el que el desarrollo de la narración obedece a criterios de carácter argumentativo y expositivo. Se trata, en estos casos, de narradores que acaban no por interpretar un personaje, "sino que suben al escenario en cuanto individuos, en cuanto ciudadanos portadores del ethos colectivo", de forma que "su credibilidad se funda justamente en este dar la cara y en la relación que logran instaurar con el público, el cual mide su verdad, generando un cortocircuito entre la sinceridad de quien habla y la verdad de lo que dice" (Ponte di Pino, 2010, p. 19).

No es de extrañar que muchos espectáculos de narración partan de la colaboración del *performer* con periodistas, como es el caso de Roberta Biagiarelli, e incluso que sean realizados por periodistas, como el mismo Daniele Biacchessi, una de sus figuras más activas y reconocidas del *teatro civile* con obras como *La fabbrica dei profumi* (2006), sobre el escape tóxico ocurrido en 1976 en Sevese o *Quel giorno a Cinisi. Storia di Peppino Impastato* (2006), sobre el conocido asesinato del activista antimafia. Una última prueba de la importante relación entre periodismo y *teatro de narración* puede comprobarse en la participación de algunos de los más conocidos actores-dramaturgos del movimiento en el exitoso programa Report, un espacio semanal de la RAI basado en la edición y transmisión de investigaciones periodísticas en el que se han emitido las cinco piezas que conforman *Teatro civile* (2004) de Marco Paolini; *O la borsa o la vita. Il conte Aigor* (2004) de Laura Curino, sobre el escándalo de Telekom Serbia; o *L'asso Dell'aviazione* (2004) de Davide Enia, sobre la presencia de cazabombarderos americanos en tierras italianas.

III. TEATRO Y CONCIENCIA COLECTIVA. Con lo dicho hasta ahora, queda patente que la variedad de temas y propuestas del movimiento hace que sea una tarea sumamente difícil

avanzar una nómina de autores más o menos completa, tratándose, además y en muchas ocasiones, de autores que desarrollan una extensa gama de intereses y que han experimentado a lo largo de su carrera una diferente evolución. Sin ánimo de exhaustividad, bastaría centrar la atención en tan solo siete ejes temáticos (siete de los muchos posibles) para dar una breve panorámica de algunas de los espectáculos más interesantes de las últimas dos décadas. Nos referimos a:

a.- espectáculos cívicos sobre sucesos de actualidad, como *Acqua Porca. La storia dell'ACNA di Cengio* (1999) de Fabrizio Pagella, sobre los problemas medioambientales causados en los 150 años de historia de la compañía ACNA desde su implantación; *Asso di monnezza* o *A come... amianto* de Ulderico Pesce, sobre el tráfico ilegal de deshechos en el sur de Italia; o *Venticinquemila granelli di sabbia* (2003), de Alessandro Langiu.

b.- la explotación laboral y los problemas laborales, como es el caso de Alessandro Langiu en *Otto mesi in Residence*, sobre el caso real de los 79 trabajadores encerrados en la planta de la empresa Ilva en Taranto en 1998 al no aceptar la degradación en la categoría laboral que les proponía la empresa, o *FIATo sul collo: i 21 giorni di lotta degli operai della Fiat di Melfi* de Ulderico Pesce, sobre la huelga de los trabajadores de la FIAT en la fábrica de Melfi.

c.- sucesos luctuosos de la historia reciente de Italia en la línea de *I-Tigi. Racconto per Ustica*, de Marco Paolini, como *M/T Moby Prince* (2007), de Marta Pettinari y Francesco Gerardi, sobre el incendio, nunca esclarecido ni correctamente investigado, de un buque de pasajeros frente al puerto de Livorno en 1998; o *Linate 8 ottobre 2001: la strage* (2006) de Giulio Cavalli. Cabría mencionar aquí también los dos espectáculos con los que Patricia Zanco ha querido volver al desastre del Vajont: por un lado, *Onorata società* (2013) para el que ha contado con el guion de uno de los colaboradores habituales de Paolini, Francesco Niccolini.

d.- espectáculos sobre los estragos causados por la mafia, tema tratado por Giulio Cavalli en obras como *Do ut Des* (2009), subtitulada "riti e conviti mafiosi", espectáculo que le ha supuesto tener que llevar escolta desde entonces, o *L'innocenza di Giulio* (2011), sobre el proceso de Giulio Andreotti por sus relaciones con la mafia. También lo han tratado Roberto Rossi e Danilo Schininà en *Il caso Spampinato. Inchiesta drammaturgica*, un documento teatral sobre el asesinato cometido por la mafia del periodista milanés Giovanni Spampinato en 1972 en Sicilia, o Saverio Tommasi en *Georgofili. Una via una strage* (2007), sobre el atentado mafioso con coche bomba del 26 y 27 de mayo de 1993 en las cercanías de la Galería de los Uffizi que causó la muerte de cinco personas.

e.- la inmigración y los flujos migratorios hacia Italia, un tema tratado con frecuencia por Beppe Rosso, figura clave de la Asociación Cultural ACTI Teatri Indipendenti, como en *Seppellitimi in piedi* (2002), una especie de narración épica y coral sobre la expulsión de la población rumana de los centros urbanos y la dificultad de comprender raíces y tradiciones distintas. También Renato Sarti, fundador del grupo Teatro della Cooperativa en Milán, ha trabajado estos temas junto a Bebo Storti en *La nave fantasma*, espectáculo sobre el naufragio de un barco de inmigrantes provenientes de la India y Pakistán el 25 diciembre del 1996 y que se saldó con 283 muertos, la tragedia naval más grande en todo el Mediterráneo desde la Segunda Guerra Mundial.

f.- y, por último, y sin ánimo de agotar al tema, el siempre complejo tema de prostitución, como Lucia Falco y su *Voci d'asfalto* (2004) o Giuliana Musso y su *Sexmachine* (2005). Y ello sin olvidar, en otro orden de cosas, el exitoso espectáculo *Bella tutta!, I miei grassi giorni felici* (2010), de Elena Guerrini, un monólogo auto-irónico y demoledor sobre los estereotipos impuestos a la mujer por una sociedad obsesionada por la delgadez y la imagen.

IV. TEATRO EN TV, TEATRO EN LIBRERÍAS. Esta sobreabundancia de temas, propuestas, tendencias y modalidades no podrían explicarse, en última instancia, sin hacer mención a la notable presencia que algunos espectáculos de narración han tenido en los medios de comunicación de masas italianos, algo que, una vez más, es totalmente impensable en el panorama teatral español. De hecho, no es ocasional la frecuencia con que pueden verse en la televisión italiana espectáculos de *teatro de narración* de algunos de los miembros más sobresalientes, algo debido bien sea a su capacidad de interesar a un amplio sector del público diferente del que suele habitualmente llenar las plateas de los teatros, bien por lo acertado de la puesta en práctica de una modalidad basada justamente en la mencionada recuperación de ese sentido de colectividad y del fin moralizante, o bien porque, desde un punto de vista puramente mercantil, las grandes cadenas y editoriales han sabido explotar comercialmente un producto fácilmente reconocible.

En todo caso, por lo que respecta a la presencia de algunos de estos autores en televisión, cabría tal vez recordar desde un primer momento que la televisión italiana se ha caracterizado desde sus inicios por prestar una especial atención al fenómeno teatral, algo patente desde la primera retransmisión de una obra de teatro por la RAI hace ya seis décadas (en concreto, *L'osteria della posta*, de Carlo Goldoni, el 3 de enero de 1954)<sup>8</sup>. Un nuevo impulso, determinante en la consolidación y reconocimiento del género que no puede dejar de mencionarse, fueron los espectáculos televisados en 1997 y 1998, años en los que, gracias al trabajo del promotor de la Rai Felice Cappa, se retransmitieron algunas de las obras clave del movimiento: en concreto dos obras de Marco Paolini (*Il racconto del Vajont* y *Il milione. Quaderno veneziano*), la mencionada *Oylem Goylem* de Moni Ovadia, *Marino libero! Marino è innocente* de Dario Fo y otras dos obras de Marco Baliani (*Michele Kolhaas* y *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa*).

Estas retransmisiones, consideradas elemento de referencia en cualquier análisis sobre la traslación del teatro a la pantalla, no solo dieron a conocer un nuevo tipo de teatro a un público que posiblemente no se hubiera acercado nunca a ver estos espectáculos en una sala teatral, sino que fue también el germen que propició que al poco tiempo las grandes compañías editoriales (Einaudi a la cabeza) se atrevieran a la comercialización de estos espectáculos en vídeo y DVD.

Últimos ejemplos de la presencia mediática de estos autores, serían la ya mencionada participación de Marco Paolini, Davide Enia, Giuliana Musso o Laura Curino en el programa de información y denuncia Report de la televisión RaiTre; pero también la de Ascanio Celestini en el programa *La storia siamo noi* con su intervención *Diari. Aprile*

<sup>8</sup> Tabanelli (2003) da una cifras difícilmente parangonables con el caso español, computando hasta la fecha –esto es, casi cincuenta años– algo más de 1600 obras, de 700 autores distintos y más de 400 directores, entre los que se cuentan, Luca Ronconi, Marco Bellocchio, Gianni Serra, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler o el mismo E. De Filippo.

1945. *Viaggio nella memoria della Resistenza*, o las retransmisiones radiofónicas de Ascanio Celestini y sus *Racconti minonti buffonti* (2001) y *Bella Ciao* (2004 y 2005), Davide Enia con *Rembó* (2005-2006) y *Diciassette anni* (2007) o Mario Perrotta con *Migranti esprèss* (2006).

Por lo demás, como señala Gerardo Guccini, "las relaciones entre radio, televisión, performance en directo, editorial y red, contribuyen, de hecho, a retomar, entre las prácticas colectivas del mundo social, el sentido de una identidad antropológica consistentemente imbricada en el ejercicio de las funciones verbales" (Guccini, 2011, p. 69).

V. NUESTRO DOSSIER. Todo lo dicho hasta ahora pretende, en cualquier caso, abrir un panorama prácticamente desconocido al lector español interesado, puesto que, aparte de los trabajos de Marina Sanfilippo sobre, entre otros, la recuperación de la narración oral y los aspectos autobiográficos en estos autores (2002, 2005, 2006) o los de Anne Serrano (2006), sobre el teatro y la memoria o la dramaturgia de Ascanio Celestini y Emma Dante, el *teatro de narración* italiano apenas ha tenido presencia en los estudios teatrales en nuestro país. Esta doble constatación, la del inmenso interés del movimiento y su escasa recepción en nuestro país, es básicamente la que ha guiado nuestro dossier con un triple objetivo: en primer lugar, aportar la traducción de algunos prestigiosos textos teatrales de narración que permitan dar al lector español una idea de esta modalidad teatral y den muestra de la variedad temática y de enfoques dentro del movimiento; en segundo lugar, acompañar estas obras con una serie de perfiles y entrevistas a determinados autores relevantes dentro del más reciente panorama teatral italiano con el fin de destacar y profundizar en las líneas maestras de su dramaturgia, así como en las diferentes visiones e interpretaciones del fenómeno; en último lugar, incluir algunos textos teóricos de conocidos especialistas que permitan dar una visión de la complejidad del *teatro de narración* desde una óptica académica.

De este modo, en la primera sección del monográfico, "Traducciones: breve antología del Teatro de Narración", se han incluido cinco textos teatrales de algunos de los actores-narradores más importantes del teatro italiano actual. Los textos propuestos, todos ellos traducción directa de los guiones de los espectáculos, vienen a cubrir una significativa variedad y enfoques dramáticos: desde la profundización, recreación y actualización del mito homérico realizada por el pugliese Mario Perrotta en su *Odisea*; pasando por la directa denuncia social de la contaminación y el negocio del reciclaje en *As de basura*, de Ulderico Pesce, la puesta en escena de la traumática experiencia real de los descendientes de italianos prisioneros en Albania, en el impactante *Italianesi* de Saverio La Ruina; o la denuncia de la connivencia mafia-política durante el gobierno de Andreotti en la interesantísima *La inocencia de Giulio. Andreotti no fue absuelto* de Giulio Cavalli. Completa esta sección un relato breve, *Saturno en Via Fapanni, Mestre*, del profesor, actor y dramaturgo Paolo Puppa, un denso monólogo en el que se actualiza el mito de Saturno en medio de la sociedad alienada actual.

El lector debe tener en cuenta, en todo caso, que no se trata de textos pensados en un primer momento para su publicación en forma de relato, sino de la traslación, en forma de guion (de *copione*) de versiones más o menos definitivas de monólogos de carácter narrativo luego escenificados en el escenario. Se encontrará por ello con cierta frecuencia tanto con apartes, como con breves didascalias sobre algunos elementos del montaje (sobre todo

referencias a cambios de iluminación, al uso de música o a puntuales proyecciones en el telón de fondo), como con párrafos más o menos inconexos dentro de la narración que no suponen más que apuntes para posibles cambios o incorporaciones de fragmentos en futuros montajes. Hemos querido respetar estos elementos, no solo porque forman, indudablemente, parte del espectáculo, sino porque permiten ver hasta qué punto las obras del *teatro de narración* responden, como hemos tenido ocasión de señalar arriba, a un proceso de constante revisión, ampliación y modificación.

La segunda sección, "Un primer acercamiento a los autores: ensayos y entrevistas", propone un repaso, al tiempo que una reflexión, a la trayectoria de algunos de los nombres más relevantes del panorama del actor-narrador solista de las últimas dos décadas.

Por un lado, Andrea Porcheddu, reconocido especialista en el teatro de Ascanio Celestini, aporta en *Ascanio Celestini. Voces amargas de los márgenes del mundo*, algunas claves en la evolución de la dramaturgia de este interesantísimo actor-narrador romano, texto que complementamos con una breve intervención de Massimo Puliani, *Ascanio Celestini: la memoria del padre y de la abuela*, sobre el carácter memorialístico del teatro de Celestini.

Junto a estos ensayos originales, hemos querido contar con la opinión de los propios actores-narradores para que, con sus propias palabras, nos acerquen algunas de las claves de su dramaturgia. De este modo, se incluye un primer texto de Laura Curino, una de las figuras clave dentro del fundamental grupo Laboratorio Teatro Settimo y autora de obras capitales de mediados de los noventa como *Passione* u *Olivetti* quien, en *Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres*, da un breve repaso a su carrera a partir de la siempre conflictiva cuestión de género en el teatro contemporáneo. Algo similar, pero partiendo de la reflexión sobre la inclusión de su teatro o no dentro de la gran categoría del *teatro de narración* hace el más joven Beppe Casales en *Del teatro civil a un teatro del estupor*, donde nos ofrece una breve pero relevante reflexión sobre su incorporación y evolución dentro del movimiento. Completan este apartado cuatro entrevistas que aportan otras tantas visiones diferentes del *teatro de narración*, ejemplo, en cierto sentido, de la difícil catalogación y asimilación de los autores a una etiqueta y un paradigma global. Por un lado, la entrevista de Massimiliano Vellini a Daniele Biacchessi –acompañada de algunos fragmentos de una de sus obras de divulgación más conocida– se centra en algunas de las claves del llamado *teatro civil*, en el que el Biacchessi no es solo una figura destacada sino también uno de los mayores y más incansables difusores y divulgadores con obras como *Teatro civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (2010). Por su parte, la realizada por Paolino Nappi a Davide Enia, tal vez uno de los actores-narradores de mayor proyección de la última década, nos da algunas pistas sobre su dramaturgia al tiempo que, una vez más, reflexiona sobre la pertinencia y/o pertinencia del concepto mismo de *teatro de narración*. La entrevista a Daniela Timpano de Juan Pérez Andrés, y la de María Antonia Blar Mir a Ulderico Pesce amplían el espectro de autores, dando algunas claves para entender, desde la primera persona del autor, dos dramaturgias muy diferentes en cuanto a temáticas y enfoques, ambas de gran relevancia en el panorama actual.

La tercera y última sección del dossier, como el mismo título de "Enfoques teóricos" indica, pretende acercar a los lectores algunas de las contribuciones teóricas más relevantes a la hora de juzgar, desde un punto de vista académico, un movimiento tan vasto y complejo.

Para ello, hemos seleccionado un fragmento del manual ya clásico de Paolo Puppa, *La voce solitaria: monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio* (2010) en el que, bajo el título de *Una cartografía general con alguna anticipación*, pretende dar más un primer acercamiento global al fenómeno. Un texto del profesor Gerardo Guccini, tal vez el especialista que con mayor profundidad y acierto ha tratado el movimiento en manuales como *La bottega dei narratori. Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis* (2005a) o *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'* (Guccini & Marelli, 2004), aportará una insospechada relación entre la narrativa de Pier Paolo Pasolini y la obra de Roberto Saviano y el *teatro de narración*. Por su parte, Marco Baliani, autor clave con obras como la mencionada *Kohlhaas*, nos ofrece una interesantísima reflexión sobre las dimensiones del *teatro de narración* y sobre su propia evolución como narrador-performer en el artículo *El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama*, en la línea de su interesante estudio sobre las posibilidades del actor solista ofrecido en su *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* (2010).

A continuación, el artículo de Mariastella Cassella *Teatro di narrazione e scrittura scenica* se centra en un aspecto significativo del movimiento como es el hecho de que, pese a que se suele ver el movimiento como una especie de reacción a la estética del Nuovo Teatro anterior, el renovado interés por la palabra dramática en el *teatro de narración* no excluye similares dinámicas subyacentes a todo el teatro inscrito en la práctica de la "escritura escénica".

Le sigue un artículo de Juan Pérez Andrés, *El camino hacia la narración. El grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles*, en el que se analiza la importantísima labor del grupo Laboratorio Teatro Settimo en la configuración inicial y posterior evolución del movimiento gracias, entre otros factores, al fundamental trabajo de Gabriele Vacis y al paso por el grupo de autores y directores de la talla de Laura Curino, Lucio Diana, Lucilla Giagnoni, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis y Adriana Zamboni, y más tarde, Eugenio Allegri, Roberta Biagiarelli, Simona Gonella y Marco Paolini, entre otros. El artículo, centrado en la presencia del grupo en territorio español, viene a completar el ensayo de la misma Laura Curino, *El teatro de narración Laura Curino*, en la que la autora da un repaso a su trayectoria como narradora solista a partir, sobre todo, de la experiencia en un grupo tan valioso como es Teatro Settimo.

Dos reconocidos especialistas en el teatro de Marco Paolini, Simone Soriani y Massimo Puliani, nos ofrecen dos interesantes ensayos (*Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor*; y *El teatro im-posible en TV de Marco Palini*, respectivamente), en los que se analizan tanto los procesos creativos del autor de Belluno, como los mecanismos de adaptación de sus obras al medio audiovisual. Tanto Simone Soriani, autor del imprescindible *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta* (2009) como Massimo Puliani, entre cuyas obras cabe destacar el interesante *Teatro della Memoria. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Renato Sarti, Giorgio Strehler, Moni Ovadia, Arnoldo Foà, Ascanio Celestini, Marco Paolini. Il caso Fo/Albertazzi* (2010), permitirán conocer con detalle la producción de uno de los nombres clave del movimiento como es Marco Paolini. Por su parte, el artículo de Angela Albanese nos da algunas de las claves del espectáculo *Italianesi*, de Saverio La Ruina, cuya traducción adjuntamos en la primera sección del dossier.

Por último, Nicola Pasqualicchio, autor del relevante manual *L'attore solista nel teatro italiano* (2006), en el que sitúa la labor de los actores-narradores del teatro de narración en la estela de una mucho más dilatada corriente de anti-tradición teatral de hondas raíces en la cultura europea, plantea en *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, la cuestión, siempre interesante, de cómo el procedimiento mimético interactúa con modalidades específicas, diversas y contrapuestas respecto a la mimesis del teatro dramático tradicional, basado en la total imitación del personaje.

Con todo, el lector interesado podrá sin duda encontrar en este breve dossier una pequeña guía con la que podrá remontar y seguir los meandros de esta corriente, convertida ya en caudaloso río, que es el *teatro de narración* italiano. O, cuanto menos, hacerse una idea de este complejo mapa trazado por ese inmenso "archipiélago de tendencias", por retomar las palabras iniciales de Guccini y Meldolesi, que conforman el movimiento.

Sobra decir que, por obvios motivos de espacio, hemos debido limitarnos en las tres secciones propuestas a una rigurosa selección de textos, artículos y autores significativos. Aspectos clave en el movimiento como la importancia del dialecto en la configuración de los espectáculos, la compleja imbricación entre autobiografía y conciencia colectiva, la delimitación de cuáles pueden ser los predecesores inmediatos del género (v.gr. la importantísima influencia de Dario Fo o Giorgio Gaber) o el distinto recurso a elementos musicales en gran parte de las obras, han debido dejarse, al igual que otros muchos temas y autores relevantes, para una segunda entrega.

Vaya por delante, en todo caso, nuestro más sincero agradecimiento a todos los estudiosos, críticos, periodistas y autores que han colaborado en este número, así como a todos aquellos actores, autores y dramaturgos que han demostrado una inmensa generosidad y un enorme interés por el dossier, pero que, por diferentes motivos, han debido relegarse momentáneamente a la espera de completar el dossier en un número sucesivo. No queremos tampoco dejar pasar la oportunidad de agradecer a Marina Sanfilippo su entusiasmo docente y su contagioso interés por esta modalidad teatral, aspectos ambos que están presentes en cada una de las páginas de este dossier.

## Referencias bibliográficas:

- Baliani, M. (2010). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Pisa: Titivillus.
- Bernazza, L. (2010). *Frontiere di teatro civile: Daniele Biacchessi, Roberta Biagiarelli, Elena Guerrini, Alessandro Langiu, Ulderico Pesce*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Biacchessi, D. (2010). *Teatro civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milán: Edizioni Ambiente.
- Graziani, G. (2012, enero-febrero). Una scuola senza scuola. L'intuizione di Nico Garrone. *Quaderni del Teatro di Roma*, 3, p. 10-11.
- Guccini, G. (2004). Il teatro di narrazione: fra 'scrittura oralizzante' e oralità-che si-fa-testo. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 15–21.
- Guccini, G. (2005a). *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi*. Roma: Dino Audino.
- Guccini, G. (2005b). La narrazione e le sue ombre. Conversazione con Davide Enia" *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, XI(2), 5–8.
- Guccini, G. (2011). Recitare la nuova performance epica. *Acting Archives Review*, I(2), 3–4.
- Guccini, G., & Marelli, M. (2004). *Stabat mater: viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Bolzano: Le ariette libri.
- Guccini, G., & Meldolesi, C. (2004). L'arcipelago della 'nuova performance epica.' *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 3–4.
- Marchiori, F. (2003). *Mappa mondo: il teatro di Marco Paolini*. Turín: Einaudi.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei narratori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 11–14.
- Pasqualicchio, N. (2006). Il solismo come antitradizione. En N. Pasqualicchio (Ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 9–25). Roma: Bulzoni.
- Ponte di Pino, O. (2010). Un teatro civile per un paese invicile? Una riflessione. En *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (pp. 11–25). Milán: Edizione Ambiente.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Sanfilippo, M. (2002). Narracion autobiográfica en el teatro italiano de los años noventa. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 519–525). Madrid: Visor.
- Sanfilippo, M. (2005). *El Renacimiento De La Narración Oral En Italia Y España (1985-2005 ) El Renacimiento De La Narración Oral*. Facultad de Filología. UNED.
- Sanfilippo, M. (2006). La narración oral y sus nuevas manifestaciones . Los casos de Italia y España. *Forma Breve*, (4), 377–392.

- Serrano, A. (2006). Un teatro para despertar. Ascanio Celestini, Emma Dante, Erri de Luca. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 315, 178–183.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Arezzo: Editrice Zona.
- Tabanelli, G. (2003). *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*. Roma: Rai Radiotelevisione Italiana.



## Odisea

---

Mario Perrotta

Actor, dramaturgo y director. Italia  
mario@marioperrotta.it

Texto recibido el 23/06/2015, aceptado el 23/06/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** desde su estreno el 16 de noviembre de 2007, el espectáculo *Odisea* de Mario Perrotta (Lecce, 1970) no ha dejado de cosechar numerosos elogios de público y crítica. Protagonista de dos de los más afortunados espectáculos de la última década (*Italiani, Cincali!* y *La turnata*, en torno a la dolorosa emigración a Bélgica y Holanda de trabajadores italianos durante la primera posguerra), Mario Perrotta protagoniza con esta obra un giro en su producción, apartándose momentáneamente de la vena más civil y comprometida de su trabajo en favor de una dramaturgia más introspectiva centrada en trascender la narración para volcar, en un verdadero monólogo, las inquietudes de un Telémaco moderno a la espera del padre apenas conocido. Reflexión sobre la paternidad y, en cierto modo, la pacata sociedad de nuestros días, la lectura propuesta de la *Odisea* supone una inteligente actualización del mito homérico y de las posibilidades que los textos clásicos siguen ofreciendo para iluminar aspectos de nuestra condición humana.

**Palabras clave:** *Odisea*, mito, relectura, teatro de narración, Mario Perrotta

]

## PRÓLOGO

*(Música popular, feria del pueblo. Telémaco, entra en la sala. A los músicos)*

¡Maestros, buenas tardes! *(Al público, de modo descarado)* ¿Tú cuando miras el mar en qué piensas? ¿En qué piensas? Mejor dicho, perdona, ¡qué tonto soy haciendo una pregunta equivocada! La correcta es: ¿el mar, lo has mirado alguna vez? ¡No “visto”, sino “mirado”! ¿Sí? Eh! Y cuando lo miraste, ¿qué pensaste? ¿No lo sabes? ¿No te acuerdas? ¡Piensa! Y tú, ¿en qué pensaste? *(Aceptando ad libitum eventuales respuestas. Después sube al escenario)*. Yo se lo pregunté a Antonio, Antonio el de los mejillones, y el Antonio dijo lo siguiente: "Yo soy como tú, siempre espero algo que viene del mar". Algo que viene del mar...

*(Se acuerda de algo y lo cita hasta donde sabe)*

Habla pues conmigo, Música, ¡canta!  
de ese cristiano lleno de maldad  
que años y años viajó por la mar  
después de que Troya fue arrasada...

Me la sabía de memoria.  
Casi toda me la sabía...

## I. ANTONIO EL DE LOS MEJILLONES

Antonio el de los mejillones es un hombre callado, con ese silencio que puede parecer incluso mafia, esa mafia sin pistola, sin asesinatos, sin chantaje, esa mafia que llevamos dentro, hecha de silencio, que a veces pesa más que las palabras. El Antonio vive desde siempre en el mar, en los límites del mar, en una playa abandonada, allí donde solo hay una cabaña llena de mejillones y una tumbona. Sentado en esa tumbona el Antonio abre mejillones para quien pasa, si pasa; si no, se queda allí en silencio, mirando. Dicen que nunca nadie lo ha visto levantado de esa tumbona situada de frente al mar. Dicen que hasta duerme en ella de noche. Pero estas son cosas de pueblo, de los que sin saber qué hacer todo el día en el bar del pueblo, hablan y murmuran de quien se ausenta, aunque sea solo por un día, de la plaza. En cambio yo le he visto levantarse, un día, cuando yo era niño.

*(Los músicos interpretan como saben y como pueden el peligro del mar, siguiendo en contrapunto la letra)*

El cielo era un cielo de tormenta que venía del mar. En el mar se habían dibujado rayas: verde en la orilla, después azul dentro, luego azul marino, ese azul oscuro que recuerda el abismo del negro y después negro. Yo, entre las cañas de esta parte de la playa, estaba al abrigo del viento y miraba los fuegos artificiales lejanos en el mar. Sabía que en poco tiempo esos fuegos se nos echarían encima, pero total, nadie me echaría de menos, porque mi madre hacía años que no salía de casa y a estas alturas se había acostumbrado a que estuviese siempre vagando entre pueblo y el mar.

Viendo que el negro del cielo, del mar, avanzaba, dentro de mi cabeza, pensaba: "¡Antonio! Levántate y camina. Date prisa Antonio, Levántate y camina" y el Antonio se levanta; dos pasos hacia la orilla y después hace un surco en el suelo con el pie... Luego coge un kilo de mejillones de la cabaña y se vuelve a sentar.

Ahora en el mar ya no queda nada más que el azul acosado por el negro. En el cielo cubierto de negro, el azul ha desaparecido. ¡Levántate Antonio, camina! Pero él se queda sentado muro. Se hincha en lo hondo a lo lejos y avanza... *(Sonido fuerte)* ¡La primera salva! Y eso no es nada, porque la ha engullido, pero ahora prepara la bofetada.

Mientras tanto, los fuegos artificiales y su estruendo rompen el cielo y el agua vertical anticipa a la horizontal; en un momento coge fuerzas del fondo para subir lo más alto que puede, acaricia las nubes negras y después abre la boca soplando la playa. Yo me digo que esta se la come.

Mientras la ola está suspendida, Antonio abre mejillones y la espera. Cuando esta se arroja gruñendo y rebanando la orilla, Antonio tira un mejillón más allá de la raya. El agua se quiebra, se para delante de la línea y permanece inmóvil, mientras, el resto del agua, por los lados, se descarga encima de la playa hasta casi hacerla desaparecer, dejando seco solo el espacio entre Antonio y el surco, Antonio incluido. Cuando el agua se retira violenta, el Antonio, sin ni siquiera mirar atrás, me hace señal para que vaya, para que me una en esa isla creada entre el surco, los mejillones y la hamaca. Mientras tanto, el mar prepara desde el fondo una nueva carga, no lo pienso dos veces y ¡me lanzo!

*(Silencio. La interrupción del sonido crea espacio para el surgir de los recuerdos. Las voces del pasado se agolpan en la lengua de Telémaco)*

- Antonio, ¿cómo sabías que yo estaba allí?
- "Antonio, levántate y camina"... *(Antonio habla poco porque es un hombre callado)*
- Pero yo no lo he dicho, solo lo he pensado.
- Será que lo has pensado con ganas.

— Eso será... Antonio, ¿cómo es que el mar se para en el aire?

— Viene a comer.

— ¿¡¿A comer el mar?!?

— Sí... (*Silencio*) ¿No ves que abre la boca? Toma ... (*Tira un mejillón. Silencio*) Yo trazo una línea, ¿vale? Así el mar sabe dónde se tiene que parar y donde puede causar daños. De lo contrario, ¡ni un mejillón!

— ¿Cómo que "ni un mejillón"?

— A este, al mar, ¡le gustan los mejillones! Está lleno de ellos... tantos que podría comerlos eternamente. Pero aún con la fuerza que tiene, que hace zozobrar los barcos, descuartiza personas y engulle ciudades enteras por completo, nunca ha sido capaz de abrir un mejillón. Por eso yo se los abro y se los doy para que se los coma. Pero cuando se siente menospreciado porque yo no le doy de comer, entonces monta un follón para demostrar... ¡no sé qué! De todas formas: yo le dejo hacer y él me deja a mí, este es el pacto. Basta con que ninguno de los dos pase la raya...

— ¿Por qué?

— Ese es el límite, ¿no? Cada uno y cada cosa tiene el suyo, y el límite del mar es el mejillón. Si supiera abrirlos, no le importaría nada la raya, en cambio así, ha encontrado su límite. Toma... (*Tira un mejillón*)

— ¿Y el tuyo?

— ¿Qué?

— Tu límite, ¿cuál es?

— Siempre el mejillón; yo sé abrirlos y se los doy para que los coma, entonces él me deja que me quede.

— ¿Y qué ganas con eso?

— Espero algo que viene del mar.

— ¿Qué?

— Cualquier cosa... (*Silencio*) ¿Quieres que te enseñe una canción?

— Sí.

(*Los músicos tocan una marcha fúnebre*)

El mejillón es mítulo

aunque nunca milita

teme a los que militan

pero no a los mítulos.

El mejillón es mítulo

que siempre hace de límite

adora los límites

teme a los que militan.

Cuando ha terminado de cantar el Antonio se levanta otra vez de la hamaca, va hasta la línea divisoria y la borra mientras el mar, que entretanto se ha retirado, le ha dejado en la orilla cinco, seis quilos de mejillones cerrados. El Antonio, como si nada, los coge, los lleva a la cabaña y luego se acomoda de nuevo en la hamaca. Y vuelve a ser el hombre callado para todo el mundo excepto para mí, porque conmigo habla todas las veces que llueve o hace viento; de no ser así, se queda callado conmigo también.

(*Como si le apremiara algo necesario en su narración, se da cuenta que el tiempo ha vuelto al presente*)

Incluso la lluvia escampó... También el cielo volvió a ser azul. Es hora de contárselo a mi madre.

*(Cita hasta donde sabe)*

Penélope, en la cama te adormeces,  
lloras y piensas, todo te entristece,  
fijo tu rostro en el del esposo  
piensas y lloras, no encuentras reposo.

Me la sabía de memoria.  
Casi toda me la sabía...

## II. LA MADRE

*(Los músicos tocan como en la procesión de un santo. Telémaco desplaza el espacio con el cuerpo, crea situaciones rellenando vacíos. Dice que está en casa detrás de las persianas cerradas de una ventana). ¡Todo el pueblo pasa por debajo de estos postigos atrancados! Aquí debajo cada día se monta una procesión. A estas alturas todos lo saben. ¡Sí! ¡Vienen de excursión hasta de otros pueblos! ¡"Vamos a ver a Doña Esperanza"!*

Mi madre es una mujer callada, con un silencio que puede parecer dolor, ese dolor sin llanto, sin tirones de pelo, sin velos negro, ese dolor que llevamos dentro hecho solo de silencio pero que, a veces, pesa más que las palabras. ¡Mi madre es Esperanza!

Se encerró en casa a esperar, vete a saber hace cuántos años. Y desde entonces vive en la penumbra de esas persianas con las que desde dentro puedes mirar, pero que desde fuera son como un muro. La apuesta es ver quién la ve antes... *(Espía por debajo a través de las rendijas de las persianas)* Pasan en parejas disimulando. Hablan de cosas sin pies ni cabeza y mientras tanto echan una ojeada... ¿Hablan? ¡Balbucean!

*(Canta, imita, se burla)*

Doña Esperanza, aquí encerrada,  
como Penélope abandonada  
pobre mujer, sola la han dejado,  
sola la han dejado y en casa quedó.  
Tal vez de noche, tumbada en la cama,  
ella a sí misma las piernas se araña.  
O tal vez si alguien fue allí a consolarla,  
ella las puertas de su casa abrió.  
O tal vez si alguien fue allí a consolarla,  
ella las puertas de su casa abrió.

Cosas de pueblo que habla y murmura de quien se ausenta, aunque sea solo por un día, de la plaza... imagínate mi madre que lleva años. *(Mira hacia abajo y grita)* ¡Capullos!

— Ssshh, chitón, hijo mío, ¡chitón!

— ¡Mamá! Hacen turnos, siempre hay alguien ahí abajo, no sea que abra una ventana.  
¡Abre la ventana mamá!

— ¡Hijo mío, calla! No digas nada a tu madre.

— Mamá, los hombres pasan para ver si todavía eres guapa, en cambio las mujeres hacen conjuros... Mamá, ¡abre la ventana!

— No, hijo mío, no. Déjalos estar...

— ¡Abre la ventana, mamá! ¡Abre la ventanta!! (*Telémaco abre la ventana*)

— (*Pueblo*) ¡Hela aquí! Hela aquí, está bien. Es ella, es ella. Di a todos que ahora sale, vamos ¡¡date prisa!!

— ¡Dilo, dilo! Di a todos que ahora sale, vamos ¡¡date prisa!! Mamá, ¡¡ven aquí!! Ven aquí y ¡¡deja que te vean!!

— Cierra, ¡¡cierra hijo mío!

— ¡¡Ven aquí!! ¡¡Ei!! Espera, que ahora te enseño a Doña Esperanza, ¡espera!

— ¡Cierra, en nombre del Señor!

— (*Pueblo*) Pero ese es el hijo. ¡Estos gritos como cada día! Entonces no está bien. No, no... no está bien... Vamos, venga, vamos... déjalo estar...

— ¡Cornudos! ¿Adónde vais? Quédate aquí... Llamad al fotógrafo, ¡llamadlo! Así viene a casa y te hacemos un foto para una postal! ¿Mamá quieres que te hagan una postal, como la de un santo? ¡¿Eh!? Después voy a la plaza y hago que la paguen. ¡Capullos!

— Cierra, cierra, hijo mío, cierra. Pero ¿qué has hecho? ¿Qué has hecho, hijo mío...?

(*Silencio. Largo. La calle se esfuma y desaparece con el pueblo*)

— Mamá, ¿qué cosas?

— Una tela.

— ¡¿Siempre la misma?! ¿¡Y por la noche la descoses!?

— Así el tiempo no pasa...

— ¡Pasa lo mismo mamá!

— No...

— Mamá, ¿a quién esperamos?

### III. ÉL Y LA GUERRA

(*Los músicos, irreverentes, tocan música de espectáculo de variedades. Petrolini, Taranto, De Angelis. Telémaco los sigue, ampliando como puede la obscenidad del retrato.*)

Dice mi madre que esperando estamos  
a un hombre fatal, de cuerpo real,  
deseado, loado,  
perdido, raptado,  
huido, anhelado,  
¡llamado papá!

Dice que es guapo al mirarlo, muy guapo:  
un Dios parece bajando del cielo,  
pecho robusto, lleno de pelo,  
mas de corazón dulce  
como un pastel.

Qué pastel de papá,  
un día volverá.

Qué pastel de papá,  
¡dónde coño estará!



(Al público)

¡Yo no sé nada! ¡Yo no sé nada!

Mi madre dice que le esperamos, dice. ¿A él? "Él" quien, pregunto. Él y ¡basta! (A una Señora del público) Señora, perdone una pregunta, ¿usted lo ha visto por casualidad a Él? ¿¡No?!? Pues mi madre dice que le esperamos a Él, y veamos... (Al músico anciano) Maestro, ilumínenos: Usted ¿ha visto a Él? (El músico hace una escala

*ascendente y luego de golpe baja*) ¡Ha dicho que no! Y Usted, el maestro de la guitarra, ¿lo ha visto? (El músico joven toca una escala infinita que parece casi un solo) ¿Ehi? ¿Uei?!? ¡Ue' maestro! "No" tenía que decir, ¡y punto! Sigamos. (A otro del público) ¿Quizás lo ha visto usted? ¿No? Entonces, ¿usted? Nada. Nadie aquí lo ha visto. ¡Eh! Y faltó yo. Pero mi madre dice que esperamos a Él. Bueno, ¡esperemos! Pero, digo yo: en aquella época que estaba Él, ¡yo no existía! Y si existía... ¡lloraba como un bebé! (Movimiento de caderas como una bailarina —al estilo de la "mossa"— y redoble de tambores)

Dice que es guapo, ¡eso dice! Sí, señores, dice que es guapo... y que a todas las mujeres del pueblo se les cae la baba cuando se acuerdan de él. Es más, aún antes de acordarse ya se deshacen, aah... Languidecen, aaaahaa... Ni siquiera son capaces de decir el nombre: "Te acuerdas de U... aaaahaaa!". Cuando me ven, entonces: "Uh, ¡mira! Ese es el hijo de U... aaaah!". ¡Bam! Y una mujer se desmaya. "Adiós guapo, te estás haciendo como tu pad... aaahaaaa!". ¡Bam! Y cae otra mujer. ¡Mujer, mujer, mujer, mujer! ¡Una murió! ¡Exceso de recuerdo! (A la Señora de antes) Señora no se altere, que si por casualidad vuelve... ¡se lo presento! Se lo regalo, Señora, que a mí, me la trae floja... ¡Se lo cedo, señora! Por ahora dese por satisfecha...

Dicen que cuando la guerra llegó  
los hombres marcharon en procesión:  
gallardos, seguros y alegres,  
desfilando ante los presentes,  
gritando ¡"Victoria"! muy fuerte.

Se dice que uno nunca regresó  
y que alguien en la orilla al fin lo vio  
arando la arena  
con rabia, con pena,  
metedlo en la trena...  
que muy bien no está.

Eia, ala—lá,  
tal vez se trate de una enfermedad.  
Alto, quietos, parad,  
estáis haciendo una gran ruindad.

Se dice de la guerra, se dice... se dice que Él era el único desertor. Todos los demás se aprestaron a las armas, pero Él, en cambio ¡desertó! Se dice que hizo locuras: se puso un gorro con sonajeros en la cabeza – un gorro con sonajeros en la cabeza, ¡Señora! – y se puso a cultivar la playa, dice. Bah. ¡Yo no sé nada! Cuando Él hizo esas locuras, ¡yo todavía no existía! Y si hubiera estado... hubiera hecho locuras igualmente! (*Movimiento de caderas como una bailarina –al estilo de la "mossa"– y redoble de tambores*)

Señora, ¡dicen que en los surcos arados en la arena plantaba mejillones! Qué cretino... ¡El árbol de los mejillones! Dicen que no reconocía ya a nadie: amigos, parientes, ¡a nadie! Sin embargo, cuando delante de su amado me pusieron a mí –¡que era un niño, Señora!–, dicen que entonces paró el arado, me tomó en sus brazos y me reconoció. Fue amor a primera vista. ¡Tanto que se marchó! ¡Eh, sí! Porque tal vez los demás vieron que no se trataba de locura, sino de maldad, de juego lingüístico, y entonces: pasado todo límite, ¡le quitaron los mítulos y lo hicieron militar! Vea cuántas vueltas da la vida, ¡te ves en medio de la guerra por un anagrama! Mah... De todos modos, ¡yo no sé nada! Yo no sé nada... ¡Yo, cuando se vio su engaño, yo no estaba! Y si estaba... ¡sufría! (*Movimiento de caderas como una bailarina –al estilo de la "mossa"– y redoble de tambores*)

Dicen que un día la guerra acabó:  
y ¡volvieron todos!... ¡Rotos, maltrechos!  
Un poco confusos, torcidos, tuertos,  
volvieron los fuertes en destacamentos.  
Volvieron los bajos, deformes, deshechos,  
pasando desiertos, llegando a puertos.  
Entre guirnaldas, dejaron inciertos  
a muchos heridos al descubierto.  
Llegaron de todas partes  
de huertos y puentes reabiertos,  
volvieron también, cubiertos, los muertos.  
Y con gestos inciertos,  
llamaron sastres, se dieron conciertos,  
muchas nuevas trajeron  
noticias se dieron.  
Todos llegaron, a ninguno dejaron  
había incluso hasta resucitados.  
¡Excepto ese hombre llamado papá!

Digo, Señora, que la guerra está bien, pero ¿luego se vuelve, no? Todos los demás o volvieron o murieron.

Y si mueren... ¡también vuelven! En una caja de muertos quizás, pero vuelven. En una camilla, en una cajita con un brazaletes dentro, un collar, un pedazo de uniforme, un dedo, una pierna, una oreja, un telegrama, dos palabras, ¡una prueba! Todos, aquí en el pueblo, han recibido un trozo de padre, un resto de marido, un idiota de guerra en casa, ¡una medalla a la memoria! De todas formas: ¡yo no sé nada! ¡Yo no sé nada! Yo, cuando Él desapareció, no existía. Y si existía... ¡esperaba! (*Movimiento de caderas como una bailarina –al estilo de la "mossa"– y redoble de tambores*). Pero ahora en cambio, ¿qué puedo hacer, Señora?

Después de todos estos años, ¿puedo todavía esperar? ¿O me tengo que pegar un tiro, Señora? Crecí, Señora; me hice un hombre sin ni siquiera verlo....

Se fue cuando yo era un niño pequeño,  
pero ¡ahora soy un hombre completo!  
No pienso pagar por sus platos rotos,  
no lloro, no añoro,  
a ese hombre perfecto  
sin ningún defecto:  
¿veis claro el concepto?

Ese hombre corrupto  
que el pacto de amor y lecho ha roto  
perdiendo el contacto,  
jugando a cartas, tal vez a la lotería,  
tal pacto de afecto.

A ese chantaje no cedo,  
estoy ya muy hartito,  
cansado, agotado;  
me expreso de modo  
sencillo y directo  
y digo en el acto  
no me lo reprocho,  
¡¡me importa muy poco  
a mí este papá!!

*(Música gran final)*

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

¡¡Me importa muy poco ese papá!!

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

¡¡Me importa muy poco ese papá!!

#### IV. LA ELECCIÓN

*(Después de la euforia llega el silencio. Un nuevo espacio para una vuelta a la infancia: la edad de la cruda violencia entre niño y niño. El primero ataca directo, el segundo responde oportunamente)*

- Mi papá es una persona muy importante.
- Mi padre es un héroe.
- Mi papá es tan importante que lo ha recibido el Papa.
- Mi padre habla directamente con los dioses.
- Mi papá, cuando ha ido a ver al Papa, ha estado en Roma.
- Mi padre, en cierto modo, la ha fundado.
- Mi papá ha estado incluso en la guerra.
- Mi padre, él solo, la ha ganado.
- Mi papá gana mucho dinero construyendo ciudades enteras.
- Mi padre las destruye.
- Mi papá es tan rico que ahora se ha comprado una barca.

- Mi padre dirige una flota de barcos.
- Mi papá tiene tanto dinero que cambia siempre de traje y viste clásico.
- ¡Mi padre es un clásico!
- (Silencio)
- ¡Mi papá está!
- (*Finge insolencia para ocultar la aflicción*) ¿Y? Mi padre no está porque es un héroe.
- (*Intuye*) Mi papá... cuando salimos del colegio me viene a recoger.
- (*Resiste*) Mi padre es un héroe.
- Mi papá me compra siempre un helado.
- Mi padre es un héroe...
- Mi papá ve la televisión siempre conmigo.
- ...
- ¡Mi papa si me roban el balón, baja de casa y la lía!
- ...
- ¡Mi papá quiere a mi mamá!
- (*La dice más gorda aún*) ¡Mi padre ha derrotado un gigante!!
- ¡Seeeh! Venga... ¡¿Un gigante?! Pero... ¿qué dices?
- Sí, un gigante horrible y terrible.
- Venga ya...
- ¡Un gigante! Necio, idiota...
- Va, ¡venga! Cuéntamelo, ¡vamos!
- Estúpido, cornudo...
- Cuéntamelo, ¡venga, cuéntamelo!
- Pedazo de tonto, estúpido, mierdoso y enmadrado, ¡te lo cuento!
- Cuenta, venga, cuenta...
- ¡¡Te lo cuento y te callas!!

— (*Se hace la banda sonora él solo*) Na, na, naaaa... Calla ¿eh? Na, na, naaaa... Era un día de mar lento, de esos en los que no sabes dónde termina el mar y donde empieza el cielo. A mi padre y a sus compañeros les parecía que estaban en la nada, tanto que todo alrededor era una explanada de un solo color.

El aire no se movía y a su alrededor, por todas partes, ni siquiera la idea de tierra, ¡excepto aquella isla! Za—zaaaaa! "Coño, ¡la isla! ¡Esquívala, esquívala!", gritaban los compañeros, cuando Él, en cambio, levantando el brazo a izquierda, alteró los ánimos y provocó insultos: "demonios por aquí, demonios por allí, allí hay peligro, porque en aquella isla... Porque esto, porque aquello...". "¿Por qué?", dijo Él. "¿Por qué? ¿Que hay en aquella isla? Nadie sabe qué hay allí. Llévame a la orilla, bajo yo solo!". Había dicho la palabra mágica: ¿por qué? Tantas veces durante la guerra le habían oído preguntar "por qué" y sabían que, o daban con la respuesta correcta, o se hacía como Él quería. Mientras tanto el mar, cuando lo vio llegar a la orilla de la isla, se santiguó (*Señal de la cruz*)...

— ¡Seeeh! ¿¿El mar se santiguó!? Pero ¿qué dices?

— Calla, estrecho de mollera, ¡calla! ¡El mar se santiguó! ¡Sí señor! No es que al mar le importara nada. Simplemente llevaba la cuenta de los que bajaban a la isla. De hecho, bajaron con Él otros dos compañeros y el mar se santiguó otras dos veces. ¡Calla! Pam, pam, pam, pam... Primero pasan por la playa... Pam, pam, pam... Después un bosque tan espeso que parecía de noche. Pam, pam, pam... Ya estaban pensando que ningún ser viviente había cagado nunca en aquel sitio cuando, en ese preciso instante, ¡apareció ante ellos un portón

enorme encastrado en la roca! Paum, paum, paum... Y sobre ese portón inmenso había un escrito: ¡“Cíclope Órganos”!

— ¿“Órganos” es el apellido?

— Calla, ¡desgraciado de Dios! Espera... que ahora te lo explico. (*Retoma el relato*)...

Cíclope Órganos. ¡iiiiiiiiiiiiih! Abren con esfuerzo el portón. Y aquel antro infinito estaba repleto de jaulas enormes, abiertas, y brillantes mesas de acero que sobrepasaban sus cabezas y filas interminables de tubos luminiscentes de gélida luz. Y en las paredes, hojas de cuchillo purísimas y tenedores largos como brazos. De repente... "¡¡vamos—aaaah!!", un grito lejano, ¡fuera de la gruta! "¿Quién es? – dijeron los compañeros – Por Dios, Uli', bajemos, ¡escúchanos, bajemos!". "¿Por qué?", decía mi padre. "¡Àmuni—aaaah!!". El grito se acercaba... "¡Vayámonos Uli'!". "¿Por qué?", continuaba mi padre. "¡Por qué cojones! Pero, ¿no oyes?". Pero ni siquiera tuvieron tiempo de volverse para salir de aquel antro, pues fueron engullidos por una manada de ovejas y carneros enormes. Eran horribles de ver, porque, en medio del cuerpo o sobre la frente o en la pata, llevaban plantados unos una mano, otro un riñón, otros un ojo, una pierna, un orificio del culo! Órganos humanos vivos, ¡injertados en aquellas ovejas! Y detrás de esa carga de animales monstruosos que se iban metiendo en las jaulas, apareció cubriendo toda la entrada ¡una barriga! Toneladas de grasa líquida que empieza a traspasar el portón. Mientras tanto, una mano sale entre el portón y la grasa y tira hacia dentro aquella cosa deforme. Primero pasa el pecho, y después una pierna y luego la otra. La mano da vueltas alrededor de la panza y se sale fuera: coge el otro brazo y lo arrastra. Solo la cabeza queda por el momento fuera. La grasa se retuerce, se atormenta, chilla hasta que se escurre dentro: barbilla, boca, nariz, frente y calva. Y un ojo solo.

— Sí, un ojo solo...

— ¡Sssh! (*Lo fulmina con la mirada y luego retoma la historia imitando al Cíclope*) "¿Tú... quién eres?". "Nadie".

— Que respuesta más idiota "Nadie"...

— (*Telémaco mira con el mayor desprecio el compañero de juegos y luego silba*) Silencio, ¡idiota! Ese “Nadie” es la respuesta más bella del mundo. Calla. Escucha este pasaje...

"¿Quién eres?".

"Nadie".

"¡Ah! ¡¿Ninguno?! ¡¿Eres Nadie?!".

"Sí".

"¡Ninguno, mezclado con Nadie! Bien, Nadie..."

Pon atención ahora, imbécil, porque se los quiere comer. Escucha, que me la sé de memoria. Toda enterita me la sé...

(*Los músicos se entusiasman con La Traviata, II acto*)

Como quien va y coge flores del suelo

alarga un brazo y roza a uno de ellos.

Buscando un lugar en el que esconderse,

Él y los suyos al fondo en la gruta

se pegan a las paredes de acero.

Pero el vientre se infla cual gaita,

ensancha, dilata, el aire comprime,

volcando jaulas y mesas y avanza.

Cual flor entre flores, a uno escoge

de los suyos, tomándolos por los pies.  
 Exhala aliento fétido y se hinca  
 mientras una mano lleva a la otra  
 y cual cuerpo de Cristo, cual hostia,  
 destroza riñones y lo parte en dos.  
 De arriba abajo, piernas, culo y cuerpo,  
 se lo lleva a la boca y mastica feroz.  
 La parte de arriba, como un hijo,  
 deja en la mesa, suave, suave.  
 Coge un cuchillo y un tenedor:  
 e inmoviliza el busto aún vivo  
 con tino y cuidado luego separa  
 bazos, pulmones, riñones e hígado.  
 Luego separa a cinco ovejas,  
 y a cada uno un corte les hace,  
 injertando hábil en su costado  
 un órgano. La piel del animal  
 por encanto, une sangre con sangre,  
 carne con carne. Y hecho suyo lo que  
 antes no era suyo, vuelve a la jaula  
 y se queda, y no recuerda nada.  
 “Cíclope Órgano”, idiota, ¿entiendes?!  
 Este gigante con un solo ojo  
 para vengar esta fealdad suya,  
 descuartiza hombres, deshace el cuerpo.  
 Igual hace el otro, su compañero,  
 se come parte y parte desmembra,  
 y luego se duerme, ya borracho,  
 y cae por su cara carne humana.  
 Este es el momento, coge valor,  
 mi padre, y ciego de rabia y furia  
 lo deja ciego de un ojo, quita  
 la única luz de esa cara horrible.  
 Se deshace en gritos el animal,  
 llamando a todos sus compañeros,  
 que también gritando y blasfemando,  
 le preguntan: “¿Quién te ha hecho eso?”.  
 Mi padre, oculto en completo silencio,  
 solo espera la respuesta correcta:  
 “¡Nadie me ha herido, Nadie me ha cegado!”.  
 Tal fue la respuesta y la condena  
 de aquel horror de la naturaleza  
 que había engullido a sus colegas.  
 Lo derrotó así, con inteligencia,  
 pero también con la espada y valor.  
 Por eso, idiota, imbécil, bastardo,  
 no creo que exista un padre mejor.

(Silencio)

— ¡Coño, tío! (*Sospecha*) Pero tú... ¿cómo sabes todas estas cosas?

— Me las cuenta Antonio.

— ¿Qué Antonio? ¿El de los mejillones?

— Sí.

— ¡Ah, ah, ah! Antonio, el de los mejillones. ¡El tonto del pueblo! ¡Ese despistado que está siempre entado frente al mar! Pues entonces no es verdad. ¡Tu padre no ha derrotado a un gigante! Tu padre no existe, no volverá...

— Calla, animal...

— Tu padre no existe, tu padre no existe.

— Animal sin cola, calla...

— Tu padre no regresará, no volverá...

— ¡Os ha engañado a ti y a tu madre! Cornudo, capullo... Cornudo, capullo... Cornudo...

(*Telémaco mueve el espacio pero no el tiempo: sigue siendo el niño, pero en la playa. La playa de siempre*)

— ¿Antonio? Pero... ¿tú como sabes todas estas cosas?

— Me las cuenta el mar. (*Silencio*) Ei, ¿por qué lloras?

— Porque todos se ríen.

— ¡Déjalo! Ei, me las cuenta el mar de verdad... Eso, el mar, es tan grande porque tiene dentro todas las historias de quienes lo han surcado, incluso de quien solamente lo ha acariciado. No le gustan solamente los mejillones, está ávido de saber las vidas que vivimos... (*Silencio*) A veces, tú estás en el agua y cuando después sales, te sientes cansado, agotado. Y piensas que es el esfuerzo que has hecho para flotar y nadar, pero en cambio no es así, es él, el mar, que te ha succionado todas las historias de tu cuerpo. A veces basta con rozarlo y te arranca alguna historia (*Silencio*). Ninguno había vuelto nunca a esa orilla; ninguno, una vez desembarcado, había podido dejar aquella isla. El mar, que cuando lo había visto bajar a tierra con sus compañeros se había santiguado tres veces, cuando lo vio volver a la playa con un ojo enorme entre las manos se hizo la cruz al revés; se quedó encantado mirándolo; escuchó todo el relato de lo que había sucedido y después lo acogió de nuevo en sus aguas. Tu padre, bajando en aquella isla, hizo una elección. Y el mar se enamoró. Desde aquel momento, decidió no dejarle volver, o por lo menos tenerlo todo lo que pudiera con él. Y lo arroja primero para un lado y luego para otro... y con las olas lo moja continuamente para robarle todos los amaneceres que ha visto y los encuentros que ha tenido.

(*No es tiempo de recordar. Es el tiempo presente. Cita como puede*)

“Nadie me tortura, Nadie me ha cegado”

Así lloraba el hijo de Neptuno,  
mientras que las cimas de la montaña  
caen al mar rompiendo agua y olas...

De memoria, me la sabía.

Casi toda me la sabía...

## V. EL MAR

*(Los músicos siguen el ritmo del ánimo oscilante con un tango)*

Aaaah, maldito mar, el mar, el mar. ¡El mar nos culpa si no vuelve! ¡Dice Antonio que el mar nos culpa! Maldito mar... *(Telémaco baila, relata, suda. Desenfrenado)* Dice que es así como ha sucedido, Señora. Dice Antonio que el mar nos culpa si no vuelve. Dice Antonio que había cogido el camino de vuelta, pero increíbles tempestades le asaltaron. ¡Está bien! El mar. ¡Maldito mar! El mar, el mar, el mar. Perdonen ¡¿eh?! *(Al pueblo que se manifiesta de nuevo por la calle)* ¡Pueblo de cornudos! Vengan a oír, ustedes también, ¡vengan! ¡Así os quitáis la espinita! *(Conquistado el centro de la plaza)* ¡¿Mamá?! Mamá, ¡abre la ventana y escucha! ¡¿Mamá!? Sé que estás ahí dentro... ¡Abre! ¡Venga, que esta tarde hay espectáculo gratuito!

Dice Antonio, Señora, dice que Él vio innumerables amaneceres en el mar y que tocó innumerables tierras, cada vez más lejanas. Dice que vio la tierra de los Opiáceos, gente colgada con el opio, que hacía de todo para colocarse y volver a colocarse y a fuerza de colocarse no sabían cuándo era hora de colocarse y cuándo no. Bajaron del barco sus compañeros, y algunos empezaron también a colocarse. A algunos los recuperaría; a otros, en cambio, los dejaría dispersos quién sabe dónde y los arrastró el mar. ¡Ah! El mar, el mar, el mar... No, ellos no pudieron con el mar, sino que el mar los arrastró a ellos, llevándoselos entre las aguas hasta un estrecho entre la espada y la pared: Escila y Caribdis. Ellos sabían que si se acercaban a la izquierda, Caribdis los succionaría hasta lo más profundo de las aguas del mar. Hicieron solo el movimiento para esquivarla y, por la otra parte, vieron surgir las cabezas de perro de Escila, unidas a los cuellos de serpientes que se alargaban, se alargaban, se alargaban tanto que ni siquiera tuvieron tiempo de decir: "Coño, ¡el puente en el estrecho!", pues la mitad de ellos fueron directos a parar a las bocas de los perros. Desenvainaron las espadas, prepararon los escudos, tiraron flechas hasta pasar el estrecho, desplegaron las velas y arremetieron contra el mar... ¡Y el mar los engulló! Ah el mar, el mar, el mar... Dice Antonio, Señora, que el mar es lisonjero...

¡Como las mujeres!

Y mujeres, dice Antonio, que conoció a mujeres de increíble belleza y voces de ensueño que cantaban melodías tumbadas sobre rocas dispersas en el agua. Los compañeros se taparon las orejas para no oír a aquellas embrujadoras, Él, en cambio, se ató como loco al mástil del barco y después con la cabeza baja empezó a remar fuerte. Él grita, vocea, pone los ojos en blanco: son la una más guapa que la otra, como para desmayarse, de infarto. ¡Soltadme, por Dios, soltadme! Pero ellos, a más lo ven revolverse, más fuerte reman. ¡Venga! ¡Grita, grita fuerte! Te gustan ¿eh? ¡Soltadme! ¡Ah, ah, ah! Mamá, ¿oyes cómo grita? ¡Ah, ah! Están por todas partes y no sabe adónde mirar primero para no perderse la visión de ninguna de esas encantadoras, esas encantadoras, esas de papel. ¡Eran mujeres de papel! Mujeres de dos dimensiones. ¡Carteles enormes! Sirenas urbanas para sueños de tráfico. Y entonces, confundidos, el mar los arrastraba... ¡El mar los engulló! ¡Ah el mar!, El mar, el mar... El mar es lisonjero...

Y dice el Antonio, dice Señora, que, perdida la orientación, aturdido desde semanas por los amaneceres líquidos y por los llantos, se puso, dice, a hablar al viento, implorando y maldiciendo su retorno. Y dice que, incluso, el viento les contestó. Se calmó. Se conmovió, el viento, al oír todas todas las desgracias sufridas, entonces les vino un soplo del cielo, lleno de todas las brisas del mar:

"No lo tienes que abrir nunca..  
Ahora te dejo con Céfiro que sopla,  
y derecho, derecho, te vas a casa".

Pero si la curiosidad es femenina, el varón es... un ¡gilipollas! Porque casi estaban con los pies en la madre tierra, ya veían las casas del pueblo, cuando sus compañeros, dice Antonio, abrieron aquel odre y fue tal la embestida de aire y olas que se volvieron a encontrar aún más lejos de casa que antes, perdidos de nuevo en medio de las aguas a merced del viento:

"Tú, llevas la mala suerte encima,  
alguien te ha mirado mal.  
No puedo ayudarte a ti ni a tus compañeros...  
y no me preguntes más".

Y los dejó de nuevo en manos de la locura del mar. Ah el mar, el mar, el mar... ¡¿Has entendido, mamá!? Dice que por culpa del mar no vuelve... Y abre esta ventana, mamá, ¡venga! Ah, mecachis en la mar, la mar, la mar...

*(Al ritmo de música)*

Dice que por culpa del mar no vuelve.  
Mecachis en la mar. ¿Por culpa del mar?  
Dice que por culpa del mar no vuelve.  
Mecachis en la mar. ¿Por culpa del mar?

*(Silencio. Después mirando fijo a la señora de antes)* Pero ahora viene lo bueno y aquí no tiene nada que ver el mar. Cielo nuevo, espectral, desconocido, era este cielo a medias que no oscurece y no luce. Allí se los quiso llevar el mar después de meses errando, en aquella parte del mundo desconocido donde se dan cita el día y la noche y ninguno de los dos cede un paso, quedándose en este gris ambiguo eternamente. Sin referencias al sol o a las estrellas, se desesperaba Él con sus compañeros sin saber qué dirección tomar.

¡Pam! Un trozo de madera nos golpea la nave. ¡Pam! Otro. Después otro. ¡Sdaradam! Media barca a la deriva. Luego otra entera que todavía flota cerca de otras barcas amarradas. Todas estas barcas parecen abandonadas desde hace tiempo, todas comidas por las algas y las sardinas. Un camposanto naval. Y una bahía. Uno de los compañeros grita: "¡Tierra! ¡Tierra! Desembarcamos... tierra...".

— ¡Para! ¿Tierra de quién?  
— ¡Qué cojones sé yo, Uli! No pasa nada... ¡Desembarquemos en tierra!  
— ¡Para! ¿Por qué?  
— ¡Porque no tenemos nada de beber ni de comer!  
— Está bien, entonces. La mitad a buscar hospitalidad y la otra mitad aquí en la playa a vigilar. Tú, ¡a buscar!

Pone un pie en tierra desde la barca... *(Un ritmo lejano de discoteca lo asalta de improviso. El marino retira el pie. Se para la música)*

— ¡Meh! ¡¿Y qué ha pasado!?

*(Vuelve a poner el pie. Música. Lo quita. Stop. Lo pone de nuevo. Música. Empieza la locura del baile)*

## VI. LA PASIÓN

Al poner pie en la playa, ¡toda la tierra se ilumina de luces brillantes y música lejana! Un haz de luz vertical corta el gris del cielo que los rodea y atrae la mirada al punto, perdido entre las rocas, donde nace la luz:

— Uli, ¡donde hay música, se come!

Y se van todos los compañeros hacia la luz, excepto Él, que se queda en la playa a vigilar. Andando entre las rocas ven vestido, camisas, pantalones, camisetas y chaquetas, calcetines, zapatos de 4 chavos, zapatos de piel vuelta y corbatas. Después encuentran efectos personales: relojes, gafas, billeteros vacíos y teléfonos móviles. Luego otros objetos: maletines abiertos, presupuestos, balances finales, facturas pagadas, cheques descubiertos. Después documentos identificativos: tarjetas de gimnasio, tarjetas de partido, tarjetas de asociaciones y de clubs nocturnos. En fin, documentos de identidad a kilos esparcidos por el viento. Luego ven un edificio todo lleno de cortinas efímeras, cristal y espejos. Aquí está la luz, he aquí la fuente, han llegado al punto. Adivinan una puerta y ya están dentro.

— Mirame... (*Se miran alrededor*) Mirame... (*Ídem*) Mirame... (*Ídem. Luego ven algo y se quedan clavados por la fascinación*)

— ¡Aaaahh! ¡¡Qué mujer!! (*Olfatean como sabuesos, pero los pies aún no se mueven. Mientras se produce la transformación*)

Para ver mejor debajo de aquella poca vestimenta, aprietan los ojos. La cara se alarga para imaginar mejor los muslos; la cara se deforma con una mueca horrible; las orejas se estiran, se extienden para sentir mejor el susurro de esa piel; la lengua se pone áspera anhelando aquel cuerpo; se doblan los hombros para acercarse, acortar la distancia. Pelos ennegrecidos brotan en la espalda, mientras los dedos deformados en forma de zarpas preparan el asalto del abrazo. Ahora están preparados para recibir la pastilla. ¡Una para cada uno y es el paraíso! (*Explota la discoteca entre lamentos de jazz*)

Se iluminan las vitrinas del edificio y aparecen centenares de mujeres en flor listas para todos los gustos. Piel de todos los colores y de todas las razas, jóvenes, jovencísimas... ¡incluso niñas! Cada una expuesta dentro de una vitrina. Muchos hombres bestiales se aparean con ellas desde tiempos inmemoriales. Las libres llevan lo que tú quieras, muestran lo que pides y solo tapan lo que quisieras descubrir.

Se unieron nuevos cerdos a aquella orgía de occidentales, intentando, antes del apareamiento, mascullar en la oreja de las extranjeras una frase, una palabra que haga parecer la cosa algo humana, pero solo un gruñido les sale de los labios. Entonces se echaron al cuello de sus perras y empezaron el asedio.

Y ahora, mamá, si estás aún detrás de esas persianas, ¡vete! ¡No escuches, mamá! Porque ahora le toca a Él... Está a punto de llegar de la playa, está a punto de encontrarse con esta mujer maga... ¡Aquí está!

— Mirame...

— (*No la mira*) ¿Dónde están mis compañeros?

— Mirame...

— No me hace falta mirarte, me bastan tus palabras. ¿Dónde están mis compañeros?

— Te lo ruego, mírame.

— No.

— Te lo ruego...

— No

— ¿Quién eres para no mirarme? ¿Quién coño eres?

— ¿Y tú quién coño eres para pedirme que te mire? ¿Quién coño eres? ¿Quién eres?

(*Silencio. Las palabras no sirven. Ni la mirada. Es cuestión de piel, de manos, de cuerpos que se atraen. El tiempo vuelve al presente. Telémaco no sabe ni reír ni llorar. Vomita solo palabras con los ojos cerrados*) ¡Aaaaah! ¡Bastardo! ¡Le hizo el amor, mamá! De amor loco, la amó. Sin encantamientos, sin pastillas, sin mirarla, ¡mamá! Un año pasó, un año, antes de que reflexionara, antes de que pensara, de que se acordara de nosotros. ¡Un año! Luego, después de un año, ¡Él por fin recordó! Solo entonces ella le mostró a sus compañeros, junto a todos los demás. Y Él, abriendo los ojos, miró todo aquello y, por fin, dijo lo que debería haber dicho un año antes: "¿Por qué? ¿Por qué yo no?"

(*Burlón de frente a aquel "por qué" dicho así, con retraso, repitió las palabras de Ella*)

Porque tú nunca has olvidado.  
Aún piensas en un hijo y mujer.  
Por eso deshago el vínculo eterno  
de este lecho solo a ti concedido,  
esperando que tus naufragios superes  
y llegues siempre allí donde quieres,  
a esa mujer e hijo amados  
que viven por ese que no volverá.

(*Delante a aquella ventana cerrada*) ¿Mamá? ¿Has oído? "¡Viven para quien no vuelve!"  
(*Delante de un público del que no le importa casi nada*) Viven... ¡Viven de mala manera!  
(*Indicando el pueblo dejado allí media hora antes*) ¡Aquí estamos bajo asedio! (*Al padre, por fin*) Pero, ¿qué haré contigo? Contigo... ¡que "no has olvidado", según dice aquella! Y si no has olvidado, ¡¿a qué coño esperas para volver?! Tantos años han pasado desde que aquella te dejó marchar, y tú... ¿qué haces? ¡¿De nuevo te vas por ahí?! Yo, mira, por mí, por mí... ¡haz lo que cojones quieras! ¡Pero esa pobre mujer! Ni siquiera malvive. ¡Yo malvivo, sí señor, malvivo! Ella, en cambio, permanece moribunda por casa. Vagabundea. Cose, descose, protege una luz. Se protege, ¿y tú? Tú, en cambio, "no vuelves más". Tú, tú, no vuelves máááás, pero, ¿quien coño eres? (*Canta vulgar*) Tú, tu—tu, tu—tu, tuuu ¿non vuelves más? ¿Quién eres, eres una canción de San Remo?! Tuu, tuu, ¿eres un teléfono comunicando? ¿Quién eres!? ¡No sé ni siquiera cómo estás hecho!

"Y llegar allí donde está tu deseo, a aquella mujer y a aquel hijo amados", pero amados, ¿quién?! Pero ¿quién lo ha dicho? ¿Quién ha escrito estos versos? ¡Yo los quemó, los escupo, estos versos! ¡Aquí se hace prosa! ¡Aquí todo es prosaico! ¡Te has metido en el Infierno por no volver a casa, "papá"! ¡Pero hay un lugar donde tienes que ir, porque todavía no has estado, "papá"! ¡Ahora te digo yo el sitio! ¡¿Sabes dónde tienes que ir, "papá"?! Tú te tienes que ir...

— ¡Schhhh! (*La madre abre la ventana*)

— ¡Mamá! (*Mira confuso aquella ventana finalmente abierta. Después al pueblo*)

Pueblo de animales, mirad. Mirad ahora y nunca más (*Silencio*) Ahora podéis ir a vuestras casas, venga. (*Con los ojos fijos de reproche*) Pueblo de cerdos. (*Siguiéndoles con la mirada mientras se van*) Pueblo de Cerdos. Mamá, cierra esta ventana. Cierra...

(*Telémaco y el padre, solo*)

Ahora te digo a la cara tu "por qué".  
¿Por qué no estabas para reprenderme?  
¿Por qué no estabas para decirme que no? ¡Venga!

¿Por qué no estabas delante del colegio?

¿Por qué no estabas para hacerme una caricia? ¡Venga! ¿Por qué?

*(Silencio. Al público retomando una pregunta lejana)*

Señora, yo, cuando miro el mar me pregunto de quién soy hijo... ¡De Nadie! Yo, Señora, cuando miro el mar me rondan en la cabeza todas estas historias y no puedo evitar odiar.

¿Odiar a quién? ¿A alguien que no está?

¿Odiar al mar? ¿A ese mar que cuenta estas historias?

¿Odiar a Antonio, que está ahí escuchándolas para dármelas a conocer?

¿Odiar a mi madre, que está todavía ahí esperando?

¿Odiar a la gente que sigue murmurando?

¿Odiarme a mí mismo... que no sé amar?

¿No sabré yo también surcar el mar e irme? ¿Ir en su busca?

¿Y adónde?

Dice Antonio que lo vio la otra tarde sentado sobre una roca de esta playa... Dice Antonio que todavía pensaba en esas palabras "y alcance allí donde está tu deseo, donde aquella mujer y aquel hijo amados, que viven por quien no vuelve"...

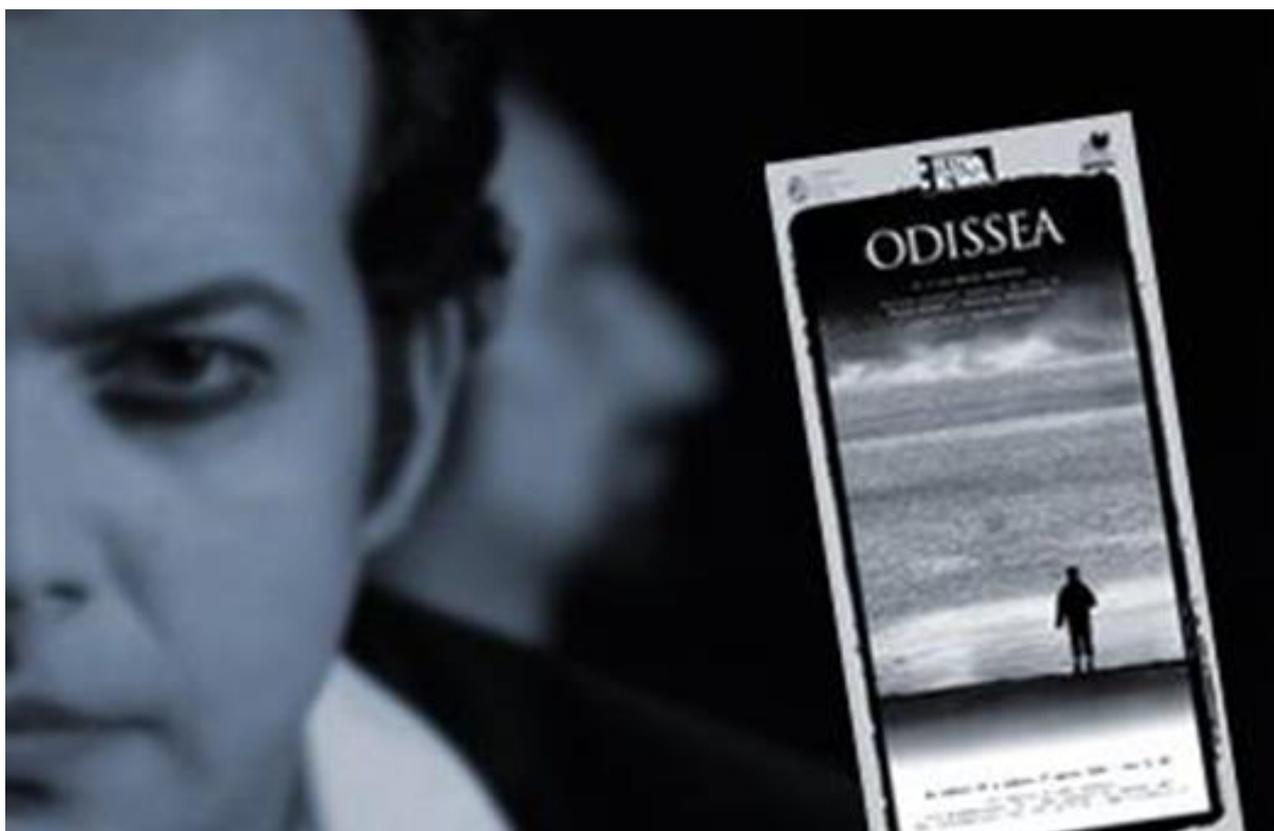
Dice que con un dedo escribió el nombre de mi madre. Escribió "Esperanza". Lo hizo en el agua, pero aún así dice que lo escribió.

Luego de noche se acercó al pueblo. Atravesó toda la plaza con el abrigo puesto en la cara. Llegó hasta debajo de casa. Después levantó la mirada. Miró a lo alto, hacia las ventanas...

*Un "adagio" tenso sostiene la indecisión del hombre. Los ojos dudan entre las ventanas y una posible nueva vía de escape... Duda. Se va.*

## OSCURIDAD

Traducción de Belén Veiga



## As de basura. El tráfico ilegal de residuos

---

Ulderico Pesce

Actor, director teatral y dramaturgo. Italia  
uldericopesce@gmail.com

Texto recibido el 23/06/2015, aceptado el 23/06/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Ulderico Pesce (Rivello, 1963), uno de los más significativos autores-narradores del teatro de narración de marcado contenido civil, vuelve a tratar en *Asso di Monnezza* el inmenso problema del lucrativo reciclaje de deshechos, sobre todo industriales, en la Italia actual. No es esta la primera vez que trata el tema, aunque en esta ocasión, partiendo de la visión directa del joven Nicola, se centra en la sangrante connivencia entre mafia, entidades públicas y los bajos fondos metropolitanos. En esta línea de denuncia social se mueven, de hecho, todos sus espectáculos de narración en la línea del llamado *teatro civile*, como *Storie di scorie. Il pericolo nucleare in Italia*, sobre el peligro nuclear en tierras italianas; *FIATo sul collo*, sobre los 21 días de lucha de los trabajadores de la Fiat en Melfi; *L'innaffiatore del cervello di Passannante: L'anarchico che cercò di uccidere Umberto I di Savoia*, sobre la trágica figura histórica de Passannante, quien intentó asesinar al rey Umberto I en 1878; o *Il Triangolo degli schiavi: I lavoratori clandestini in Italia*, un áspero montaje sobre las pésimas condiciones laborales de algunos inmigrantes en tierras italianas, como muy bien indica el título.

**Palabras clave:** *Asso di Monezza*, Ulderico Pesce, teatro de narración, teatro civil

]

## LUZ DE LA SALA

Si uno no puede dormir por la noche ¿qué hace?, ¿se está con los ojos como platos en la cama y da vueltas y más vueltas? Entonces, después de una noche, dos noches, tres noches, cuatro noches, cinco noches que no duerme y enciende la luz, apaga la luz y está con los ojos hinchados que parece un sapo... ¿qué haces? ¡Coges una botellita de Lexatin y te la bebas!

Nicola no duerme ni de día ni de noche. Está estresado por el trabajo. El trabajo de Nicola es el juego de las tres cartas: se pone en la rotonda de Giugliano cerca de Nápoles, donde vive con la familia, o en el paseo marítimo de Bari. Se pone en la sombra de Punta Perotti –que ahora, encima, se la han roto Punta Perotti, 300 mil metros cúbicos de cemento, un monstruo ilegal, de acuerdo, pero le daba sombra y Nicola está cabreado como una bestia, porque cuando va a Apulia, no encuentra sombra y ha tenido que comprarse un sombrero mejicano para protegerse de los rayos del sol.

Y ahí está Nicola, en el paseo marítimo de Bari, con su sombrero mejicano haciendo el juego de las tres cartas en el que siempre gana él.

Tiene tres cartas napolitanas. El as de bastos, el as de espadas y luego, en la tercera carta, ha dibujado un cubo de basura, ese es el as de basura, la más importante, esa es la que hay que encontrar. Baraja las cartas rápido y te las enseña.

–Este es el as de bastos y no sirve, no te equivoques, aquí tienes el as de espadas y tampoco sirve, que no te engañen, este es el as de basura y sirve. Es esta la que tienes que encontrar. Así que mira bien, el as de bastos está aquí... no te despistes, lo pongo aquí, el as de espadas está aquí y lo pongo aquí, el as de basura está aquí y lo pongo aquí, y ahora... ¿dónde está?

Para ti que lo ves por primera vez es fácil: "¡Está aquí!", y estás a punto de meter la mano pero él, Nicola, se te adelanta, apoya la suya, te mira a la cara:

–¿Cuánto juegas?

–¡Cincuenta euros!

–Pon el dinero.

–Puesto.

–Levanta la carta.

–¡Qué putada!... – y Nicola se mete los 50 euros en el bolsillo.

–Como escondo yo la basura, no la esconde nadie.

#### LUZ EN LA SILLA Y LUZ TENUE. CASA DE MARIETTA

Lo raro de Nicola son su mujer y sus hijos. Los tres son muy gordos, como un cubo de basura, pero no como los de las casas, sino como los contenedores, esos verdes y amarillos que están en la calle. Y luego también están en la banda de música de Giugliano. Su mujer Marietta es la organizadora, sus hijos Antonio y Vincenzo, primer y segundo trombón. Antonio delante y Vincenzo detrás. Pero Antonio, que está delante de Vincenzo, toca "po-po-po" y siempre se tira pedos, y Vincenzo se tiene que tragar los pedos del hermano.

Vincenzo tiene otra gran pasión, le encantan los pájaros, le gustaría ir libre por el aire como ellos y siempre intenta volar, se sube a todos los muros e intenta volar... pero como pesa 120 kilos, no lo consigue, y hace que se derrumben todos los muros a los que se sube. Y por su culpa, en Giugliano no queda ni un muro entero.

A Vincenzo todos los tratan mal, tiene el grado en hostelería, pero no encuentra trabajo y todos le dicen: "Tú no sirves para nada, atontao".

#### LUZ DE ESCENA LATERAL

Si Nicola esconde la carta de la basura, Marietta y sus hijos la recogen, tienen una verdadera pasión. Todo lo que el Estado italiano no hace en el Sur de Italia, lo hacen Marietta y sus hijos. Ella adora la basura y desde que era pequeña siempre dice: "La basura me dio la primera cosa buena de mi vida".

Marietta nació en Pianura, en Pisani, donde, a la entrada de Nápoles, ya en los años 50, habían abierto un gran basurero en una vieja cantera. El balcón de la cocina daba al basurero.

El padre de Marietta era operario, su madre ama de casa. Marietta de pequeña deseaba una muñeca pero no tenían dinero, las otras niñas tenían la muñeca pero ella no... y una mañana,

entre los hierros de la reja del balcón, allí abajo en el basurero lleno de humos que subían hacía el cielo, vio su muñeca, corrió a cogerla y no la dejó nunca más.

Pero poco después perdió a una hermana que murió de cólera en 1973, después su padre se puso enfermo de los riñones y después de cuatro años de dolores, murió. A su madre se la llevó un tumor en los pulmones en un santiamén. En el basurero de Pianura terminan por llegar venenos, incluso 1.000 toneladas de residuos químicos que venían de Acna de Cengio. En Liguria era normal que la gente se muriera. Alrededor de los basureros hay un 10% más de mortalidad a causa de tumores, así como de niños que nacen con malformaciones.

La última hermana, Marisa, emigró a Roma, así es que Marietta se quedó sola. Una mañana en la rotonda de Giugliano conoció a Nicola, que hacía el juego de las tres cartas. Jugó, perdió y se enamoró. Después de algunos meses, se casaron. Nicola se la llevó a Giugliano, a su gran masía que está a dos pasos del gran basurero de Giugliano, localidad Torre del Re, donde sigue viviendo con sus hijos. Los basureros, para Marietta, son un verdadero imán, ella va por la calle y el basurero la llama y ella no puede hacer nada, tiene que ir y punto.

Pero este imán le hace odiar la palabra basura, para ella la basura no es asquerosa, es algo muy valioso. Y por eso ha empezado a reciclar, pero cuidado: hace el "reciclaje puerta a puerta" como Bruno Vespa<sup>1</sup>. Marietta y sus hijos se presentan en las casas como si fueran Testimonios de Jehová, y Antonio hace una especie de imitación de Bruno Vespa: "Buenas noches, bienvenidos a *Porta a Porta*, buenas noches de Bruno Vespa". La gente ya no soporta a Vespa, y entonces le tiran las bolsas y ellos las recogen, la del vidrio, la del plástico, la del papel, la de las latas (con 100 latas se puede construir una bicicleta). Después, la bolsa de lo orgánico, la de los restos de alimentos, que es la bolsa más pesada en todas las familias, la más valiosa para Marietta. Que a nadie se le ocurra tocársela. Dice siempre: "lo orgánico vale oro, se pone debajo de una planta y la planta se nutre y crece"; y por último está la bolsa de lo que no se recicla, es poco y no lo puedes reciclar, así es que lo tienes que quemar, no hay otra opción, pero no en los basureros, como se hace en Italia, que lanzan la dioxina al cielo. Marietta dice que se tiene que hacer como en Escandinavia, donde la ponen a macerar en frío hasta que se destruye sola.

Esta última bolsa no la quiere tirar nadie y los hermanos discuten, Antonio dice: "¿Tú te crees que Bruno Vespa va a tirar la bolsa de basura para reciclar?, que la lleve el honorable La Russa<sup>2</sup>, buenas noches de *Porta a Porta*." Y entonces su madre lo coge y le dice: "Entonces... ¿!la mierda la tengo que tirar siempre yo!?".

Imaginad a los tres, 120 kilos por cabeza, subiendo las escaleras de los edificios de cinco pisos, uno detrás de otro, porque no caben en el ascensor, llenos de bolsas de basura para reciclar. Marietta y sus hijos dedican toda su vida al reciclaje de basura.

Cuando Marietta se fue a Roma a casa de su hermana Marisa, que vive en el barrio Colli Aniene, en el que se llega a recoger y reciclar el 65% de toda la basura, lo hizo porque tenía una cita con un médico de la clínica Gemelli para Vincenzo, que tiene un problema en los testículos. Allí descubrió el reciclaje de basura puerta a puerta... y esto le cambió la vida, fue una revelación.

<sup>1</sup> Presentador de la televisión italiana del programa llamado *Porta a Porta*.

<sup>2</sup> Ignazio La Russa es un político italiano que empezó con Alleanza Nazionale y, posteriormente, fue Ministro de Defensa con el gobierno de Silvio Berlusconi.

Marisa su hermana es increíblemente seria, lo sabe todo, sabe en qué bolsa va cada cosa, y le ha enseñado a Marietta que es capaz de repetir cifras, porcentajes, comportamientos, todo, solo tiene el graduado escolar pero sobre basura es como si fuera licenciada.

Nada más llegar Marietta a casa de Marisa, en Colli Aniene, en seguida su hermana la lleva delante de los cubos que tiene en la terraza, y Marietta los mira llena de admiración:

–¡Qué bonitos!

Marisa le pregunta:

–Entonces, Mariè, si a mí se me cae el pelo, ¿en qué bolsa lo tiro?

–En la del orgánico.

–Pero, ¿qué dices, Mariè? La orgánica va al campo y contamina los productos. Se tiene que poner en una bolsa separada porque no es biodegradable, no desaparece, un muerto después de trescientos años de haber sido enterrado aún tiene pelo en la cabeza.

–Muy bien Mariè –grita Marisa –, ahora déjame que te pregunte otra cosa: ¿el plástico transparente del jamón, cuando lo quitas, en qué bolsa lo pones?

–En la bolsa común, porque está aceitoso y no lo puedes reciclar.

–Muy bien Mariè, muy bien, cada día sabes más. La última pregunta que te quiero hacer, escúchame bien: si tengo que tirar a Mastella<sup>3</sup>, ¿dónde lo tiro?

–En la de lo orgánico.

–¡Por amor de Dios!, la orgánica va a la tierra fértil... imagínate cuántos Mastella podrían nacer, sería una tragedia.

–Y entonces, ¿adónde tiras a Mastella?

–Hay una comisión en Ginebra que está estudiando dónde tirar a Mastella, pero aún no han llegado a un acuerdo.

Marietta ha ido muchas veces a hablar con el alcalde de Giugliano, donde vive, cerca de Nápoles, una pequeña ciudad siempre llena de basura por las calles y por el campo, como todos los sitios de los alrededores de Nápoles y Caserta. Siempre va a discutir: "Alcalde, mi hermana en Colli Aniene, en Roma hace el reciclaje puerta a puerta porque es seguro, pero también se hace en Capannori, cerca de Lucca, donde llegan a reciclar el 82% de la basura, en Ciampino, en Olevano Romano, en Monteporzio Catone, en Monterotondo, en Mercato San Severino, cerca de Salerno, en Turín, en Véneto, en Lombardía. Hay más de 1.000 ayuntamientos en toda Italia que superan el 50% de basura reciclada, vamos a hacer como ellos y no tendremos basureros ni basura por la calle.

Y Otra cosa que hay que hacer cuanto antes, señor alcalde, es que tenemos que aprender a producir menos basura. En Campania, cada minuto que pasa producimos 5 toneladas de basura. Son demasiadas, tenemos que ir por las escuelas a enseñar a los niños cómo separar la basura y cómo producir menos. Todos los alcaldes de Italia deberían prohibir el uso de las bolsas de plástico."

<sup>3</sup> Clemente Mastella es un político italiano que se vio envuelto en un escándalo por corrupción en la sanidad de la Región Campania en 2008.

Pero el alcalde no le puede contestar a Marietta, no quiere saber nada, porque los empresarios de la basura significan votos y los votos dan sillones y los sillones dan poder. Y por eso la deja hablar y punto.

Para Marietta el procedimiento que hay que llevar a cabo está claro, funciona así: "se necesita una *organización de árbol*."

Una empresa relacionada con el ayuntamiento, como la AMA de Roma, va a recoger puerta a puerta la basura reciclable. Esta empresa, después de recoger el vidrio, el plástico, el papel y las latas, los lleva al CONAI, el consorcio de los empresarios, que los recicla para reutilizarlos.

El CONAI paga una cantidad por quilo al ayuntamiento por las toneladas de material recibido, que después pasa a la empresa que lo recicla. El ciudadano, cuanto más basura recicla, menos paga.

Si este sistema funcionara, el ciudadano no pagaría nada, no habría casi basura en los basureros ni ese polvo que producen que entra en los pulmones y mata, ni los vertederos y los tumores que le provocan a la gente, ni los delincuentes de la basura existirían y las calles estarían limpias".

#### LUZ LATERAL DETRÁS DE LA SILLA. MARIETTA Y NICOLA

A Marietta la palabra basura le recuerda cosas tristes. Cuántas discusiones tenía con su marido Nicola antes de la separación definitiva hace ya quince años. Una noche ya no pudo más y explotó como el Vesubio sobre Pompeya:

—¿Por qué tienes que llamarla basura, Nicò? La basura no es asquerosa, ¡es algo hermoso!

—Es una asquerosidad que se tira a los vertederos. ¡Enciéndeme el calentador, Mariè, y déjame en paz!

—No se tira a los vertederos, se recicla, como pasa en el norte, donde llegan a reciclar casi el 50%, mientras que en el sur reciclamos solo el 8%.

—Menos mal que está el norte... ¿por qué no te vas a Milán?

—Allí también hay vertederos ilegales; la policía encontró 193 el año pasado, pero nosotros en Campania tenemos 1.400 ilegales. Es demasiado. En toda Italia hay más de 5.000 vertederos ilegales. En Italia, Nicò, desaparece cada año una montaña de residuos de 2.600 metros con una superficie de tres hectáreas. Me quiero ir de Italia, ¡ah! ¡Si tuviera un poco de dinero! Pero pronto me alejaré de ti.

—¡Claro, vete, nada más te vayas, todo al vertedero!

—¿Y cuando el vertedero esté lleno?

—Abres otro vertedero. Enciéndeme el calentador.

—¿Y cuando ese otro vertedero esté también lleno?

—Abres otro vertedero. Enciéndeme el calentador.

–¿Y cuando todo el mundo sea un vertedero en el que ya no quepa más basura, que esté toda amontonada, y ya no haya más espacio en el mundo y no puedas hacer otros vertederos y mates una mosca... adónde coño la tirarás?

–Pues haces muchos incineradores y la quemas. Enciéndeme el calentador.

–Pero ¿quieres entender que eso que llamáis basura, si la recoges bien y la trabajas, la puedes reutilizar otra vez, que está "Viva", la podrías reciclar y no harían falta los vertederos? No te enciendo el calentador.

–Se quema y ya está, será todo ceniza. Llenaremos Italia de incineradores, dioxina para todos, como en el norte.

–Los incineradores producen un polvo, la dioxina, que si lo respiras provoca cáncer. Y con estos incineradores ganan dinero y vete a ver cómo gestionan el incinerador en Busto Arsizio, una sociedad que se llama Accam. En este incinerador más de una vez se han quemado cosas que no se podían quemar.

–A mí me gustan los incineradores y quiero uno y lo tendré pronto, vas a ver.

–Harás que funcione como el de Sesto San Giovanni, a la entrada de Milán, que produce 5 toneladas de partículas en suspensión en un año y los filtros no las frenan y van a las chimeneas que miden solo 75 metros y por eso estas 5 toneladas caen directamente a tierra y piensa que cerca de este incinerador viven 20.000 personas y hacen controles solo cada seis meses cuando tendrían que hacerlos día y noche, continuamente.

–No te oigo, Mariè, déjalo ya, a mí me gustan los incineradores.

–Pues vete a Módena, allí el incinerador lo tienen al lado del canal *Naviglio*, justo al lado de los terrenos agrícolas, productores de leche, ¡ah, qué bonito!, y ahora, no contentos con eso, lo doblan y han superado ochenta veces el límite de partículas en suspensión PM10, se permiten solo 35. En Módena lo superan cada tres días y nadie dice nada y el Departamento de Ciencias de la Sanidad Pública de la Universidad de Módena dice que hay un fuerte aumento de niños con malformaciones congénitas.

–Sí, tú, Mariè, que naciste con malformaciones en la cabeza.

–Por no hablar del incinerador de Colleferro, donde la Magistratura ha certificado que han quemado de todo, incluso cosas no permitidas: amianto, neumáticos, residuos peligrosos. En Colleferro tienen monitores en Plaza Italia, delante del ayuntamiento, que dan datos a los ciudadanos en tiempo real, y estos datos siempre han sido normales a pesar de que la policía había comprobado que se habían superado doce veces los límites de óxidos de nitrógeno y de ácido clorhídrico en un mes, porque el ordenador de Colleferro prevé que los datos se puedan corregir a mano ¡qué vergüenza!, la policía ha arrestado a trece técnicos del incinerador de Colleferro. ¡Enciéndete el calentador y lávate que hueles! ¿Dónde vas a hacer este juego de las tres cartas? ¿A los vertederos?

–Yo, gracias a las tres cartas, traigo dinero a casa... ¿te enteras, desgraciada?

–Yo no huelo peor que tú, vago, no te soporto, jugador. Con tanto dinero que has traído, y aún estamos con el calentador eléctrico. Yo me voy y me llevo a Antonio y a Vincenzo a estar en la otra parte de la masía, cerramos la puerta verde con llave. Tú a hacer tu vida en este lado y nosotros en nuestro lado. Te digo solo una cosa y me voy y no me volverás a ver nunca más: ¡a tomar por culo!

Marietta sale por la puerta verde cerrando de un portazo y Nicola la coge y la cierra para siempre diciendo:

–Me lo enciendo yo solo el calentador... y hago que salga el agua caliente y no me lavo. ¡Quiero oler mal, peor que la basura podrida!

#### BAJA DE NUEVO A LA PLATEA CON EL PÚBLICO. LUZ DE SALA

Nicola está ahí donde estaba Punta Perotti o en Giugliano, o en Villa Literno, haciendo el juego de las tres cartas como si fuera un trilero cualquiera.

Pero además de las tres cartas, tiene tres móviles con vibración. Recibe llamadas de los empresarios del norte que tienen muchos líquidos de los que deshacerse, pero que no quieren pagar todo el dinero que cuesta reciclar los residuos industriales según la ley. Así es que hacen que desaparezca su basura... ¿gracias a quién? ¡A Nicola!

Los residuos peligrosos llegan todos del norte, donde se produce el 75% de la basura de toda Italia, pero en el norte son buenos, se acuerdan de nosotros y nos los mandan todos al sur a escondidas, lo hacen por solidaridad.

Nicola recibe una llamada:

–Nicola, ¿me oyes? Soy el Gianni. Tengo veintisiete toneladas para dar de comer.

–¿Y qué es, señor Gianni?

–Material del bueno Nicola, mucho co. y p., pero también cr., ni y ar.

Quiere decir que tiene que deshacerse de cobre, plomo, cromo, níquel, cobalto, arsénico.

–Señor Gianni, es material del bueno. Nos lo comemos aquí en el sur; en Apulia nos pegamos unas panzadas, y lo acompañamos con grelos, en Campania lo ponemos sobre la mozzarella de búfala.

–¿Cuánto quieres por camión, Nicola?

–Es que este material que me mandáis no es fácil de digerir.

–Mándame una lista y así me organizo, Nicola.

La lista de Nicola, que es taxativamente en liras porque los euros aún no los entiende, prevé esto: si la basura que tiene que desaparecer es peligrosa, 4.000 liras por quilo, para el cromo 4.500 liras por quilo, para el polifosfato de fósforo llega a pedir 12.000 liras el quilo.

–Digamos que te pago por camión sin tener que estar ahí pesando, Nicola.

–Así podemos cerrar un precio de 80 millones de liras por camión.

–¡Es mucho!

–Señor Gianni, tengo que encontrar a alguien que me dé la mesa donde poder poner la comida.

La mesa es la tierra. Nicola tiene que encontrar con el juego de las tres cartas a los agricultores que están a punto de perderlo todo y que ofrecen sus campos para poder enterrar y quemar después en ellos la basura, o un incinerador o un vertedero o una cantera...

–Pero estará incluido el transporte, ¿verdad, Nicola?

–No, no, señor Gianni, se equivoca, el transporte es cosa vuestra. Yo os mando solo a mi hijo Cristian que conduce el camión, que él sabe adónde llevaros en Toscana, controla el material y después os bajáis todos los camiones dejando una hora de distancia entre uno y otro, como siempre.

–Vale, Nicola. Entonces, como siempre; la mitad se la doy ya a Cristian y la otra mitad después de cenar.

Nicola, de profesión esconde la basura, pero no el papel, quiero decir, la basura seria, líquidos industriales peligrosísimos. Es realmente un mago, consigue que desaparezca cualquier cosa, un verdadero mago: "Abra Calabria". Su sueño es ser empresario, quiere construirse un buen incinerador. Quiere, como Cerruti, el propietario de Malagrotta, el mayor y más famoso vertedero de Europa, a la entrada de Roma, 240 hectáreas cultivadas en el vertedero. Hay 50 millones de toneladas de residuos amontonados en Malagrotta en 40 años. El tráfico de camiones que bajan a descargar es tanto que hay prostitutas, pobres chicas esclavizadas. Han tirado de todo en Malagrotta...

#### SECUESTRO Y ARRESTO.....

De la calle Trastevere vas a la Portuense, después a la Magliana, y lo primero que ves es una gran refinería de petróleo, que antes o después provocará un incendio que lo quemará todo como en la época de Nerón, porque por allí está el vertedero de Cerruti, que se llama Cerruti, aunque Nicola lo llama siempre con admiración: "Cerruti: el estilista de la basura".

Y este Cerruti ha construido un incinerador que llaman gasificador, aunque es igual peligroso que un incinerador, justo en medio del vertedero, y quema basura de día y de noche. Y Cerruti, este incinerador lo realizó con el dinero de los italianos gracias a una ley que hizo el gobierno de centro izquierda que se llama Cip 6; el gobierno le dio el 60% del dinero que Cerruti se gastó, porque el gobierno, en lugar de financiar la recogida de basura reciclada puerta a puerta, financia a quien produce dioxinas. "¡Qué genio!", dice Nicola, "si no fuera por Cerruti, la basura en Roma estaría por las calles hasta debajo de la ventana del Papa, peor que en Nápoles. En Roma la basura reciclable puerta a puerta es bajísima por eso, que si no los domingos, en el ángelus, el papa abriría la ventana y se encontraría la basura. ¡Ojalá sucediera eso!, de verdad, porque así empezaría a hablar de basura y dejaría en paz la ley 194 que tutela a una madre que no puede continuar con su embarazo".

#### VÍDEOS DE MALAGROTTA Y LA REFINERÍA. ULDERICO CANTA

##### LUZ TENUE

Nicola tiene un tercer hijo, Cristian, es delgado y pequeño pequeño, mide un metro y sesenta y uno, solo hizo hasta primaria pero es tan listo que parece un zorro. De tanto ir al noreste a recoger venenos, Cristian habla véneto. Uno nace y crece en Giuliano y de repente habla véneto: el poder de la basura.

Es un delincuente perfecto. A Vincenzo y a Antonio, los trombonistas, les gusta solo la música y el reciclaje de basura puerta a puerta, pero Cristian odia la música, a él le gustan solo los venenos y disfruta hablando de arsénico y cromo y llega casi al orgasmo cuando

levanta el remolque del camión y deja caer los venenos tóxicos en la tierra fértil o en las canteras.

Cristian conoce todos los laboratorios de análisis químicos de Toscana. De hecho, cuando Cristian entra con su camión en la plaza de un laboratorio toscano, su camión tiene un rótulo luminoso en el parabrisas con un cartel en el que pone Tiburón Blanco, que ilumina allá por donde pasa. Todos ven el cartel y entienden la emergencia.

El camión está lleno de residuos peligrosos que se deberían descargar del camión con mucho cuidado, para evitar lo que le pasó a Mario Tamburino en 1991. Tamburino es un lucano de Calciano, de la provincia de Matera. Llevaba en su camión material químico que había recogido en Cuneo, 571 barriles. Llegó a un vertedero ilegal en la zona de Caserta y empezó a descargar los barriles en tierra, pero, por desgracia, uno le explotó en las manos y las exhalaciones lo cegaron, ingresó en el hospital Cardatelli de Nápoles y tuvo que decir la verdad.

Así que estos líquidos peligrosos tendrían que descargarse con cuidado del camión, tendrían que pasar por el laboratorio toscano durante dos semanas para eliminar la nocividad, pero en realidad, cinco minutos después, Cristian retoma el viaje como si nada con su Tiburón Blanco y con una autorización, que es un certificado que le protegerá durante todo el viaje hacia el sur en el que dice: "El material custodiado en los barriles cargados en el camión con matrícula BA53BI ha sido procesado y es inocuo, por lo que puede ser utilizado para la fabricación de fertilizante para la agricultura". ¡¡Fertilizante que se descargará directamente en los campos cultivados de trigo, entre los melocotoneros, los almendros, los cerezos y los mandarinos!!

Y así, los barriles de los camiones, que son bolas sobre bolas en los dos sentidos, salen de Toscana hacia el sur. Tiburón Blanco, desde Toscana, con la caravana de camiones que lo sigue, está en la *autostrada del sole*.

Puede ir adonde quiera, puede volver a Génova y embarcarse hacia Cerdeña, ir a descargar en los vertederos ilegales de puerto Torres, Olbia, Sassari, Orosei, La Maddalena. Imaginad que el 19 de octubre de 2007, un camionero llevaba un camión cargado hasta arriba de r..., ocho letras, va, ¿a ver quién lo adivina? Residuos tóxicos, cesio 137, para ser exactos, residuos radioactivos, que este camionero había recogido en Sarezzo, en la provincia de Brescia. El camionero tenía que ir a Porto Torres a sepultar bajo tierra estos venenos, pero le dijeron: "Cuando vuelvas de Cerdeña, ve a urgencias a ver si eres radiactivo. Fueron honestos. Él, me refiero al camionero, fue a Génova, al hospital, a hacerse unas pruebas para ver si era radiactivo. Después de la consulta, la policía, alarmada, registró el camión y descubrió el cesio 137.

Pensad que los sardos son el pueblo que produce más residuos peligrosos por cabeza de toda Italia: 185 kilogramos por sardo al año. Es debido a una empresa metalúrgica y a una refinería de petróleo, Saras. El propietario es Moratti, el presidente del Inter. Las dos empresas están en la provincia de Cagliari, cerca de Sarroch. Moratti se construyó esta refinería gracias a la ayuda del gobierno de Berlusconi...

Pensad que en el área de Sarroch se superó el año pasado más de seis veces el límite permitido a las emisiones de sulfuro de hidrógeno. El olor de gas se notó en toda la costa durante semanas. En Sarroch se analizaron 300 niños elegidos al azar para ver si tenían enfermedades que se pudieran atribuir a la contaminación ambiental y en cincuenta de ellos

los tests dieron positivo... cincuenta de trescientos son muchos. Esta refinería de Moratti produce 14.000 toneladas de polvos... que los filtros no pueden contener y se expanden y vuelan por el aire.



Total, que Tiburón Blanco puede ir a Cerdeña, aunque es un poco incómodo y también se puede quedar en Emilia-Romaña, puede ir hacia Formigine, cerca de Modena. En 2006 hubo cuatro arrestos, pero la cosa continúa: en un vertedero se descargan líquidos industriales y nadie se da cuenta.

O puede ir hacia Pianoro, cerca de Boloña, en la zona donde están construyendo la red de tren de alta velocidad; tiran los líquidos industriales al río Savena que se hace negro como el petróleo.

O puede ir hacia el sur. Puede llegar a Roma e ir hacia Rieti, o Viterbo, descargar en la cantera, o también en el vertedero de Malagrotta donde el... fue arrestado... por descargar...

Pero la mayoría de las veces Tiburón Blanco va al sur, va con su certificado falso y llega a la bifurcación: Nápoles-Bari o Caserta-Roma. Puede decidir si ir a Apulia o a Campania.

Si va a Apulia, puede ir a Canosa di Puglia, el basurero de Italia. Hay un vertedero que está tan lleno que es todo un espectáculo: hay más del doble de lo que puede contener, tanto que el manto que aísla de la tierra el calado producido por los residuos se rompió hace años, de forma que ese líquido peligroso cae directamente en los acuíferos, los cuales están siendo constantemente contaminados.

Los controles que hizo la magistratura cerca del vertedero revelaron grandes cantidades de polifenoles, una sustancia que provoca cáncer en menos que canta un gallo.

Y pensad que allí al lado está el torrente Locone, y que el acueducto de Apulia coge el agua de este torrente para que la beban las personas. Y después la gente, cuando se muere de cáncer, se enfada con Cristo. Y no con Cristian.

Pero en Apulia los vertederos ilegales son una infinidad, tantos que padre e hijo discuten porque tienen preferencias diferentes. Cristian prefiere los vertederos de Casalevecchio y Carlantino, en la provincia de Foggia. Nos gusta esa zona porque hay tanto tráfico de camiones llenos de basura que, cerca de los vertederos, no solo se ha instalado algún que otro vendedor de bocadillos, sino que incluso hace cinco años llegaron prostitutas, pobres chicas esclavizadas y vendidas, casi todas rusas, serbias y montenegrinas de la ex-Yugoslavia.

LUZ DE LOS FOCOS EN LOS BARRILES

Cuando llega el camión de Cristian, todas se acercan y él se las lleva en el camión, no en la cabina, se las lleva detrás, encima de los barriles. A él le gusta hacer el amor sobre los barriles. Él es así, qué vas a hacerle. Cada jueves se para, le gusta Irina, una chica de Susdal, de cerca de Moscú, le dice que suba.

La chica se tumba en el barril y él, que mide un metro sesenta, le dice:

–Dime que estoy duro como los barriles.

–Duro estar tú amor ¡qué duro! Ja lublù duro. Y Cristian contesta:

–Sí, soy como un barril lleno de cromo y arsénico.

–Sí, mí gustar arsénico cariño.

–Escucha, este es el más peligroso. Es polifosfato de fósforo, ¿te gusta?

Y la pobre chica rusa, que no ha entendido lo peligroso que es el barril que tiene bajo el culo, finge una infinidad de orgasmos:

–Sí, gustar a mí protifosfato, dame más fuerte protifosfato ¡ah! Cariño ja lublù.

–No me tienes que decir protifosfato, que me bloqueo, idiota. ¡¡Polifosfato, polifosfato, no te equivoques si no se me baja!!

–Vale, cariño, yo decir polifosfato, cariño, dar a mí todo polifosfato mundo.

–Muy bien, sigue así...

–Sí, yo querer polifosfato todo, ah, mi encantar polifosfato, ja lublù polifosfato, sí dar a mí todo polifosfato...

–Ah me corro, ah, sí, sí el polifosfato, sí ah, ah, ah.

Irina, desde hace cinco años, hace el amor cada jueves con Cristian encima de los barriles. Se ha hecho tan experta que puede distinguir, gracias al olor y a una distancia de diez metros, un barril que contenga arsénico de otro que contiene cromo. Lo sabe todo sobre química, Irina. Se ha matriculado en la Universidad de Foggia: ¡pura química!

Gracias a todas estas clases dadas encima de los barriles, no solo ha tenido teoría, sino que también ha hecho prácticas de laboratorio. Teoría y práctica juntas, ¡¡qué universidad te lo permite, si no la de Foggia!!

Total, bajo tierra, en Apulia han descargado tantas toneladas de líquidos químicos peligrosos que la zona ya no se llama Tavoliere de Apulia, sino Tavoliere de Mendeleev, el de la tabla periódica.

Desde hace cinco años, cada jueves, Cristian está con Irina y después, fumando, le enseña un vídeo del que está orgulloso. Tiene un proyector en el camión adrede para Irina. Empieza la película. Cristian hizo que le montaran el vídeo de los camiones que descargan imágenes de Susdal, el pueblo de Irina, donde están las iglesias ortodoxas pintadas por Andrej Rublov, así para ella es más poético. Cristian se tumba sobre los barriles e Irina canta una canción rusa de su infancia, y con las imágenes de esos lugares que tuvo que dejar ella canta y llora y Cristian, poco a poco se queda dormido...

## VÍDEO DE SUSDAL Y DE LAS DESCARGAS DE LOS CAMIONES. DESPUÉS OSCURIDAD. DESPUÉS LUZ TENUE

Si por el contrario, Tiburón Blanco va a Campania, puede ir a varios vertederos ilegales o autorizados, o a las fábricas de fertilizante para la agricultura: a la Rfg o a la Siser, que a los venenos normalmente les añaden un poco de paja inflamable y los descargan directamente en terrenos agrícolas.

Después, Nicola o Cristian llaman a algún gitano que a cambio de 30 euros tira gasolina en el campo y lo quema todo. Y esos 30 euros que Nicola le da al gitano le vuelven al día siguiente con el juego de las tres cartas. La Rfg y la Siser hicieron desaparecer de esta manera, solo entre 2004 y 2005, 38.000 toneladas de barriles peligrosos y ganaron en dos años 3 millones de euros.

Los agricultores sin dinero se presentan uno tras otro, de día, en la rotonda de Giuliano, van a ver a Nicola y juegan a las tres cartas. Así se ve que necesitan dinero y Nicola se alquila una hectárea de campo a cambio de 20.000 euros al año. Nicola va directamente a las casas a escribir los acuerdos de noche. Por eso ha perdido la costumbre de dormir de noche y, cuando no tiene que cerrar contratos, solo se duerme con el lexatín.

Si tengo que ser exacto, Nicola tiene un hermano, Benito, que vive en Véneto, donde con la ayuda de su hermano consiguió abrir un restaurante. La especialidad es la *polenta con aves*, la polenta con pajaritos tiernos tiernos. A menudo en el restaurante de Benito cenan empresarios ricachones del norte.

El hermano Benito, en Véneto, hace de puente, cultiva para Nicola las relaciones con los empresarios.

Cristian, desde 2001 está cabreado a lo bestia con su camión, tiene unas ganas tremendas de cambiarlo... ¿Se puede estar cabreado con tu propio camión? ¡Sí, es posible!

En 2001 al decreto Ronchi le añadieron el artículo 53bis que prevé algunas pequeñas sanciones para quien organiza tráfico ilegal de residuos. El artículo temido por Cristian es justo el 53bis, y la matrícula de Tiburón blanco es: BA53BI. Está cabreado a más no poder, Cristian, porque tiene que arrastrar por toda Italia en su culo el número 53, como el artículo, un amuleto gafe.

Vincenzo, una mañana, de broma, le añadió a la matrícula BA53BI con espray negro una "S", y quedó "53BIS", justo como el artículo. Cristian estuvo a punto de pegarle un tiro a Vincenzo por esta broma. Al final no le disparó, pero le metió la cabeza en el trombón y tuvieron que sacarlo los bomberos. Cristian es así, ¿qué vas a hacerle?

Vincenzo, que es el único de la familia que descubrió cómo vivían su padre y su hermano desde hacía 15 años, lo quiere a su padre, habla con él a menudo, querría que volvieran a ser amigos él y su madre, querría que la familia estuviese unida, y le dijo a su padre: "acaba de terminar la Navidad, esta noche es Nochevieja, las familias lo celebran juntas, se quieren, tiran fuegos artificiales y nosotros nada". Pero su padre no quiere saber nada de volver a la vida de antes.

A Vincenzo no le gusta que su padre Nicola y su hermano Cristian estén ganando tanto dinero con la basura, no le gusta nada. Y rechaza la cómoda vida que llevan su padre y su hermano. Viven en la misma casa rural en la planta baja, pero en la zona donde viven los basureros ya no hay calentador eléctrico sino una bañera de hidromasaje, televisor de

pantalla plana, una antena parabólica que no saben usar, aunque tienen que tener una por narices; y donde viven ellos, los músicos, todo es un poco viejo, dos habitaciones y una pequeña cocina. Marietta y Antonio no saben que Nicola y Cristian están ganando tanto dinero porque no van nunca a su lado de la casa, no se hablan y no quieren tener nada que ver con ellos.

### TRES HACES DE LUZ Y FOCO DELANTERO DESDE DETRÁS HASTA EL ESCENARIO POR EL PASILLO

Un largo pasillo con fotos de los encuentros importantes de Nicola y Cristian separa las dos zonas de la casa y luego hay una gran habitación con un balcón en la que los basureros guardan las jaulas de los pájaros. En el pasillo hay fotos de las que estar orgullosos: Nicola y Nunzio Perrella, jefe del clan Perrella de Nápoles, y algunos representantes menores del clan de los Casalesi de la zona de Caserta.

También hay una foto en la que están muy bien: Nicola, Cristian y el diseñador Cerrutti de Malagrotta, el que ha ganado millones con la basura de Roma, que se va a Australia a hacer el reciclaje puerta a puerta y en Italia sigue yendo a los vertederos. Más adelante hay una foto hecha en Parma: Nicola y Cristian están bajo la cúpula pintada por Correggio, con ellos está Chinaglia, el ex futbolista, Cristian lleva la camiseta del Lazio. Los Casalesi quieren comprarse el Lazio, todos son hinchas del Lazio y están en Parma porque el dinero que los Casalesi ganan con la basura lo invierten en Parma y en Milán.

Después está la foto de los responsables de tres instalaciones de vertidos de Lombardía, uno en Segrate, otro en Melzo y otro en Milán, en la calle Frigia, en el número cinco, sobre un terreno del ayuntamiento, a veinte metros de una escuela de primaria y una guardería, embargado en 2005. Se hacía el juego de las tres cartas, como dice la Magistratura. Tiraban incluso residuos que no se podían quemar. ¿Por qué el juego de las tres cartas? Porque si se enteraban de que los controles llegaban a Segrate, se llevaban los residuos peligrosos a Melzo, si el control llegaba a Melzo, lo ilegal lo quemaban en Milán, en la calle Frigia n. 5.

Después, más adelante, está la foto de Fortunato Stillitano, al que el juez Baggio arrestó en Milán el 18 de septiembre de 2008 porque sobre algunos terrenos entre los municipios de Desio, Seregno y Briosco enterró 178.000 metros cúbicos de residuos que contenían... en fosos de nueve metros de profundidad. Porque a la mafia ahora le da un poco de miedo bajar al sur donde han aumentado los controles y por eso descarga directamente en el norte.

Un poco más adelante, una foto de Nicola y Cristian con Antonino Marras, un sardo que vive en Pero, cerca de Milán, que llegó a excavar con sus excavadoras en la Plaza Meda, en Milán, detrás de la Plaza del Duomo. A Antonino Marras lo llaman...

Luego hay otra foto preciosa delante del Duomo de Módena: Nicola posando sobre un león cerca del Duomo, Cristian en el otro león, y en medio, dos agentes de policía carcelaria de Módena donde están encerrados algunos componentes del clan de los Casalesi. Estos dos guardias se llaman Micillo, de Caserta, y Menillo, de Nápoles, aunque trabajan en la cárcel de Módena y les pasan a Nicola y a Cristian las órdenes de los Casalesi. Estuvieron arrestados hace poco por corrupción. El clan de los Casalesi, que llega a ganar 30.000 millones de euros al año, hace sus mayores inversiones en Módena, Parma, Milán y en Brasil y Rumanía.

Después, más adelante empiezan a llegar las fotos importantes. Hay otra foto con los dirigentes del Enichem<sup>4</sup> de Priolo, y los jefes de los clanes de Apulia: Marinacci y Roscini.

Luego está la foto de Cesare Romiti y su hijo, y me diréis: ¿qué tienen que ver los Romiti? Os cuento: los Romiti fundaron una sociedad que se llama Impregilo, Fibe, y tiene sede en Sesto San Giovanni, y ganaron en 1995 el concurso de adjudicación para gestionar la basura en Campania, ganaron justitos porque su propuesta era la más económica, y aunque participaron en aquel concurso Ansaldo y Enel, su propuesta, bastante más seria, costaba demasiado. La de los Romiti costaba menos y ganó, como si se pudiera bajar el precio de estos productos. ¡Qué vergüenza! Total, que los Romiti tenían que gestionar con seriedad el servicio, pero la basura siempre estuvo en la calle, y se habló de ello en toda Europa... ¡qué vergüenza! Y de Romiti no habla nadie, ni la televisión, ni los periódicos. Romiti no aparece por ningún sitio, desaparecido, tanto que si alguien quiere encontrar a Romiti tiene que ir al pasillo de Cristian y Nicola.

Un poco más adelante, a la izquierda, está la foto de Rastrelli, el ex presidente de la Región Campania que hizo que ganara la adjudicación del contrato público la empresa Impregilo-Fibe de Romiti. Está a la izquierda la foto pero él, Rastrelli, es de derechas. Un poco más adelante, a la izquierda, está la foto de Paolo Togni, que también es de derechas aunque esté a la izquierda en la pared. Paolo Togni estaba presente en la adjudicación cuando ganó Romiti, Togni abrió el sobre. Togni era jefe de gabinete del Ministerio de Medio Ambiente cuando Matteoli era Ministro de Medio Ambiente, y ahora está en el Ayuntamiento de Roma con el alcalde Alemanno...

En frente, a la derecha, está la foto de Bassolino, el presidente de la Región Campania, quien nada más ser elegido podía haber dicho que Rastrelli se había equivocado, que Romiti ya no les era útil... pero no dijo nada, y en catorce años ha tenido que gestionar como Comisario para la emergencia de residuos 2.000 millones de euros con lo que podía haber renovado toda la Campania, pero no hizo nada. Lo único que hizo fue que todo el mundo hablara mal de Nápoles. Bassolino está aquí a la derecha y se ríe en la foto, es de izquierdas pero lo han puesto a la derecha, total que es un follón: el que es de derechas, está a la izquierda y el que es de izquierdas, está a la derecha, pero con que te pongas de culo, los que estaban a la derecha, se hacen de izquierdas y los que estaban a la izquierda se hacen de derechas. Y esto corresponde exactamente a lo que pasa en Italia, donde derechas, centro e izquierdas se mezclan y se cambian con tal de quedarse en su sillón y no se avergüenzan de todo este cambia-cambia, tan grande que incluso el muro de Nicola y Cristian se ha quedado blanco, de verde que era, por la vergüenza.

Después llegan las fotos de los más importantes. A la izquierda dos del clan de los Casalesi, son forajidos: Michele Zagaria y Antonio Iovine y tantos otros hasta la última foto que tienen Nicola y Cristian como una reliquia. En esa, entre el padre y el hijo y delante del Palacio Real de Caserta, está el abogado Chianese, quien con la basura ha ganado de 2001 a 2003 la bonita suma de 35 millones de euros. Al lado, Cicciotto Mezzanotte, y por último, el más importante, el capo absoluto del clan de los Casalesi: Francesco Schiavone, llamado Sandokan, que es un modelo a imitar para Cristian, que odia la música pero tiene una debilidad por una sola canción. Y por la mañana cuando se levanta, anda despacito despacito por el pasillo y, conforme avanza y ve a Romiti, después a Rastrelli, a Bassolino, se va

<sup>4</sup> Enichem era el nombre de la rama química de la empresa petrolera italiana Ente Nazionale Idrocarburi (ENI)

creciendo, parece más alto, y avanza y cuando ve a Sandokan se siente un gigante como su ídolo que lo mira y canta a grito pelado:

#### UNA LUZ SOLO CONTRALUZ ROJA

"Sandokan, Sandokan, dame fuerza, el valor llegará"

#### OSCURIDAD. DESPUÉS MISMO PASILLO. LUZ TENUE

Para seguir con la casa, os he de contar que, terminado el pasillo, está la gran habitación de los pájaros.

Nicola y Cristian van a cazar pájaros vivos con red cerca de los vertederos, donde los pájaros, por el mal olor, a menudo pierden la orientación y es más fácil capturarlos, los meten en las jaulas, se los llevan a casa y después los venden. Hay un gran negocio ilegal de pájaros en Italia; hay gente que por un jilguero con un buen canto y un bonito plumaje está dispuesta a pagar 5.000 euros.

Ocurrencia astuta de Nicola y Cristian. Primero cavan una zanja. Llegan a un terreno y cavan con martillos neumáticos y excavadoras. El material que extraen lo venden como hormigón a las constructoras y ganan dinero. Después, ¿qué pasa? Como excavan tanto, llegan a las faldas acuíferas y el agua sube, después llega la lluvia y ese enorme agujero se convierte en un lago. En este lago tiran los líquidos industriales y el agua del lago cambia de color dependiendo de lo que tiren. La zona en la que ahora está el lago se ha convertido en húmeda, antes era seca y ahora es húmeda. Y como los pájaros migratorios en sus largos viajes buscan agua y zonas húmedas, llegan a beber el agua salubre del lago de Cristian y Nicola, momento que aprovechan para cazarlos con la red. Tanto es así que, haciendo estos lagos, han llegado a hacer que las aves cambien sus rutas migratorias.

Así en casa de Nicola hay jilgueros, canarios, corbatitas, mirlos, alguna calandria, algunas cogujadas y petreles y algunas pequeñas gaviotas de vertedero y también algunas aves exóticas que Nicola hace llegar desde la selva amazónica, papagayos raros y un tunqui, el gallito de las rocas originario de Perú, todo rojo con la cola negra, precioso. Vincenzo espera que su padre lo vuelva a mandar a la selva, pero él lo vende a 18.000 euros negociables.

En el cuarto de los pájaros hay unos cincuenta pájaros comunes, capturados, estos también, cerca de los vertederos. Esos, Nicola, no consigue venderlos. Los mete en la jaula, no les da de comer y se mueren. Nicola los congela y se los manda a su hermano Benito al Véneto para que los cocine y haga *polenta con aves* que luego da de comer a los empresarios del norte.

Esos mismos pájaros llegaron cerca de los lagos artificiales llenos de veneno buscando agua, llegaron hambrientos a los vertederos porque están camuflados entre los frutales llenos de melocotones, cerezas, albaricoques, que el humo de la basura, al arder, ha ennegrecido, están impregnados de humo tóxico y veneno... así que los pájaros tienen ahora en el hígado estas asquerosidades.

Y si el estado italiano hace muy poco para prevenir este tráfico, los pájaros son los que se ocupan de vengar al sur con sus hígados llenos de arsénico que se dejan cocinar con polenta

y devorar por los empresarios del norte, que se los comen, y se tragan así su propia mierda y ¡a tomar por culo! ¡Por fin un poco de justicia divina!

Vincenzo, el segundo trombón, desde hace casi dos años, cada día, a escondidas, traspasa la frontera, abre la puerta verde y entra en el cuarto de los pájaros, los fotografía y graba el canto de cada uno. Después se pone en la mesa y lo transcribe en música para clarinete, flauta o trombón. Se pone ahí horas y horas y los mira, los observa, lo ha aprendido todo de los pájaros, conoce el canto de cada uno, cada íntimo secreto. Querría liberarlos a todos, lanzarlos a volar, pero teme a su padre. Se le ha despertado esta gran pasión por los pájaros, se pone y graba con un cuidado increíble, después lo archiva todo y lo guarda con un cariño sin igual.

## LUZ EN LA SILLA

Vincenzo dice que los pájaros hablan y se cuentan las cosas que les pasan en la vida. Y son justo ellos quienes le han desvelado el secreto de las tres cartas del padre.

Estos días, en el cuarto, hay 700 pájaros de todas las razas. Pese a todo el follón que arman Vincenzo dice que los ha oído llorar. Es triste para ellos pasar la nochevieja al frío de Italia, querrían estar en el calor africano como siempre. Vincenzo dice incluso que ha visto un abejaruco llorar: "os digo que he visto que de los ojos le caía una lágrima a las plumas". Cuando lo cuenta se emociona hasta él.

Esta primavera terminó en la red de Nicola un cernícalo primilla. Y ahora está ahí en la jaula, congelado, hablando con el abejaruco que está frente a él. El cernícalo primilla vive en verano en la Murgia, entre Apulia y Basilicata, es el ave rapaz más pequeña de Europa.

El cernícalo primilla se queja porque tiene un fuerte dolor de estómago, se lo cuenta a Vincenzo, le dice que el desierto del Sáhara, donde se va a vivir cuando en Italia es invierno, cada año crece y conquista diez kilómetros de tierra fértil y árboles. El tunqui, el gallito de las rocas que está a su lado, y da unos golpes en la jaula que parece que sean veinte, viene de la selva amazónica e interviene diciendo: "El desierto se come la tierra fértil porque ha cambiado el clima". Y el cernícalo le pregunta sin avisar, con esa forma suya de hablar de clandestino: "¿por qué clima cambiar?" y el tunqui, que es el empollón de la clase, tanto que parece un ecologista, dice:

—Las sociedades de la madera y de la ganadería están destruyendo los bosques y por eso el clima está cambiando. Cada año el hombre destruye 15 millones de hectáreas de bosque natural. Y después el anhídrido carbónico, el petróleo y las fábricas y los coches y las calefacciones de las casas y los incineradores y los vertederos... también hacen cambiar el clima.

Pero volviendo al cernícalo primilla que le duele la pancha. Vincenzo sabe que para comer, come grillos, que por eso se llama "grillaio" en italiano, aunque si los grillos se comen la basura de los vertederos, el cernícalo se come los grillos y la basura también. Y ahora el cernícalo primilla está en una jaula y no puede hacer nada más que quejarse a su vecino abejaruco por el dolor de pancha. El cernícalo primilla, que viene de África y habla un italiano bastante africano, tiene que agradecer que la ley Bossi-Fini no se extendió a los pájaros porque si no, ni de coña estaría en Italia. El Excelentísimo Señor La Russa quiso extenderla a los halcones: "Bossi-Fini también para los halcones, porque también son

africanos". Pero luego Schifani, ese que desde que es Presidente del Senado se ha cortado la cortinilla, le hizo entender a La Russa que es difícil tomar las huellas dactilares de los cernícalos. Así es que La Russa lo entendió, se lo tuvo que pensar un poco... pero al final lo entendió.

Y entonces el cernícalo primilla sujetándose el pecho con una pata le dice al abejaruco: "Grillos italianos ser pesados, no bajar, pesados, saber lejía". Pero, por lo demás, ¿qué puede saber de lejía un cernícalo primilla?

El cernícalo primilla está desesperado.

## LUZ DE FOCO FRONTAL

Es una mujer, grita toda la noche y Vincenzo lo oye y graba: "Tres años ser de venir Murgia a hacer amor, pero luego hacer huevo y pequeño mafioso nacer muerto. Comer veneno y beber agua mala y hacer huevo con pequeños mafiosos pero no poder hacer cáscara fuerte, cáscara huevo mío débil y pequeño mafioso dentro morir por calor quemado sol fuerte vivo dentro huevo. Culpa grillos, ser grillos que comer basura beber agua mala grillos".

Y a este grito se suma el abejaruco que habla un italiano perfecto: "Malditos los que hacer morir a los hijos. Salimos en febrero de África, llegamos aquí a Italia, hacemos el nido y nos envenenamos, esto se lo tienes que decir a todos a gritos, Vincé, aunque a vosotros los hombres os pasa lo mismo que a nosotros, vosotros coméis los mismos melocotones que nosotros y bebéis la misma agua que nosotros... ¿por qué os morís de cáncer? ¿por qué? Díselo a todos, Vincé, que si un hombre mata la tierra o el agua, se mata a sí mismo".

Y Vincenzo escucha y escribe y sube a la silla y con la cara llega a la altura de la jaula con el abejaruco que lo mira; el abejaruco mira a Vincenzo a los ojos y le dice: "Gru, gru, gru, gru, gru, grugrú, gruú, gruúú, grrruúú..."

—Yo soy el abejaruco, hago el nido en tierra, lo hacemos en medio del trigo nosotros, los abejarucos, o en medio de la hierba. Vuelvo de África para venir a hacer hijos en Italia, yo excavo un agujero de cuarenta centímetros bajo tierra y allí incubo los huevos.

Este año he hecho el agujero en el mismo campo del año pasado, incubando los tres huevos que estaban a punto de romperse, veía camiones grandes que descargaban algo en la tierra, y después de que el primer huevo se rompiera en el agujero, salió mi primer hijo, abrió los ojos y vio el mundo, un macho, igual que su padre. Fuera del agujero vi después a uno que tiraba gasolina alrededor del campo donde yo estaba con mi nido, un olor de gasolina, y yo miraba en el agujero la cara de mi primer hijo ¡qué felicidad! porque nosotras, las madres de los abejarucos, somos como todas las madres, como las mujeres. Miraba los otros dos huevos que estaban empezando a romperse poco a poco y por la grandeza de Dios salen mis otros dos hijos, son hembras, como yo, de ojos negros negros, me miran desde el fondo del agujero y yo, fuera del agujero, veo el fuego que empezaba a arder y el humo maloliente y el fuego que nos alcanzaba, y el mal olor, tanto que no se podía respirar, y yo miraba a mis tres hijos, que con los ojos como platos me miraban inmóviles como diciendo "Sácanos de aquí".

Había hecho el nido sobre un vertedero ilegal cubierto de tierra, porque donde hay un vertedero hace un poco más de calor y se está mejor. Y como yo, muchos abejarucos y muchas calandrias han hecho el nido allí. Y ahora el fuego se acercaba, y mis hijos estaban en el nido a cuarenta centímetros de profundidad, y con sus alitas no eran capaces de

levantar sus cuerpos, y el fuego violento se acercaba cada vez más, y ellos lo sentían el fuego e intentaban subir por el agujero, y el humo era tan denso que no se veía ya nada, y no había aire para respirar, y el miedo, y yo intentaba coger a mis hijos, bajaba por el agujero boca abajo y después me metía debajo, cogía a un hijo cada vez por el cuello y volando intentaba llevármelo fuera, pero nada, el agujero era demasiado ancho y el pequeñín se resbalaba y se caía rasgándose la piel tierna tierna en las paredes del agujero, y lo intentaba de nuevo con más fuerza y nada, y otra vez hasta agotarme y nada, caían, y el olor y el humo que ya había entrado en el agujero, y el calor, pobres hijos míos, el fuego había llegado a mi nido, y entonces empiezo a alargar el pico en el agujero, hacia abajo en el nido e intentaba enganchar los picos de mis hijos para hacer que subieran, pero nada, sus picos se rompían, eran débiles y el fuego estaba en el agujero, y yo los veía en el fondo del agujero con los ojos negros llenos de terror como diciendo "Mamá, no nos dejes aquí", no me olvidaré nunca de esos ojos, y yo maldita, maldita madre que soy, los dejé allí en el fuego y me fui, en el humo, sin respirar, batiendo fuerte las alas en el humo, y corriendo alto y gritando con el aire que me quedaba: "malditos, malditos, malditos, hombres de mierda, malditos hombres de mierda".

#### LUZ DE NUEVO TENUE

Vincenzo sabía que la muerte de los pequeños abejarucos había sido causada por su padre o por otros como su padre.

Vincenzo, el día de Navidad, gracias a los pájaros, se enteró de un golpe, un negocio gordo que van a hacer su hermano y su padre, los dos se sientan en una silla de mimbre que está debajo de la jaula del abejaruco y hablan y hablan y hablan y los pájaros escuchan y se lo cuentan.

Vincenzo se enteró de que el nuevo golpe se llama "la Noche del Pulpo", porque son muchos golpes en muchos vertederos, y en el mar, en una sola noche, esta noche, la noche de Nochevieja de 2008, porque la mafia actúa a menudo durante las fiestas o los partidos de fútbol importantes.

Una sociedad de Atessa, cerca de Chieti, recibe residuos de varias regiones, sobre todo de la refinería de Priolo, cerca de Catania. Esta noche estos residuos, líquidos altamente contaminantes, unas 90.000 toneladas de veneno, tendrán que desaparecer en el mar de Tarento.

Nicola ha hecho construir una tubería bajo tierra de más de 300 metros de larga que desde tierra firme llega hasta el mar. A este golpe Nicola lo llama "Mar Claro". Con él ganará 15 millones de euros.

El segundo golpe que tienen es en el vertedero Bleu de Canosa, cerca de Bari. Llegarán de Véneto y Lombardía: níquel, aluminio, magnesio, y se descargarán en tierra, en el vertedero de Canosa, allí cerca está el torrente Locone, del que toma el agua el acueducto de Apulia pero, ¿a quién le importa?

Cristian, por su parte, con su Tiburón Blanco no trabajará mañana por la noche en Apulia, sino que destapará la botella de champán en Campania.

Vincenzo se ha enterado por los pájaros del golpe de esta noche.

Es de noche y su madre lo ve nervioso, lo ve entrar y salir, mientras ella fríe las anguilas para Nochevieja: "Pero ¿qué haces Vingé yendo de un lado a otro? ¡Estate quieto un poco, que me das dolor de cabeza!"

–Eeh mamá, te tengo que decir una cosa importante que va a pasar esta noche.

–Di, ¿qué es esa cosa?

–Ha llegado el momento de que te lo diga mamá. Yo quiero a papá, él me ha hecho, me parezco a él, y Cristian es mi hermano, somos enemigos desde hace demasiados años... ¿sabes por qué tienen tanto dinero? Porque esconden la basura peligrosa.

–Vincé, dime todo lo que sabes –apaga el gas y las anguilas se quedan ahí, en el aceite caliente.

–Papá y Cristian hacen una cosa gorda esta noche, ganarán mucho dinero, dicen ellos, pero es muy peligroso, no duermo desde hace dos noches, quieren descargar esta noche, dentro de cinco horas, para celebrar la Nochevieja, muchas toneladas de veneno en la tierra y en el mar.

–¿Qué sabes? Dímelo. ¿Adónde va ese idiota de hermano tuyo, Cristian? ¡Dímelo!

–Cristian va a Campania, allí están Sandokan y el abogado Chianese esperándolo.

–Dime qué va a hacer Cristian.

–Primero tiene que llevar al puerto de Nápoles muchas toneladas de veneno que un barco llevará a China.

–Vamos a hacer como Marco Polo –dice Cristian–. Luego tiene que ir a Villa Literno, cerca de Caserta, y allí descargar en los campos cultivados 60 toneladas de veneno. La operación se llama "Madre tierra".

En un año en Villa Literno se han descargado con este sistema 3 millones de toneladas de residuos peligrosos. Ganan, en neto, cuatro millones de euros en un año. Para contaminar una hectárea de tierra solo es necesaria una batería de un coche.

Cristian está en contacto con los dueños de la Siser: Generoso y Francesco Roma, padre e hijo, más el que protege la operación "Madre tierra", un empleado del sector del medio ambiente del gobierno regional: Angelo Golino, el cual, a cambio de unos cheques, bloquea los controles y a tres policías.

Su madre, al oír lo que van a hacer su hijo y su marido esta noche, tiembla, va de un sitio a otro en la cocina, después toma una decisión. Cristian y su padre no están al otro lado de la masía y entonces, madre e hijos van al cuarto de los pájaros.

Mariettina y Antonio era la primera vez que entraban allí desde hacía años. Su madre se sienta en la silla, debajo de la jaula del abejaruco, habla con los dos hijos y prepara un plan. Los pájaros se callan.

–Tú, Vincenzo, llama a todos los de la banda musical y diles que vengan aquí con todos los instrumentos, esta noche tocaréis por la basura. Yo cojo una furgoneta grande y voy con media banda a Tarento, me planto con media banda encima de la tubería cerca del mar donde tienen que descargar los líquidos y en cuanto vea los camiones que van a descargar

grito: "tocad, tocad fuerte, trombones, bombos y clarinetes", porque todo lo que el estado italiano no hace, lo tenemos que hacer nosotros con la música. Se van a enterar hasta las estrellas.



Antonio y Vincenzo, vosotros os vais con la furgoneta adonde te han dicho el "pajarito", a Villa Literno. Con la otra mitad de la banda, tu hermano Cristian y los camiones llegarán, vosotros esperadlos y nada más los veáis, sacáis los trombones y os ponéis a su lado a tocar fuerte, pero fuerte de verdad, durante toda la noche. Y yo ¿sabéis qué hago? Uno es padre y el otro es hermano pero para mí es mi hijo y se me encoge el corazón, pero ahora hago lo que hacía Don Peppino, Diana, "ahora hablo yo", yo llamo a la policía, llamo a la ley. Y Vincé, libera ahora mismo a todos estos pájaros.

En media hora estaba todo organizado. Todos estaban preparados para salir con los coches y en el autobús, los cláxones sonaban en la calle llamando a Vincenzo, que aún estaba en casa y no se decidía a bajar

Había luna llena, muchas estrellas, una bonita luz... y de vez en cuando un petardo que despedía el año que acababa. Y Vincenzo en el cuarto con los pájaros. Él llora, y los pájaros mudos.

Solo hay un arrendajo grande que le susurra a Vincenzo: "No puedo esperar a llegar a Tarento para vengarme. Mi hija comió céfalos dentro del puerto, contaminados, y ahora es estéril, quiero irme a Tarento". El pájaro tiene razón. Pensad que en Tarento se puede comprar un quilo de céfalos por tres euros. Por algo será, ¿no?

Vincenzo abre el balcón y después, en el silencio más absoluto de los pájaros, abre todas las jaulas, fuera, entre los fuegos artificiales de Nochevieja cercanos, los pájaros se escapan sin miedo; la primera, el arrendajo, que tienen preso, y después, el abejaruco y el cernícalo primilla y el bellísimo tunqui y los otros. Todos vuelan. Es su primera nochevieja en un lugar frío.

Y desde abajo, los componentes de la banda ven setecientos pájaros que salen de noche.

Vincenzo baja por fin y todos salen. En el cruce, todos se separan, un grupo hacia Villa Literno y otro hacia Tarento. Los pájaros también siguen el recorrido y se separan, y aunque es de noche, vuelan, y vuelan y vuelan con una rabia en las alas que baten y todo el cielo suena rabioso.

Solo un pájaro se había quedado en la reja del balcón, había conseguido mimetizarse y salvarse de la *polenta con aves*.

El pájaro vuelve a entrar, bate fuerte fuerte las alas y va a posarse en el brazo de la silla de debajo de la jaula del abejaruco, que se ha quedado vacía, donde Nicola practicaba el juego de las tres cartas que aquella noche se habían quedado allí.

Solo el as de basura estaba descubierto. El pájaro no veía la carta porque estaba boca abajo.

De repente, parece increíble, se cagó. Puede que fuera el miedo de todos aquellos petardos de Nochevieja, pero aunque parezca increíble, la cagadita cayó en picado en medio del as de basura. Hizo "STOP" al caer en la carta, y otra vez "Stop-stop-stop-stop", el pájaro iba de diarrea. Estando en la jaula Nicola le había dado para comer una pera que había cogido cerca del vertedero de Giugliano debajo de casa, y ahora no podía aguantarse y "Stop-stop-stop-stop", en la carta, en el as de basura, "STOP". Cuando la evacuación terminó en el último "¡STOP!", el pájaro se volvió hacia la carta y dijo "¡La Virgen, que por una vez termina bien este juego!"

#### OSCURIDAD. EMPIEZA EL VÍDEO

Aquella noche la Banda tocó y arrestaron a Cristian, a Nicola, a Sandokan, a Chianese, a Onorato y a Francesco Roma. Y también a Golino, del gobierno regional, y a muchos otros. Todos pasaron el año nuevo en la cárcel y "donde pasas el primer día del año, pasas todo el año". Pero en esta Nochevieja el refrán no funcionó. Como casi todas las cosas italianas que terminan con un final feliz, el 2 de enero salieron. Menos Sandokan, los otros están fuera. Hasta que el delito contra el medio ambiente no se introduzca en el código penal, hasta que el daño al medio ambiente no se castigue como cuando uno mata a una persona... digámoslo claro, ¿qué diferencia hay si uno mata la tierra, los ríos, el mar o a una persona?

Así que hasta que no haya un castigo justo para quien mata la tierra y el mar, en Italia, ganará siempre el As de Basura.

**Traducción de María Antonia Blat Mir**

## Saturno en Via Fapanni, Mestre

---

Paolo Puppa

Università degli studi di Venezia, Italia  
puppa@unive.it

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 30/06/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

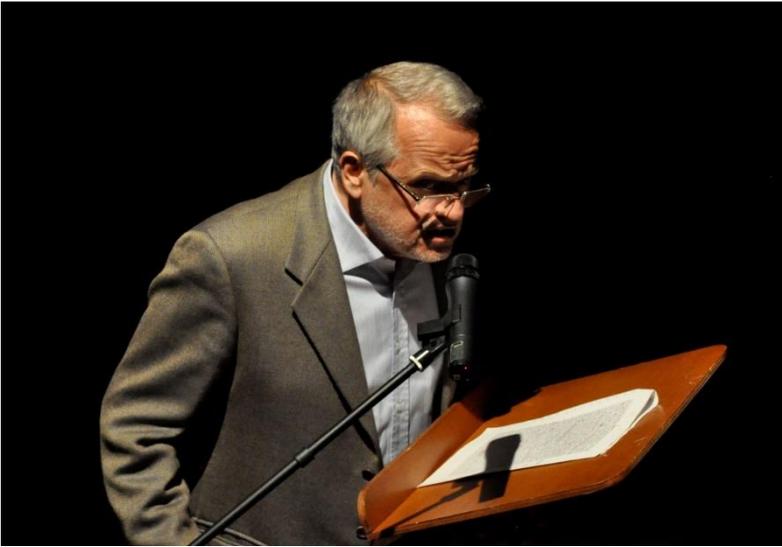
**RESUMEN:** bajo el título de *Cronache venete* (Titivilus, 2012) el profesor, crítico, actor y narrador Paolo Puppa (Venecia, 1945) recoge doce de sus más recientes monólogos, un término que difícilmente puede resumir el contenido de estos breves soliloquios en los que da rienda suelta a una interesantísima actualización de mitos clásicos en medio de una realidad cotidiana descarnada. Si en algunos de ellos nos presenta a una nueva Salomé aburrida y enamorada por caprico de un talibán, o una Fedra desubicada en medio de un paisaje industrial corrupto, en el texto propuesto, *Saturno en Via Fapanni, Mestre*, Puppa nos presenta un impactante personaje, un nuevo Saturno, deseoso de desembarazarse de su propio hijo. Una sociedad alienada en la que los mitos pueden echar luz (o cuento menos conmovernos) en medio de la crisis económica y moral de la pequeña y gran burguesía.

**Palabras clave:** Paolo Puppa, *Cronache venete*, relato, narración, mito

]

En la cena me ha preguntado que qué quería de ella. Era la voz, esa voz, lo peor de todo. Sí, la voz era tremenda, nunca antes había oído una voz así. ¿Entiende a qué me refiero? Ha sido justo en aquel momento que he comenzado a pensar en ello. También porque después, por la noche, tendría que echarme bajo las sábanas con ella, con esa espalda dura quitándome sitio. ¿Y si él saltaba a la cama a la mañana siguiente temprano como siempre ha hecho?

¿Quién le habría empezado a hablar, a explicarle la situación? ¿Qué decir del asunto a un hijo que tiene solo tres años? ¿Gilipollecas como papá y mamá ya no se quieren? Pero, ¿yo a esa espalda cuándo la había querido alguna vez de verdad? Aquello era el verdadero problema, sabe. Me doy cuenta de que tener miedo de una voz, de una espalda, de una explicación, no son pensamientos de un verdadero hombre, de un macho. Pero el miedo lo tenía, a través del cansancio. Hacía una eternidad que no dormía. En la empresa me habían puesto en la lista de los primeros destinados a ser despedidos. El último en ser contratado y el primero en ser eliminado. Ya. Si ocurría la optimización, como lo llamaban. Menos mal que ella en el gimnasio tenía el puesto asegurado, lo que hacía que su voz se me hiciese aun más dura. En fin, hacía tanto que ya no dormía. Pasaba la noche con el mando en la mano, esperando las luces del alba y el canto de los pájaros de abajo, en el jardín de los vecinos. Pero en las últimas semanas también ese pequeño momento de descanso, esa parada, no ocurría más. Ponía en el móvil la alarma a las siete, esperando que sirviera. Y sin embargo, nada, ojos desorbitados frente a telediarios. Me distraía un poco con los bombardeos, las torturas, los secuestros. Esperaba, como un milagro, que hubiese algún buen terremoto. Pero al principio no pensaba, esto, cómo decirlo, de echarlo todo por la borda. Mi niño, mi niño ¿qué le has hecho a mi niño? Me ha gritado desde el gimnasio cuando se lo he contado. Pero notaba, notaba entre el ruido de las máquinas de musculación y para perder barriga que aquella voz había cambiado, porque ahora me respetaba. Una pregunta, ¿puedo? ¿Me, me meteréis en una celda solo, verdad, no con otros? Sabe, me fastidia dormir con extraños.

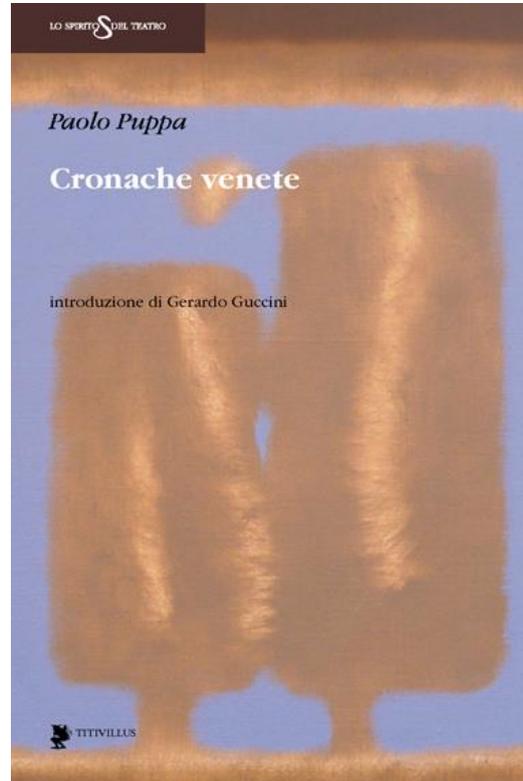


Con otros hombres, quiero decir. Soy hijo único, yo. También me han dicho que tratan mal a quienes han hecho daño a niños. Pero era suyo, el niño; suyo, no mío. Cierto, ha puesto en duda mi paternidad. De acuerdo, habría podido preguntarle con quién entonces, con quién. No, no era el caso. Pero no lo he lanzado por eso. ¡Pero nooooooo!

Notaba su corazoncito que latía, el cuerpo todavía caliente de la cama. Lo he hecho solo por cambiar las reglas del día. Sí, ella estaba segura de que yo servía para garantizar que se despertara, preparar el desayuno y también para lavarlo, vestirlo, llevarlo a la guardería, las típicas cosas, antes de ir al banco (horario reducido, el mío, antes de ser despedido) y ella, mientras tanto, ya estaba en el gimnasio, preparando los programas de las clientas que querían seguir siendo jóvenes. Y sin embargo, la he llamado con alegría, menuda alegría. ¿Y ahora qué quieres? ¿que si estoy trabajando? Cuando he empezado a hablar y a contarle lo que había hecho, y se oían los gritos subir desde abajo, del paso de peatones, ha habido un silencio, un largo silencio al teléfono. Así que le he preguntado si aún seguía ahí, si había cogido la cuestión. ¿Gracioso, no? Como si se pudiera coger la cuestión con las manos. El pequeño, sí, un ángel, podría haberlo cogido; el toldo a rayas blancas y azules del quiosco de abajo podría haber amortiguado el golpe. Pero no estaba abierto. No hacía sol ayer. Solo niebla. Antes de lanzarlo comprobé si estaba el toldo. No estaba. Y lo miré bien fijamente a los ojos. Aún los tenía cerrados por el sueño, le costaba abrirlos. Pedía que lo dejara en paz. Sí, quería dormir más, el señorito quería dormir más. Y su padre, en cambio, no; no encontraba paz ni en el sofá ni en la cama al lado de la gran espalda dura, todo el rato leyendo anuncios de trabajo en los que se buscaba un chico para todo, un asistente de limpieza, un chico para los recados... o qué sé yo. Algo, aunque no tuviese nada que ver con la pintura. ¡Qué más daba! ¿A mi edad, quién me iba a coger? Pero era todo culpa suya, del pequeño. Si no era mi hijo, por lo demás, no era pecado. Apenas me ha preguntado papi, papi, qué haces. Ha sido entonces cuando he abierto los brazos, mirándolo en todo momento fijamente a los ojos. Son iguales que los tuyos, dijo dicho en el hospital mi suegra cuando lo levantó por primera vez de la cuna. Había querido puntualizar aquella frase, como un test de ADN, para disipar las sospechas que todos suponían ciertas, desde los vecinos de casa que me miraban de modo insolente, hasta los parientes. Yo tenía un pequeño problema en la cama, todos lo sabían. Al principio no, al principio no tenía ningún problemilla, creo. Al principio, con mi querida señora, lo hacíamos por todos lados, de pie, en la pila, sobre la televisión encendida, sí querida, se me ponía dura solo con mirarla. ¿Cómo he podido? Y entonces bastaba recordar aquel período para entender que podía ser perfectamente mi hijo. Entonces, ¿por qué? Me pregunta por qué he abierto los brazos. El hecho es que hacía tanto tiempo que ya no lo hacíamos... y cuando lo hacía había demasiado desprecio en ella. Mejor dejarlo estar. La última vez que he intentado meterla dentro, se ha hecho pequeña, pequeña. ¿Qué es esto?, ha reído sarcástica. Pero, ¿adónde ha ido a parar la pobre? Y mira qué

pequeña es, pequeña como tu sueldo... y casi gritaba, tanto que todos la oían. ¿Qué hace un hombre en estos casos? En fin, quiero ver cómo vuelve a casa, ella. Cómo pasa por delante de la habitación con la camita vacía. Tiene casi cuarenta años, además. Muy difícil rehacer la vida. ¿Quién la dejará preñada a esta ahora? Con la historia, con esta historia a sus espaldas. Cuando una mujer sale en los periódicos, en la página de sucesos, ya no tiene futuro. ¿Cómo? Claro que a él le quería. Me resultaba incluso simpático, en el fondo. Lo cogía en brazos y siempre me sonreía. Excepto la última vez, de hecho, cuando debió entender lo que le esperaba. No se lo imaginaba, cuando lo he sacado. Me querrá enseñar los coches de abajo, como hace a menudo, habrá pensado. Coche yo no tengo, es de mi mujer, y ojo con tocárselo. Está el metro, en todo caso. Pero, hay un pero que explica todo. Ahora lo recuerdo bien. Hace una semana los escuché, a ella y a él, reírse a mis espaldas. Sí, él se reía. Me tomaban el pelo. Obvio. ¿Qué? Por supuesto que un niño de tres años puede tener malicia. Recuerdo muy bien que se ha reído de mí con ella. Quién sabe qué le habría dicho. Solo sé que él reía, al lado de ella. Sí, debe haber sido la última gota, como dicen. Así que he hecho un poco de justicia en casa, ¿no? Ahora, al menos, se quedarán tranquilos. Mejor así.

**Traducción de Sara Garrote Gutiérrez**



## Italianesi

---

Saverio La Ruina

Actor, dramaturgo y director teatral. Italia  
saveriolaruina@alice.it

Texto recibido el 29/06/2015, aceptado el 29/06/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** con el monólogo *Italianesi*, premiado con el premio UBU al mejor actor en 2012, Saverio La Ruina continúa dando muestras de un característico y notable pulso cívico ya demostrado en obras como *Dissonorata. Delitto d'onore in Calabria* (2006, también premio UBU) o *La Borto* (premio UBU y Premio Hystrio), en este caso poniendo en escena una tragedia cuanto menos desconocida: la de miles de civiles y militares internados en Albania desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del muro de Berlín y el régimen soviético de Hoxha en 1989. Considerados "fascistas, capitalistas, amigos de América y espías del Vaticano" por los albaneses y por extranjeros por los mismos italianos, el personaje Tonino Cantisani vivirá con gusto el haber nacido en tierra de nadie, esperando el encuentro con un padre al que apenas conoce en uno de los episodios más sangrantes de la historia europea reciente.

**Palabras clave:** Italianesi, Saverio La Ruina, teatro de narración, Albania

]

(*Mirando los pantalones de un espectador*) Así no está bien, el pantalón lo han hecho mal. La doblez tenían que haberla hecho así, ¿ves? Más pequeña. La tenían que doblar poco a poco y tenían que hacerla más pequeña, así, ¿ves? Porque ahí el que manda es el tiro del pantalón. Y con ese tiro la doblez no es correcta. Lo he visto enseguida. Y también se han equivocado con la largura. ¡La largura, la largura del pantalón! Lo han acertado demasiado. Deberían haberlo acertado hasta el tobillo, así, hasta la altura misma del zapato, ¿ves? Así. Si no es así se pierde la proporción. Si no es así, el fallo de arriba te lo llevas hasta abajo, por todo el pantalón. Esto no lo ha hecho un sastre. Se ve enseguida.

Porque yo he trabajado de sastre durante casi cuarenta años, ¿sabes? Lo fui casi todos los años que pasé en el campo. Y no era para nada un campo de trigo o de patatas o de remolacha, aunque tal vez era un campo de trigo o de patatas o de remolacha, sino un campo de prisioneros, un campo de concentración. Como no había sastres allí dentro, un sastre le venía bien a todos. Le venía bien a los prisioneros, le venía bien a los campesinos y le venían bien incluso a los guardias.

Aprendí justamente en el campo con un verdadero maestro, el maestro Giuvannu, un verdadero maestro italiano. Y como cosía él, ya lo creo, como cosía él no cosía nadie. Y yo lo miraba. Aunque nadie me había dicho que lo mirara, nadie me había dicho que lo mirara. Lo vi y me paré. Lo decidió la cabeza. Las piernas lo decidieron. En cuanto lo vi se pararon. Solas, a su aire. Por poco no caigo de morros al suelo. Seguro que fue por aquellas telas. Pero no por las telas, sino por cómo estaban hechos. Era el color de las telas. Colores brillantes, rojos, amarillos, naranjas.

Igual fue como una especie de reacción ante aquel campo, aquel campo gris, lleno de fango, aquellos guardias con aquellos uniformes grises, grises y verdes del mismo color que

la mierda, aquella gente siempre deprimida... Igual fue una reacción ante aquella vida. Lo cierto es que lo vi y me paré.

Porque, la verdad, no había nunca visto colores tan brillantes como aquellos, tan brillantes como aquellos no los había visto sino en sueños. Yo siempre soñaba de noche con colores. Y para no olvidarlos, por la mañana temprano me los repetía en la mente. Los repetía, repetía y repetía, hasta que me quedaban impresos, hasta que ya no los podía olvidar. Así los podía mirar incluso sin soñar, los podía mirar incluso cuando era de día. Cuando no soportaba más todo aquellas cosas malas que había en torno al campo, me escondía en algún sitio donde no me viera nadie, cerraba los ojos fuerte, fuerte, y hacía que esos colores volvieran a mi mente, y los miraba todos, del primero al último, uno por uno, uno por uno miraba todos aquellos colores que había visto en sueños. Como una película. Acababa y volvía a empezar. Acababa y volvía a empezar.

Luego, una vez que había fijado con detalle los colores dentro de mí, ponía poco a poco las personas, luego los árboles, flores, una hilera de casitas coloradas. Y por fin lo más hermoso. Una joven de rostro amable, con el pelo rubio del mismo color que el trigo, y con los ojos celestes, tan celestes que parecían del mismo color que el cielo. Y al fin me ponía incluso a mí, a mí mismo, muy cerca cerquísima de ella. Ella me miraba y me sonreía. Pero no era para nada una sonrisa normal. Yo no había visto en mi vida una sonrisa como esa. Parecía que te tocaba el alma, parecía que te tocaba el alma y el cuerpo. Y luego ya no sentía el peso del cuerpo. Luego no sentía ya nada, me sentía ligero, me sentía como si pudiese volar, me sentía como si la pudiese coger en brazos y volar, volar por el cielo, junto a ella, abrazados. Pero en cuanto intentaba cogerla, todo desaparecía. Y me encontraba otra vez en la cama, como un bobo, lleno de barro, en medio de aquellos uniformes grises, grises y verdes del mismo color de la mierda, en medio de aquella gente siempre deprimida, con toda la razón del mundo para estar siempre deprimida.

Pero os estaba diciendo que la pasión por las telas me vino de los colores, de los colores que tenían aquellas telas, colores brillantes, rojos, amarillos, naranjas. Los colores que elegía les gustaban a todos, nadie los elegía tan bonitos. Y la gente siempre me decía:

- Pero, ¿cómo consigues elegir colores tan bonitos?
- ¿Que cómo lo hago? ¿Y cómo os digo cómo lo hago?

No les podía contar que los veía en sueños, que los veía en sueños y que luego me los repetía mentalmente, que los repetía y repetía hasta que se me quedaban grabados, hasta que ya no los podía olvidar. No podía quedar ante ellos como un loco.

- Pero, ¿cómo lo haces para elegir colores tan bonitos?
- Eh, no lo sé, decía, es un don, un don natural, no es que uno pueda siempre saber el porqué.

Luego un día escucho la voz de una chica que me dice:

- Yo sé por qué los colores los eliges tan bonitos.
- ¿Ah, sí?, digo yo mientras trasiego unas telas en la mano, ¿Y por qué?
- Porque tú los colores los tienes en tu cabeza.

Y me quedé de piedra. En cuanto lo dijo, me quedé de piedra. No había entendido bien lo que había dicho, pero me quedé de piedra de todos modos. Y la miré, dejé la tela que tenía entre las manos, levanté la cabeza y la miré. ¿Y qué veo? Una chica de amable rostro, de pelo rubio del mismo color que el trigo, y ojos azul celeste, tan azules que parecían del mismo color que el cielo.

Pero justo el tiempo de restregarme los ojos con las manos y ya no la veo frente a mí, había desaparecido. Dejo todo como está. Entro en el barracón. Miro por todas partes. Entre los albaneses no estaba. Entre los griegos no estaba. Entre los italianos lo mismo. Recorro cada rincón del campo y parecía como si hubiese desaparecido. Cojo al maestro Giuvannu, el maestro que me había enseñado todo sobre las telas, cómo debía cortarlas, cómo debía unir las, cómo debía elegir los colores, la consistencia del hilo, que me había enseñado dónde poner las manos, dónde poner los pies, cojo al maestro Giuvannu y le digo:

– Maestro Giuvannu, ¿has visto a una chica de rostro amable, con el cabello rubio del mismo color que el trigo, y con unos ojos celestes, tan celestes que...?

– Pero, ¿cómo hablas así?, me responde el maestro Giuvannu, siempre con una respuesta a punto en sus labios, ¿A quién estás buscando? ¿Una chica rubia de ojos azules?

– ¡Eh!

– Es la nieta de los Seku, los dos viejecitos que están junto a la cancela.

– Ya he ido, pero no la he encontrado.

– Claro que no la has encontrado, ya se ha ido

– ¡Cómo!, ¿ya se ha ido?

– Ha salido con el coche de línea, ya se ha ido. En verano viene al campo con los abuelos, pero luego regresa de nuevo con su madre a Tirana.

– ¿Por qué? ¿La madre no está con los abuelos en el campo?

– No, no está aquí desde que se casó con un hombre de Tirana.

– De Tirana...

– De Tirana, sí. Pero vuelve siempre en verano con los abuelos.

– ¡No te referirás al próximo verano...!

– ¿Cuál si no? Este ya ha acabado.

Aunque más tarde con esta chica... aunque cómo fue la cosa con ella os lo contaré luego. Os estaba hablando de esta costumbre mía de quedarme con los ojos cerrados y pensar. Porque resulta que luego, cuando las cosas las pensaba por dentro, acababan pasando de verdad, igual que con la chica de rostro amable. Justo cuando las pienso, va y suceden en realidad. Pueden pasar días, meses, pueden incluso pasar años... pero siempre llega el momento en que suceden realmente las cosas que pienso.

Para que veáis, os contaré una cosa, una cosa que acaba de pasar. He pensado: Debo volver a Albania. Y he vuelto, he vuelto igual que vuelven a Italia mis tíos de América.

– Pero, ¿por qué volvéis siempre de América?

– Volvemos al pueblo donde nacimos, me responden.

También yo he vuelto al pueblo en el que nació. Un pueblo donde he estado prisionero durante cuarenta años porque era italiano, aunque luego fui durante veinte años extranjero en Italia porque era albanés y cuando volví a Albania los amigos albaneses me decían mirad, ha vuelto el italiano.

Así que he vuelto a Albania. Aunque más que a Albania he vuelto al campo, un campo que no es para nada un campo de trigo o de patatas o de remolacha, sino un campo de prisioneros, un campo de concentración. Campo de Savr, lo llaman.

¿Cómo lo he encontrado? ¿Y qué sé yo? No os sabría decir si el lugar es hermoso o feo, aunque es más feo que hermoso, pero os diré que antes incluso de recordar a alguien, un objeto, una persona, una cosa que te recuerda un suceso, me inundó una melancolía como nunca antes había experimentado. Bastó el aire, el olor, ¿quién sabe? Aunque todo lo hizo el cerebro, eh, por cuenta propia. Siempre por cuenta propia me ha llevado a un lugar adonde iba siempre de pequeño, una colina en la que no había nunca nadie, donde podía estar solo y pensar. Y en cuanto he llegado allí, he empezado a recordar. De golpe. Como una película que fuera hacia atrás. Vvvv...

Lo primero que he recordado ha sido la carta de la Cruz Roja Italiana: Estimado señor Tonino Cantisani... así estaba escrito en la carta, Tonino Cantisani, mi verdadero nombre y apellidos. Incluso hoy, cuando lo pienso, me entran escalofríos. Estimado señor Tonino Cantisani..., yo la mandé en el 82 y me han contestado en el 85, le comunicamos, han escrito, que hemos localizado a su padre, Cantisani Leone. Hacía treinta años que no sabía nada de papá, pues desde el 54 la censura no nos ha dejado ni escribir ni recibir nada. Desde hacía treinta años no sabía nada de papá, ni siquiera dónde estaba. Le hemos enviado a su padre su dirección. Y nos ha dado su autorización para enviarle la suya: Cantisani Leone, calle Gennargentu, calle Pórtico 3, 08020 Olzai, Nuoro, Cerdeña. No lo podría creer. De repente el corazón se me salía del pecho. He ido corriendo al guardia y le he dicho:

– Camarada Ganì, le he dicho.

Le he rogado como si fuese la mismísima Virgen.

– Camarada Ganì, he encontrado a mi padre, después de más de treinta años. Finalmente lo he encontrado.

– ¿Y ahora qué quieres?, me responde.

– Quiero que lo sepas, no quiero hacer nada a escondidas, quiero solo que me permitas escribirle.

– Escribe, escribe, me dice él.

Aunque eso lo sabían ellos ya de principio a fin... habían leído ya la carta, lo controlaban todo. Escribí a papá, pero no tuve respuesta. Escribí una segunda carta, una tercera, una cuarta, pero tampoco entonces tuve respuesta. Pero, ¿por qué no me responde?, pensé. No sabía el porqué, pero seguro que había pasado algo. Lo descubrí cuando llegué a Cerdeña en el 90. Aunque lo que pasó os lo contaré después. Porque entonces eran demasiadas las cosas que me venían a la cabeza. De golpe. Como una película que va hacia atrás. Vvvvv...

He empezado a recordar que en este lugar donde nunca había nadie me sentaba en el suelo a pasar las tardes. He empezado a recordar que miraba el cielo y esperaba. Esperaba y esperaba hasta que pasaba un avión. ¡A saber toda esa gente adónde irá!, pensaba. Pensaba

como un niño que no hubiese visto nunca nada del mundo. ¡A saber qué se siente cuando se está en el cielo!

He empezado a recordar que cuando el avión desaparecía en el horizonte, cerraba los ojos y el avión volvía de nuevo hacia atrás en mi mente, cerraba los ojos más fuerte y podía ver incluso dentro de él, aunque como no sabía cómo estaba hecho, lo imaginaba igual a uno de esos coches de línea, así, tal cual, con el conductor al volante fumando y la gente alrededor de él haciéndole preguntas:

– Pero, ¿cuándo llegamos?

– Hoy nos salimos del horario, eh?

– ¿Pero no podrías coger un poco más suaves esas curvas, por favor, que se me revuelve el estómago?

Me lo imaginaba igual que esos coches de líneas regulares con esas ancianas que van dando la lata al conductor:

– Yo tendría que bajar un poquito antes de la parada, ¿me haría el favor de dejarme bajar justo delante de la Esso?

Me imaginaba que detrás de esa anciana estaban sentados mamá y papá, que papá había finalmente vuelto de Italia, que había vuelto a Albania y que había venido a llevarnos con él. Y aprovechando un momento en que la anciana callaba, en que finalmente las curvas habían acabado por dejarse notar en los estómagos, le decía a papá:

– Papá, ¿adónde vamos?

– Eh, dice él, vamos al lugar más hermoso del mundo.

– ¿Y cuál el lugar más hermoso del mundo?

– Eh, Italia.

– ¿Y cómo es esa Italia?

– Eh, Italia es un lugar hermosísimo.

Le hacía todas aquellas preguntas ingenuas igual que las haría un niño que no hubiera visto nunca antes nada del mundo.

– ¿Y por qué es un lugar tan hermoso.

– Pues porque en Italia están las ciudades más hermosas del mundo: Florencia, Roma, Venecia. No hay nada más hermoso que ser italiano

– ¿Y por qué no hay nada más bello que ser italiano?

– Pues porque en Italia somos todos pintores, músicos, cantantes.

Y luego estaban todas las cosas que él le contaba a mamá y que mamá me ha contado a mí y que yo he contado a mi mujer y después de mi mujer también a mis hijos. En Italia somos todos pintores, músicos, cantantes, decía papá. De forma que cuando luego volvimos realmente a Italia, cuando en Roma bajé del tren, me esperaba una orquesta, con gente que tocaba, bailaba, cantaba. Pero resulta que nadie tocaba ni bailaba, y mucho menos cantaba, al contrario, nos tuvieron presos durante cinco días en comisaría y en silencio, y si nos quejábamos nos miraban mal y de nuevo silencio.

- Mira estos albaneses..., decían los policías.
- No hay nada más hermoso que ser italiano, decía papá.

Luego se oía la sirena y me volvía corriendo al campo para el recuento de la tarde. He empezado a recordar aquel campo que habían hecho adrede para nosotros, para nosotros y para los que eran como nosotros, enemigos del régimen, pues así nos llamaban. La tenían tomada con nosotros por culpa de la guerra. La tenían tomada con nosotros desde que Mussolini invadió Albania. Allí, por aquellas fechas, llegaron a haber más de cien mil soldados italianos en tiempo de guerra. Más otros veinticinco mil civiles italianos. Uno de aquellos cien mil soldados era mi padre. Al final de la guerra solo una parte logró volver a casa ya que no había suficientes barcos para todos. Cuando luego en Albania comenzó la dictadura, cerraron las fronteras y con ellas nos encerraron a todos: animales, cosas y personas. También encerraron a mi padre. Y junto a mi padre encerraron también a los demás soldados y civiles italianos que se quedaron. Desde entonces Albania está blindada. Desde entonces no ha podido ni entrar ni salir nadie.

En el 46 dividieron Europa como si fuera un estadio de fútbol: por una parte los seguidores de América y por la otra los seguidores de Rusia. La Italia que seguía a América estaba de una parte y la Albania que seguía a Rusia estaba de la otra. En medio pintaron una raya y cuidado con quien la pasara. Y si alguien la pasaba, acababan con él, es decir, lo mataban. Luego dijeron que la raya no era lo bastante segura y erigieron una pared de hierro. Luego dijeron que tampoco la pared de hierro era lo bastante segura e hicieron un muro de cemento. Luego dijeron que tampoco el muro era lo bastante seguro, pero los demás respondieron: sí, pero, ¿qué narices podíamos poner en lugar de un muro?. Y pararon.

Mi padre conoció a mamá y se casaron. Estuvo en Albania hasta 1951, año en el que, justamente, nació yo. Pero también fue el año en que estalló la bomba en la embajada rusa. Estalló la bomba y con ella estalló todo. Dijeron que solo podían haber sido los italianos, que solo ellos eran capaces de hacer bombas y bombitas. Los arrestaron a todos, los procesaron y los condenaron: espías italianos que trabajando para los americanos a cuenta del Vaticano, dijeron. Indeseados, dijeron incluso. Y les dejaron la vía libre.

Junto a papá deberíamos haber partido también en el barco mamá y yo. Digo también, porque, aunque yo todavía no estaba, era como si ya estuviera, porque mamá ya me llevaba dentro de ella. Pero justo en el momento en que estábamos entrando, la para un policía:

- Camarada, ¿dónde vas?
- A Italia, respondió ella.
- No, no, le dijo el policía, en este barco van solo hombres. Mujeres y niños salen en el segundo barco.

Mamá dice que enseguida entendió cómo iba a acabar todo, que tuvieron que arrancarla de los brazos de mi padre a la fuerza, se agarró tan fuerte que hicieron falta cuatro o cinco personas para separarlos. Dice que se agarró con tanta fuerza que se quedó con los bolsillos de su chaqueta en las manos.

- Espero volver a coserte los bolsillos en la chaqueta, le dijo a papá, no te olvides de traermela, dice que le dijo mientras se las ponía en el pecho.

Pero, ¿quién podía pensar entonces que el mundo se dividiría en dos durante cuarenta años y que con él se dividiría también a las personas?

– Mujeres y niños salen con el segundo barco, dijeron.

Pero el segundo barco nunca partió. No partió hasta 1991. Hicieron falta cuarenta años para que partiera. Pero en lugar del segundo barco, fuimos nosotros los que partimos. Pero no hacia Italia, sino hacia un campo de prisioneros, campo di Savr, lo llaman, el campo donde nació yo en el 51. Con esos barracones hechos de brea: brea por encima, por debajo, a los lados, por todas las partes brea, en invierno te helabas de tanto frío que hacía y en verano nos moríamos de tanto calor... hacía tanto que la brea hervía. Había siete barracones y en cada barracón ciento cincuenta personas, aunque al principio no había divisiones. En aquellos barracones que no acababan nunca, yo me divertía de pequeño corriendo en medio de la gente. Mamá y yo estábamos al final del barracón. Y cuando se desesperaba porque no me encontraba, enseguida me escapaba. Imagino que jugaba a fútbol y que regateaba a todas las personas que había. El árbitro era Giggino, el hijo del maestro Giovannu, el único amigo que tenía en el campo.

Giggino silbaba y yo sacaba de puerta. Me imaginaba que driblaba a los Zozi, a los Radi, a los Seku, todos albaneses, todos ellos amontonados frente a la primera ventana, la que daba al baño. Un baño para ciento cincuenta personas. Y no se podía ir más allá cuando hacía falta. Solo se podía ir cuando te lo permitía el camarada Ganì. Solo así aprendías a detenerte cuando te decía que no y a no detenerte cuando te decía que sí.

– ¡Falta!, grita Giggino, ¡falta!

– Pero qué falta ni qué falta, chaval, dice Nik Nanos, bastantes preocupaciones tenemos ya en la cabeza.

– ¡Amonestado!, grita Giggino, quien no quiere escuchar nada.



Tiro la falta a la banda izquierda y me coloco a la derecha junto a los griegos. Paso por delante de Papòpulos, Tinìkos, Sidos, Kanìculis y no sé cuántos más, a los los, kis, tas y dis los adelanto... los griegos estos se parecían todos.

– Mi–mira que te bu–busca tu ma–madre, me dice a trompicones el hijo de Petrassi.

– Petrà, levántate de ahí, por favor.

Apunto como un misil a Karagunis, quien cada vez que me ve tiembla... él dice que por el hielo y el frío, yo creo que porque se caga de miedo.

– Mira que te está buscando tu madre, dice Petrassi de nuevo.

– Petrà, para ya... ¿no ves que estoy jugando a fútbol?

Regateo a Kuros, que logra tocar el balón y lo

manda a la banda. Todo culpa de ese mastuerzo de Petrassi, al que ni siquiera se le entiende bien lo que dice.

– Fuera de banda, grita Giggino.

El fuera de banda siempre es un fastidio, con toda aquella gente pegada al muro, todos callados, con los brazos levantados y la cabeza metida entre los hombros, que parece que estén asistiendo a un funeral, en lugar de un partido de fútbol.

– Si el partido no os gusta, mirad a otra parte.

Salgo hacia la banda lateral y llego a la de tres cuartos. En esta zona siempre hay que ir con cuidado. Salen piernas por todas partes. Cada vez que llego aquí casi me ahogo. Y no basta que alrededor del barracón estén los guardias... alrededor de ellos están los policías y alrededor de ellos el alambre de espinos... ¿debe uno sentirse también agobiado incluso cuando juega a fútbol? Sin embargo los evito y regateo a todos. Avanzo y me acerco al área de penalti, la zona donde están los italianos, quienes, por lo demás, son siempre los más cansados, pues cada noche tienen que hacer trabajos. Una vez uno, una vez otro, desaparecen de noche y vuelve cuando ya es de día.

– Mira que te busca tu madre...

Regateo a Fiore, driblo a Schirò y paso a Lorusso. Aunque la verdad es que nunca he sabido en qué consistían exactamente esos trabajos... ¡Pero estoy seguro que quien los hacía, luego no era bueno jugando! Salto a Di Gennaro, avanzo y me lanzo al área de penalti. Tras la puerta está mamá. Mueve la cabeza como diciendo no, no, no lo va a conseguir.

– Ya verás si lo consigo o no...

Pero justo antes de tirar a puerta, Spagnoletti, siempre el mismo (y que además, es el más mayor) se me echa encima fingiendo que se cae. ¡También él está cogiendo los mismos vicios que los griegos! Pero Giggino no cae en la trampa y pita.

– Penalti.

Mamá se echa las manos a la cabeza. Giggino pone dos cazos para la portería un poco más adelante. Mamá está nerviosa, la veo preocupada, le tiemblan las manos. No me gusta verla sufrir así después de haber estado llevando todo el día sacos de trigo de cuarenta kilos. Ciento cincuenta sacos por un plato de sopa. Y setenta y cinco para mí. Giggino pita. Yo tiro y goooool. Mamá llora de alegría. Me lanzo a sus brazos, pero tal y como llego a sus brazos me da un bofetón, un bofetón tremendo.

– ¿Dónde te has metido todo este tiempo? ¿Quieres que esté todo el día preocupada?

Aunque luego se le pasa y me abraza y yo me adormezco en sus brazos. Siempre he dormido abrazado a mi madre, porque allí solo había una cama. Aunque hubiera habido dos, habría dormido igualmente abrazado a mamá, y antes de dormir mamá me contaba siempre cosas de papá y cosas de Italia.

Así es como empecé a ir cada noche a Italia, en sueños. Comencé a sentir el murmullo del mar, a pensar en cómo se estaría en Ischia, en las montañas, en Roma, la capital. No la había visto nunca, pero lo sabía todo de Italia. También empecé a pensar en cómo sería mi padre, ese padre que no había visto hasta entonces, ese padre del que no sabía ni siquiera dónde estaba.

Solo luego, en el 85, lo supe, pues no salí hacia Italia hasta el 90.

– Debo ir con mi padre, dije en la embajada italiana después de que cayera el régimen, debo ir a Italia.

– Pero puedes ir a donde quieras, dijeron, eres libre.

– ¿Soy de verdad libre?

– Claro que eres de verdad libre, ¿crees que lo decimos de mentiras?

– Pero, ¿puedo ir de verdad a Italia?

– ¿Otra vez? Es verdad que puedes ir donde quieras. Y no puedes ir solo a Italia, puedes ir adonde te parezca y venga en gana. Eres ciudadano italiano, dijeron.

Ciudadano italiano, cuando lo pienso me siguen dando escalofríos. A los cuarenta años era finalmente ciudadano italiano. No me lo podía creer. No me veía yendo solo y me llevé a Leoncino, mi hijo mayor, que entonces tenía doce o trece años. Como nos habían repetido tanto que ya era ciudadano italiano, que era libre y que podía ir donde quisiera y me apeteciera, cuando por fin llegamos a la frontera, el corazón se me salía del pecho. Para llegar hasta allí tuvimos que hacer quinientos metros a pie. Recuerdo que la cabeza me daba vueltas. Me daba vueltas por el miedo a que alguien me cogiera por la espalda. O que alguien, aun peor, me disparara. El corazón me iba a mil.

¿Cómo contaros lo que pensé cuando crucé la frontera? ¿Cómo contaros cómo me sentí? Pero, ¿cómo puede sentirse alguien que ha estado prisionero durante cuarenta años y por primera vez se siente libre, libre de caminar adonde le lleven sus piernas, libre de mirar adonde le guíen sus ojos, libre de pararse donde le venga en gana, libre sencillamente de estar? Parece una tontería, eh, pero no os podéis imaginar cómo se siente uno al estar, al estar así, como ahora, libre de estar y basta. Es algo que no se puede explicar. Es algo que si no se ha vivido no se cree.

Solo cuando salí de Albania me sentí libre de verdad por primera vez. No bastaba con que hubiera caído el régimen. No bastaba con haber salido del campo. No bastaba tampoco con tener el pasaporte italiano. Solo cuando vi el cartel con las letras Trieste me sentí por primera vez verdaderamente libre. Y el corazón comenzó a latirme cada vez más fuerte, porque al entrar en Italia me acercaba a papá.

– Tonì, me dijo mamá cuando tenía seis años, que no se te escape nunca de la boca una palabra sobre papá o una palabra sobre Italia.

Lo único es que el guardia siempre estaba hablando de Italia.

– La Italia fascista, la Italia enemiga, decía, la Italia aliada con los enemigos de Albania.

Hablaba y me miraba a la cara. Y viendo que no reaccionaba, me atacaba con más fuerza.

– Este es italiano, decía, hijo de un enemigo, hijo de un espía que nos ha traicionado.

Cuanto más hablaba él, con peor cara me miraban los otros niños.

– ¿Por qué lloras?, me preguntó el guardia.

– No lo sé.

– Pues si tú no sabes por qué lloras, lo voy a saber yo... pero si quieres te quito las ganas de llorar.

Después de esto, mamá desapareció durante tres días. Volvió con el cuello arañado y el vestido hecho jirones. A duras penas se tenía en pie.

– ¿Dónde has estado todo este tiempo? ¿Qué te ha pasado?

– Nada, no me ha pasado nada, respondió, he tenido que hacer unos trabajos.

– Siempre estos malditos trabajos.

Había también un chico que no me insultaba nunca. Pero siempre me acercaba a él, él se alejaba. Una vez que no hubo nadie, me dijo:

– Contigo no puedo hablar, porque tú eres italiano, tú eres fascista, tú no eres como nosotros.

Cuando volví a casa, le dije a mamá:

– Mami, ¿por qué me dicen que no soy como ellos? Y si no soy como ellos, ¿cómo soy?.

– Eres italiano, me respondía ella.

Y desde entonces me fui cada día con el maestro Giuvannu.

– ¿Qué quieres?, me preguntaba.

– Quiero aprender italiano.

– Pero yo no sé hablar italiano.

– ¿Cómo que no sabes hablar italiano? Todos te llaman el italiano, el maestro Giuvannu el italiano, pero... ¿no sabes hablar italiano?

– Es verdad que soy italiano, pero nosotros el italiano no lo hablamos nunca. Nosotros hablamos solo en dialecto.

– ¿Y qué es el dialecto?

– Es el habla de la zona. En la Italia del sur cada zona tiene su habla propia.

– ¿Y cuál es la tuya?

– El calabrés. Entre nosotros el italiano lo hablan solo los doctores.

– Vale, pero... ¿Calabria dónde está?, ¿no está en Italia?

– Claro que está en Italia, ¿dónde iba a estar si no, en Francia?

– Pues entonces habla el italiano que sabes hablar, ¿no?

Y desde entonces he hablado con él siempre el italiano que él sabía. Me habló de Italia, de Calabria, de la montaña donde habían nacido al igual que mi padre, la montaña de Pollino, tanto me habló de ella que conozco de memoria esa montaña de Pollino. Me habló de Venecia, donde había hecho la primera instrucción militar. Me contó que Venecia está en el agua.

– Pero, ¿en medio del agua?

– Sí, justo en medio del agua.

– ¿Y cómo camina la gente?

– ¿Que cómo caminan? Pues caminan con los pies, ¿cómo iban a caminar?

– Pero, ¿cómo caminan por encima del agua?

– ¡Serás bobo!, por el agua van con barcas.

Luego me habló de Roma, donde él había estado como militar. Me contó que el Papa hacía milagros. Maestro Giuvannu era creyente, un verdadero católico creyente. Había que ir con cuidado, ahora que en Albania se perseguía a la Iglesia y también a los católicos. Él creía en la Virgen, en Jesucristo y en todos los santos. A él lo arrestaron luego justamente por esto, porque creía en la Virgen. Le encontraron en su casa un cuadrito con la Virgen de Pollino y lo arrestaron. Pero no solo lo arrestaron a él, también arrestaron a la Virgen. Llegaron incluso a meter a la Virgen en la cárcel... y ante su celda apostaron incluso a dos guardias, no fuera que la Virgen se escapase.

– Pero si el papa hace milagros, entonces, ¿es un santo?

– Santo, santo, no es, pero se acerca, no por nada lo llaman el Santo Padre.

– ¿Y vuela por los aires igual que los santos?

– Tan bien como ellos no, pero se las apaña.

– ¿Se las apaña en qué sentido?

– Pues... en el sentido que... que no vuela tan tan veloz como ellos, eso es. Está un poquito más quieto, pero se mantiene todo el rato en el aire.

Hablaba el italiano que sabía y yo repetía las palabras en mi interior. Las repetía y repetía hasta que se me quedaban impresas. Y luego de noche me las volvía a repetir para mí. Y así todas las noches. Durante años y años. Hasta que una noche soñé que hablaba italiano en sueños. Me fui corriendo a donde estaba el maestro Giuvannu y le conté que hablaba italiano en mi sueño. Él me miró maravillado como si hubiese visto a la Virgen y dijo:

– Oh, Virgen mía.

– Maestro Giuvà, ves a la Virgen por todas partes. No soy la Virgen, soy Tonino.

– Tonì, me dijo mirándome como si yo fuese aún la Virgen, ¿estás hablando en italiano! ¡Milagro! A partir de este momento, me dijo el maestro Giuvannu poniéndome el metro en la cabeza, eres un italiano de verdad.

Levanté las manos gritando:

– ¡Soy italiano!

– ¿Qué eres tú?, me preguntaron los guardias.

– Soy italiano, me lo decís vosotros constantemente.

– Es verdad que lo decimos también nosotros, pero también decimos que los italianos son nuestros enemigos.

– Pero, ¿por qué son vuestros enemigos?

– Porque son fascistas, capitalistas, amigos de América y espías del Vaticano.

– Sí, pero, ¿qué os han hecho?

– La guerra.

Y se me llevaron con ellos. Aquella vez solo me pegaron, pero lo cierto es que tan solo estaban esperando a que me hiciera mayor. Para ellos era solo una cuestión de tiempo. Porque o colaborabas con ellos o estabas en contra suya. Y en contra suya no podías fallar ni una coma. Solo esto bastaba. Porque si no te equivocabas tú, la coma te la ponían delante ellos. Allí siempre había alguien dispuesto a traicionarte. O alguien a quien ellos incitaban a traicionar. Hubo incluso madres que denunciaron a sus hijos. Pero los denunciaron no porque no los quisieran, sino que los denunciaron para salvar a otros hijos. Los denunciaron por el miedo que minaba por dentro a toda la familia. Porque adonde no llegaban los policías, sí llegaba el miedo. Y ellos usaban el miedo para controlar a todos.

– Pero ahora... ¿qué me hacen?, ¿adónde me llevan?

– Nada, no te hacemos nada, me dijeron la primera noche que se me llevaron, hacemos un trabajito y te llevamos a casa.

Entonces yo tenía veinte años. Ya sabía todo sobre esos trabajos.

Me llevaron a una habitación y me dejaron allí. Entró Mohamed Tepelena, el policía jefe. Me miró directamente a los ojos. Deberían verse en el cine ojos así, deberían verse en primer plano. Ojos de maníaco. Le hubieran gustado un montón a Dario Argento.

– Mira que nosotros tenemos fe en ti, me dice sonriente. Si tu colaboras con nosotros, no te hacemos nada, sigue amistoso, nosotros te queremos ayudar. Basta que nos digas lo que hayas escuchado.

– ¿Y qué he escuchado?

– Lo que ha dicho Giovanni Rubolino.

– ¿Y qué ha dicho Giovanni Rubolino?

– Ten cuidado, porque nosotros sí sabemos lo que ha dicho y sabemos que se ha equivocado.

– ¿Y en qué se ha equivocado?

– Ha hecho de agitador y propagandista, ha hablado en contra del régimen y del partido.

– Pero yo al maestro Giuvannu no le he escuchado nunca hablar en contra del partido.

– Ah, ¿no? Petrassi dice sin embargo que sí.

– ¿Petrassi? No me lo creo.

– ¿Que no te lo crees? Traed a Petrassi, grita Tepelena a los guardias.

– Seguro que es una farsa, pensé.

Pero al poco rato llegó de verdad Petrassi. Y la cara de Petrassi me decía que no era ninguna farsa. Le temblaban los labios, tenía los ojos hundidos y la piel tensa. Parecía un fantasma.

Tepelena escribe una pregunta en una hoja y tras la pregunta escribe también la respuesta. Yo, Petrassi Giuseppe, declaro que Giovanni Rubolino ha actuado como agitador y propagandista en contra del partido y en contra del pueblo albanés en presencia mía y ante el resto de personas de esta lista.

– Firma, le dice Tepelena a Petrassi.

Suena el teléfono y Tepelena responde. Yo aprovecho la ocasión.

– Pero, ¿cómo eres capaz de testificar contra maestro Giuvannu, de dar testimonio contra mí?

Petrassi solo balbuceaba las palabras.

– Yo... yo... no...

Tepelena cuelga el teléfono y mira a Petrassi.

– ¿No habrás cambiado de idea, verdad?, dice Tepelena a Petrassi. ¿Quieres que te refresque la memoria?

Petrassi mira el primer plano de aquellos ojos de película. Pero no sé qué película de terror está viendo, aunque seguro que lo que ve es un film tremendo. Porque incluso yo veo que es algo tremendo. A Petrassi le cambia la cara. Como la de los dibujos animados. Le van saliendo tantos tics que ni siquiera parece él.

– Pero, ¿qué te han hecho?, pensé.

– Firma, le dice de nuevo Tepelena a Petrassi.

Petrassi parece hipnotizado, y firma igual que firmaría un paralítico; lo hace con un garabato en el que apenas se entiende el nombre. Mientras Tepelena va a llamar a los guardias le digo a Petrassi:

– ¿No piensas en el maestro Giuvannu?, ¿no piensas en mí?

Por la cara de Petrassi empiezan a rodar unos inmensos lagrimones. Tepelena vuelve con los guardias, lo agarran por la chaqueta y se lo llevan fuera.

– Espero la firma de Cantisani, dice a los policías de fuera.

Intento levantarme, pero los policías me empujan de nuevo a la silla.

– ¿Confirmas lo que ha dicho Petrassi?

– No puedo confirmar cosas que no sé.

– ¿No?, dice mientras me pone un palillo entre las uñas de un dedo del pie.

– ¿Todavía no?, y me pone cuatro palillos en las otras uñas que quedan.

– ¿Quieres que empecemos también con el otro pie?, me dice de nuevo el policía más gordo.

Le lanzo un escupitajo a la cara.

– Si lo vuelves a hacer te parto la rodilla, me dice mientras me parte la rodilla.

Y luego me pega, me pega, me pega... tanto que no sé decir durante cuánto tiempo me pega. Me pega tanto que llega a un punto en el que ya no me duele, tanto que ya no siento nada, tanto que llegué a pensar ¿cómo narices se las arregla para pegarme durante tanto tiempo?. Tanto que me parecía imposible... y se me escapaba la risa.

– Oh, ¿pero cómo narices lo haces?, le dije. Y empecé a reírme como un loco.

Así es que ellos empezaron a golpearme aún más fuerte.

– Pegad, pegad, pegad..., les decía, me pegáis tanto que ya no siento nada. Pegad, pegad, pegad, decía, hasta que ya no me hagáis daño.

– Este tío está loco, seguro, pensaron.

Y esto es lo que me salvó; que pensaran que seguramente estaba loco.

Cuando se llevaron al maestro Giuvannu yo estaba con él. Me dejó sus tijeras y junto a las tijeras su metro. Y una tiza de colores para marcar las telas. Y me dijo:

– De ahora en adelante eres tú el sastre del campo.

– Pero, ¿qué dices, maestro Giuvà? No he cosido en mi vida.

– Tampoco el italiano lo habías hablado antes.

Y luego dijo:

– Tonì, ahora sabes todo sobre los colores de las telas.

– Si tú lo dices...

– Aunque hay un color que te falta en tu cabeza, uno solo. Cuando lo sepas, serás un sastre completo.

– ¿Y qué color es ese?

– El color de la chica de amable rostro.

– ¿Y cuál es el color de la chica de amable rostro?

– Te toca a ti descubrirlo.

– ¿Y cómo haré para descubrirlo?

– El verano se está acercando, Tonì.

Y se lo llevaron. ¿Cómo os diré cómo me sentí? Quizás igual que cuando dos presos, después de tantos años juntos, finalmente se separan. Porque entonces, quien se queda, se siente incluso peor. Porque pese a que hay más espacio, sientes que la cárcel se vuelve para ti más estrecha. Pese a que hay más espacio, la libertad te falta incluso más. Porque los padecimientos al fin y al cabo los soportas, las privaciones las soportas también, y soportas también las torturas si al final no te matan, pero al hecho de no poder estar con quien quieres y donde quieres, uno no se habitúa nunca. Por eso, cuando la situación da la vuelta, enloqueces. Igual que me pasó cuando llegué a Trieste.

El tren se para. Leoncino dormía. Eran las cinco, las cinco y media de la mañana. Yo bajo, pero bajo no porque la cabeza lo hubiera decidido. Bajo así, por instinto, bajo solamente porque lo necesitaba. Por primera vez en mi vida hacía algo en el momento preciso en que necesitaba hacerlo, sin pedir nada a nadie, sin esperar el permiso de nadie. Es algo que no se puede explicar.

Entonces bajo, me arrodillo, beso la tierra y lloro. Lloro igual que un bebé recién nacido. No importaba que tuviera cuarenta años, para mí era como si acabara de nacer en aquel preciso momento, en el momento justo en que puse los pies en Italia, en el momento en que me convertí en un hombre libre. Lloro, lloro tanto que no podía parar.

Luego veo dos o tres palomas andando por el andén. Subo al tren y le cojo los panecillos a Leoncino. Los hago migas por el suelo y llegan decenas y decenas de palomas, centenares,

miles, no tengo ni idea de cuántos, millones... Cuando se acaban los panecillos, reemprenden el vuelo. Yo las veo volar con la boca abierta. Sentí una alegría tan grande como nunca antes había sentido. Porque en Albania las palomas nos las comíamos, mientras que en Italia eran libres y volaban por el cielo. Y cuando volaban era como si me dijeran también tú eres como nosotras, también tú puedes ir donde quieres, también tú eres libre. Nunca he experimentado una alegría tan grande. Cuando luego el tren dejó Trieste, por primera vez desde que habíamos salido, me entra sueño y duermo. Duermo desde Trieste hasta Bolonia, durante todo el trayecto.

El tren pasa por Bolonia, Florencia y Roma. En Roma cogimos el tren a Civitavecchia. En Civitavecchia el barco a Olbia. En Olbia el tren a Nuoro. Y en Nuoro el coche de línea a Olzai. En el coche de línea éramos cuatro personas. Junto a mí estaba Leoncino y detrás dos señoras que no me quitaron en ningún momento los ojos de encima. Hablaban y se frotaban la barbilla, hablaban y se restregaban los ojos. ¿Por qué estarán tan interesadas?. Pero luego veo un pueblecito en la colina y un cartel en la carretera: Olzai. El corazón empieza a latirme cada vez más fuerte. Hacía 128 horas que habíamos salido de Tirana. No sé cuántos kilómetros, pero ya llevábamos 128 horas fuera del campo.

– Necesitamos un sastre, me dice un día un guardia en el campo, quien sepa coser que dé un paso al frente.

Doy un paso al frente al mismo tiempo que unos cuantos más.

– Ah, ¿sí?, dicen los guardias, ¿tantos sastres tenemos aquí dentro?

Y nos trajeron una Singer, la máquina de coser que se usaba antes.

– Tú, coge esta tela y haznos unos pantalones, le dijeron al primero.

– Tú, con esta otra haz una chaqueta, le dijeron al segundo.

Hubo quien la tela la cosió torcida y quien no supo siquiera ponerla en la máquina, así es que se vio claramente que ninguno sabía coser.

– Tú, me dijeron a mí, con lo que queda de tela haznos una camisa.

Cojo la tela, la pongo en la máquina y empiezo a coser como si en toda mi vida no hubiese hecho otra cosa. Había pasado tantos años mirando al maestro Giuvannu, lo había observado tan atentamente que conocía de memoria aquella máquina, mucho mejor de lo que pensaba. Sabía dónde poner las manos, dónde poner los pies, la posición de la tela, la posición del hilo... lo sabía todo. Aquella Singer no tenía secretos para mí. Podía coser con los ojos cerrados. Entonces preparo el hilo, elijo los colores de las telas, pongo los retales todos juntos, cierro los ojos y me imagino la camisa más bella. Cojo una tela blanca de algodón, coso un cuello verde, algunos botones rojos, la remato bien, abro los ojos y ante mí veo la misma camisa que me acababa de imaginar. Y veo también a los guardias con gesto de estar encantados.

– Pero, ¿cómo narices te las apañas para coser así?

– Es un don, un don natural, uno no puede saber siempre el porqué.

– A partir de aquel momento, dice el guardia, Tonino ha ascendido a primer sastre del campo. Ocupa el lugar del maestro Giuvannu.

Primer sastre del campo, tal y como había previsto el maestro Giuvannu. Vete a saber si no había previsto también lo que iba a pasar con la chica de rostro amable. Porque el verano acababa de llegar.

– ¿Sabes una cosa?, le dije a la chica de rostro amable.

– ¿Qué?

– Hay un color que no tengo todavía en mi cabeza, uno solo.

– ¿Y qué color es ese?

¡Y me quedé en blanco! Pensaba que la respuesta me vendría automáticamente, pensaba que estaba en algún rincón de mi cabeza lista para salir, que solo bastaba que ella hiciera la pregunta y saldría. Sin embargo, no salió nada.

– Y bueno... ¿ese color?, insistía ella.

– No te lo puedo decir.

– De eso nada, ahora me lo tienes que decir, ahora lo quiero saber.

– Te lo diré el verano que viene.

– Pero, ¿por qué tenemos que esperar hasta entonces?

– Pues porque así te veré también el año que viene.

Y sus mejillas se volvieron rosas de rubor.

– ¿Lo ves?, me dice, solo me haces perder el tiempo, y se va corriendo.

– Algún día te llevaré a Italia, le grité. Ella se para, se gira, me mira como si fuera un extraterrestre y desaparece. Ahora que ya no está el maestro Giuvannu, mi padre me hacía aún más falta. En cuanto podía me paraba a observar el mar. El mar que estaba frente a Italia. El mar Adriático. El mar que se lo había llevado, que se lo había llevado tan lejos.

128 horas nos costó llegar a Olzai, en Cerdeña... 128 horas.

– ¿Conocen la calle Gennargentu?, le pregunté a dos chicas que iban en el autobús.

– Claro, ahora se lo decimos, nos respondieron.

– Gracias, les dije girándome.

Se parece muchísimo, escucho que dicen. Y según bajamos del autobús me dicen:

– Es esta de aquí delante, por la izquierda la calle baja y por la derecha, sube.

– Gracias.

– De nada.

Pero no se movían. Se quedaron de pie y miraban. Y viendo que no se movían ni aunque hubiese un terremoto, nos sentamos en la puerta de la iglesia, como queriendo decir: nosotros no buscamos a nadie, hemos venido a misa. Y como para la misa faltaban todavía tres horas, finalmente decidieron irse. Entonces le dije a Leoncino:

– Estamos tan cansados, Leoncì, le dije, que lo mejor será que primero subamos, porque luego nos costará menos bajar.

Como no sabíamos que los números impares estaban en un lado y los pares en el otro, íbamos girando la cabeza de un lado a otro de la calle. Y mirando una vez a la izquierda y una vez a la derecha, una vez a la izquierda y una vez a... veo el número 3. El corazón se me paró de golpe. Me acerco y leo: Cantisani Leone. Cuando estaba a punto de tocar el timbre, me di cuenta de que no podía hacerlo. Me sentía fatal. Temblaba de pies a cabeza. Tenía la boca seca. La lengua pegada. Creía que me moría.

Vámonos, Leoncì, vámonos. Y echamos a correr. Cuando luego por fin me calmé, volvimos de nuevo al número 3, aunque esta vez sí que toqué el timbre.

Abrió una señora que tendría unos cuarenta años. Era una mujer muy hermosa.

– Soy Tonino Cantisani, el hijo de Cantisani Leone, y este es su nieto. Se llama igual que su abuelo.

– Entrad, dijo.

Lo dijo como si quien hablara fuera una estatua. Nos llevó a una habitación y nos invitó a sentarnos.

– Voy a llamarlo, dijo mientras salía.

El tiempo se paró.

En ese momento entra un hombre de setenta años. Lo miro y veo el mismo hoyuelo en el mentón, el mismo perfil de los ojos, la misma forma de la boca. Iguales, éramos totalmente iguales. Como si estuviese frente a un espejo. A menos de dos metros. El corazón me iba a mil. Leoncino entendió lo que pasaba y me cogió de la mano. No sabía si debía reír, no sabía si debía llorar. Como un niño que ha hecho algo y no sabe si ha sido algo bueno o malo. Mira a mi padre para ver qué hace. Y solo después de un instante sabe si debe reír o llorar. Así miraba a mi padre. Como un niño que mira a su padre para saber qué hacer.

Pero lo que hice os lo cuento luego. Aun ahora, cuando hablo de ello, me fallan las fuerzas. Cojo aliento y os cuento luego lo que hice.

La verdad es que era bastante más fácil cuando miraba el Adriático, el mar que se lo había llevado. Cuando tocaba el mar, pensaba que estaba tocando también a mi padre. En ciertas ocasiones me metía incluso en el agua y nadaba hacia Italia. Nadaba y nadaba hasta que caía exhausto, hasta que no podía más, hasta que estaba totalmente agotado. Así aprendí a nadar. Pensando en Italia. Pero ahora toca volver a pensar de nuevo en la chica de amable rostro. Porque finalmente había regresado de nuevo el verano.

– ¿Por qué quieres irte a Italia?, me decía la chica de amable rostro.

– Porque soy italiano.

– Yo no... ¿por qué tendría entonces que ir contigo?

– Pues porque en Italia están las ciudades más bellas del mundo: Florencia, Roma, Venecia.

Y le conté que Venecia está en el agua.

– Pero, ¿en medio del agua?

– Sí, está en medio del agua. Todo el mundo sabe que Venecia está en el agua.

Luego le hablé del Vaticano, de cuando el Papa habla desde la ventana. Pero desde la ventana por decir algo, le decía, porque el Papa apenas cabe en la ventana... es demasiado grande para caber en ella. El Papa la ventana la cruza y está en el aire. Está en el aire y habla. Porque el Papa no es para nada una persona normal. ¿Quién si no el Papa iba a poder hacerlo? Lo cierto es que es porque está en el aire por lo que la gente va a verlo; porque si no estuviese en el aire, no iría nadie. Porque cualquiera sabe ponerse delante de una ventana, para eso no hace falta ser ningún papa. ¡Oh, el Papa está en la ventana, vayamos a verlo!. ¿Y tengo que ir a verlo, que no he visto nunca gente en una ventana?. Pero no, el papa está en el aire y habla. Y mientras le contaba lo del Papa, ella reía y reía y reía, tanto que casi parecía que se le iba a desencajar la cara. Reía y reía como un disco rayado.

– ¿Quieres saber cuál es el color que me falta?

– No.

– ¿Cómo que no?

– Dímelo el verano que viene.

– ¿Por qué?

– Porque así te veré también el próximo año.

Y se pone una mano en los labios, como si las palabras se le hubieran escapado de la boca. Primero con la cara casi asustada, luego roja como un pimientito y, al final, enfadada.

– Lo ves, me dice, me has hecho olvidar que tenía que coger agua para mi abuela, y se va corriendo.

Hubiera querido abrazarla, pero tenía miedo de que todo desapareciera igual que cuando la abracé por primera vez en mi sueño. Entonces me dije a mí mismo Tonì, quédate quieto, que es mejor en el sueño que nada. Porque la respuesta más pronto o más tarde llegaría, estaba seguro de que más pronto o más tarde llegaría. Así pasó, de hecho, más tarde, el verano siguiente.

– Perdóname, le dije el verano siguiente, perdóname si te lo pregunto así, frente a la puerta de tu casa. ¿Sabes cuál es el color que me falta aquí dentro, en mi cabeza?

– ¿Cuál es?

– Eres tú, le dije.

Y me fui corriendo. Me avergoncé tanto que cerré la puerta y me fui corriendo. No esperé la respuesta, aunque ya la sabía al día siguiente. Luego, enseguida, pedimos el consentimiento para casarnos... y aquel verano pasamos los mejores meses de nuestra vida. Finalmente había encontrado el color que me faltaba.

Cuando dio a luz nuestro primer hijo, me zambullí una vez más en el mar. Y nadé de nuevo hacia Italia. Nadaba hacia Italia y gritaba: Papá, ha nacido Leoncino, papá ha nacido Leoncino. Gritaba y lloraba. Mi hijo se llamaba Leoncino y mi padre Leone. Por eso quise que viniera conmigo cuando fui a buscar a mi padre. Leoncino conocía a Leone.

Y ciertamente estaba conociendo a Leone, en el 90, ahora que lo tenía frente a él. Como os estaba contando, el corazón me iba a mil. Me levanté de un salto de la silla. Era mi padre. Me levanté de un salto de la silla y fui a abrazarlo.

– ¿Y bien?, dijo él, ¿eh?

Como queriendo decir ¿Qué hacéis aquí? ¿Qué andáis buscando?. Y allí acabó todo. El corazón volvió a latir con normalidad. Los músculos se relajaron. Lo habría matado en ese mismo instante. Me senté. Él dijo ¿Eh? y yo me volví a sentar.

– No hay ningún eh, dije, no he venido a buscar nada, no he venido a buscar nada. De ti no quiero ni un pelo. He venido solo para verte, para ver cómo eres, qué cara tienes, el color de tus ojos, la forma de tu nariz. Para ver lo guapo que eres, y eres guapo, y alto, eres muy alto. Y ahora que te he visto, ya puedo volverme a Albania.

Luego se hizo el silencio. El tiempo se paró más de cuanto esperábamos. Me preguntó cómo estaba mamá, qué hacía y dónde estaba.

Le di el regalo... le había incluso llevado un regalo... le había llevado una pipa, pues sabía que él fumaba. A la mujer le enseñé una fotografía:

– Esta era mi madre, digo, esta era mi madre de joven.

– Aquí está como es ahora, le digo a papá, ¿en qué se ha convertido!

– Deja que la vea me dice él alargando la mano.

– No, no puedes ver cómo está mamá, a mamá no la puedes tocar ni en la foto, no puedes.

Y se deja caer en la silla de golpe. Como si las fuerzas le hubieran fallado de repente. Y empezaron a rodar lágrimas de sus ojos.

– Este chico se llama Leoncino, le digo. Yo siempre le he llamado Leoncino, pero a partir de este momento Leone ha muerto y Leoncino se ha convertido en Leone.

No sé por qué dije eso. Aun hoy sigo sin saber por qué. Porque yo, a papá, lo quería mucho. Lo quería muchísimo. Y aun hoy lo quiero. Lo querré mientras viva. No logro sentir que soy un hombre cuando pienso en papá. Pero entonces fui orgulloso.

– Debéis disculparme si os hemos molestado, le dije a la mujer.

Se lo dije aunque se habían portado mal con nosotros, se lo dije por respeto a mi padre.

– Nos vamos, dije.

Cogí al pequeño Leone de la mano y me lo llevé hacia la puerta.

– ¿Adónde vais?, gritó entonces papá, es tarde, tienes un hijo pequeño y un largo viaje a tus espaldas, esta noche dormís aquí y os vais mañana.

Y por fin vi a papá, por primera vez veía a papá.

Al día siguiente el pequeño Leone me dice:

– Papá, el abuelo te pide disculpas.

El remordimiento por aquello que pasó aún me persigue. Él me pidió disculpas y no supe perdonarle. Fue por rabia, por desesperación, por la vida sacrificada que había llevado, no sé por qué fue, pero no supe perdonarle. Aunque sé que perdonar es una cosa hermosísima, noble. Y yo no pude. No quise escuchar ninguna disculpa. Igual que un niño. Igual que Giggino cuando jugaba a fútbol. Bajo a la planta baja y me los encuentro en la misma postura que la tarde anterior, en la misma posición, con la misma expresión.

– Toni, dice papá, no me veo con fuerzas de para acompañarte al barco, os lleva ella en coche.

E intenta abrazarme.

– No. (*Pausa*) No, y le doy la mano.

Y cuando luego la mujer nos deja en el barco, me siento morir. Delante de mi padre me había hecho el fuerte, pero ya en el barco me siento morir. Porque había crecido con ese pensamiento, con ese pensamiento me había hecho grande y con ese pensamiento habría soportado todo lo que había soportado.

– No volveré nunca a Italia, le dije a la chica de amable rostro, no tengo ya nada que ver con Italia.

Pero el tiempo pasaba y cada vez era más grande el deseo de volver a Italia. Hasta que no pude resistirlo más.

– Volvamos a Italia, le dije un día a la chica de amable rostro, porque ese es mi lugar y este no es tampoco el tuyo.

Y volvimos a Italia. Pero os lo cuento luego cómo fue en Italia... nada más acabe de contaros cómo y cuándo la chica de rostro amable acabó siendo también internada en el campo. No sabía qué palabras usar para decirle cuánto me entristecía. ¿Qué podía decirle a una mujer que ha estado quince años en un campo de concentración por mí? ¿Qué podía decirle a una mujer que ha dado allí a luz a tres hijos? ¿Qué podía decirle a una mujer que para estar junto a mí decidió quedarse también ella en el campo? ¿Qué podía decirle a Selma? Porque este es el nombre de la chica de rostro amable, Selma, este es el nombre de mi mujer. ¿Qué podía decirle a Selma, la chica de amable rostro y con el nombre más dulce del mundo?

Durante todos aquellos años, en medio de todo aquel jaleo, en medio de todo aquel horror, no sé por qué, incluso hoy sigo sin saber por qué, cuando hacía el amor con Selma decía:

– Amor mío, le decía, un día te llevaré a Italia.

Se lo decía y se lo decía convencido.

– Selma, le decía, un día te llevaré a Italia.

Y por fin lo hice. Al final la llevé. Tuve que esperar a la caída del muro de Berlín, la muerte del Presidente, la caída del régimen albanés, pero supe esperar. Ellos han caído... pero yo estoy aquí. La verdad es que llegamos demasiado tarde, llegamos cuando papá ya había muerto y cuando mamá ya no le podía coser los bolsillos en la chaqueta.

¿Cómo contaros la felicidad de aquellos días, la fiesta en la embajada cuando nos dieron los pasaportes, la felicidad de los niños, los sueños durante el viaje en tren?

– Pero, ¿puedo llevar el pelo largo?, me decía Angioletto.

– En Italia puedes llevar el pelo como te venga en gana, le respondía yo.

– ¿Podré tener una bicicleta en Italia?, preguntaba Leone.

– En Italia puedes incluso tener dos, si quieres.

– ¿Dos?

– Solo hace falta que tengas dinero para pagar.

– ¿Y podemos tener también dinero?, dice Angioletto.

– Si trabajas, sí.

– Entonces empezaré a trabajar en cuanto llegemos a Italia, decía Leone.

– No, primero estudia.

– ¿Y una casa solo para nosotros?

– Claro, y una casa donde haya un baño, donde haya una cocina y donde cada uno tenga una habitación propia.

– Aunque no para todos, digo mirando a los chicos.

– Yo quiero una solo para mí, dice Leone, así podré tener dos bicicletas.

– En Italia podéis tener todo, les decía, y podéis hacer de todo sin pedir permiso a nadie.

Y así fue. Efectivamente, en Italia nos han dado de todo. No pensaba, sin embargo, que mientras nos daban de todos, nos quitaban lo más importante. Y que nos lo quitaron enseguida. Nos lo quitaron en cuanto llegamos.

Siempre había imaginado que cuando llegara a Italia me encontraría con una orquesta, con gente que tocaba, bailaba y cantaba. Pero allí no tocaba ni bailaba nadie, y mucho menos cantaban, al contrario, nos retuvieron durante cinco días en comisaría y en silencio, y si pedíamos algo, nos miraban mal y de nuevo silencio.

– Pero mira estos albaneses..., decían los policías.

– ¿Así que ahora soy un albanés en Italia, después de haber estado preso en Albania durante cuarenta años por ser italiano?

– ¿Y por qué? Vienes de Albania, naciste en Albania, hablas albanés... no puede ser nada más que albanés.

Y desde entonces esta ha sido siempre la misma canción, como un disco rayado. Han seguido con esa cantinela conmigo en la fábrica, con Selma en la tienda y con los niños en la escuela.

– Papá, me dijo Angioletto el primer día que fue a la escuela en Italia, ¿por qué me dicen que no soy como ellos? Y si no soy como ellos, ¿cómo soy?

Siempre me había imaginado que en Italia me esperarían igual a como se espera a un héroe. Y me disgusté mucho. Llegué como un niño que corre hacia su madre y no se espera que la madre no lo acoja en sus brazos.

Después de esto, empecé a ver a Italia con los mismos ojos que los colores del campo. El campo que tenía de verdad esos colores de mierda y que, después de imaginarme los colores en mi interior, lo veía de colores. Por el contrario Italia, que era en realidad de colores, la veía del mismo triste color que el campo. Incluso el cielo, los mercados, los vestidos de la gente. Incluso mi casa la veía del mismo color que el campo. Entonces cambiaba el suelo, pintaba las paredes, elegía los colores más bellos, pensaba: con este amarillo hago las paredes, con este naranja pinto el cielo... pero no cambiaban para nada, siempre eran igual,

como antes. Incluso Selma, incluso Leone y Angioletto, incluso ellos lo veían todo igual que antes, incluso ellos lo veían todo gris y verde, del mismo color de la mierda.

– ¿Por qué eliges colores tan feos?, me preguntaban.

– ¿Y qué se yo por qué los elijo tan feos? Es un don, un don natural, no es que uno pueda saber siempre el porqué. Un don no se tiene cuando te conviene y lo dejas cuando no te conviene, un don se tiene... y punto.

– Pero tu don era saber elegir los colores más hermosos, así es que, me decían ellos, ¿adónde ha ido a parar ese don que tenías?

– Lo he perdido.

Este es el motivo de mi vuelta a Albania. En cuanto llegué empecé a recordar. De repente. Como en una película que va hacia atrás. Vvvvv... Empecé a recordar lo que hacía de pequeño, los lugares a los que iba, los amigos que tenía, la gente, los guardias, al camarada Gani, que no te dejaba ni ir a mear si él no te decía que sí. Empecé a recordarlo todo. De repente. Y sentí una carga en mis hombros, una carga tan pesada como nunca había sentido. Y lloré, lloré como nunca en toda mi vida había llorado.

Y entre las lágrimas vi un avión que cruzaba el horizonte. ¡A saber qué se siente cuando se está en el cielo!, pensé. Pensé lo mismo que de pequeño, cuando miraba el cielo y esperaba. Pero esta vez no solamente lo pensé, esta vez quería ver realmente lo que se sentía estando en el cielo.

– Quisiera un billete para Roma, le digo a la señorita en el aeropuerto.

– Enseguida, dice ella mientras empieza a escribir en el ordenador.

– No, señorita, espere.

– ¿Sí?

– Para ir a Olzai, en Cerdeña, ¿qué aeropuerto es el más cercano?

Me mira perpleja.

– Verá, es que debo aclarar las cosas con cierta persona, una persona que ya no está.

Ella me mira aún más perpleja.

– Sí, pero que aunque ya no está, me escucha igual.

Entonces la señorita se echa a reír y se pone a escribir de nuevo en el ordenador.

– Cagliari.

– Entonces cojo el vuelo para Cagliari.

Compro el billete, subo al avión. Mi sorpresa fue que dentro no tenía nada que ver esos coches de línea que me imaginaba de pequeño. Dentro todo estaba limpio, ordenado. Al conductor ni se le veía. Una amable señorita me acompañó a mi sitio y me indicó que me sentara. El avión despegó. Por debajo veía las nubes. El avión viajaba tan suave que apenas parecía que se moviese. Intento poner el billete en la cartera, lo miro y me entra la risa: era totalmente amarillo, con los bordes naranjas, tenía los mismo colores que las paredes de casa, los mismitos colores. La amable señorita me trajo incluso el café. Y mientras bebía, miraba fuera de la ventanilla y pensaba.

- Papá, ¿adónde vamos?
- Vamos al sitio más hermoso del mundo.
- ¿Y cuál es el sitio más hermoso del mundo?
- Italia.
- ¿Y cómo es Italia?
- Es un lugar hermosísimo.
- ¿Y por qué es un lugar tan hermoso?
- Pues porque en Italia están las ciudades más hermosas del mundo: Florencia, Roma, Venecia. No hay nada más hermoso que ser italiano.
- ¿Y por qué no hay nada en el mundo más bello que ser italiano?
- Pues porque en Italia somos todos pintores, músicos, cantantes.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**



## La inocencia de Giulio. Andreotti no fue absuelto

---

Giulio Cavalli

Actor y dramaturgo. Italia  
[giulio@giuliocavalli.net](mailto:giulio@giuliocavalli.net)

Texto recibido el 20/10/2015, aceptado el 20/10/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** desde su espectáculo solista *Kabum!... come un paio di impossibilità* (2006), estrenado bajo la dirección artística de Paolo Rossi, la dramaturgia de Giulio Cavalli (Milán, 1977) se ha caracterizado por tener una fuerte orientación cívica. Dos de sus obras de ese mismo año, 2006, pueden dar cuenta de ello: *(Re) Carlo (non) torna dalla battaglia di Poitiers*, sobre los trágicos hechos ocurridos durante la reunión del G8 en Génova en 2001, y *Linate 8 ottobre 2001: la strage*, sobre el accidente aéreo que costó la vida a 118 personas. Aunque posteriormente ha ampliado su teatro a otros temas, como en *Bambini a dondolo* (2007), un drama sobre el turismo sexual infantil, han sido sus intensos espectáculos sobre la mafia los que han acabado por darle no solo una mayor repercusión, sino también la obligación de vivir desde entonces bajo escolta policial antes las continuas amenazas y planes de asesinato por parte de la 'Ndrangheta. Entre las obras de esta temática destacan *Do ut Des* (2009) o la que aquí presentamos, *L'innocenza di Giulio* (2011), más tarde convertida en libro con el título *L'innocenza di Giulio: Andreotti e la mafia* (Milán: Chiarelettere, 2012). Para su último proyecto, *L'amico degli eroi*, sobre las conexiones con la mafia de Marcello dell'Utri, ha contado, al igual que en los anteriores, con el acompañamiento musical de Cisco Bellotti.

**Palabras clave:** *L'innocenza di Giulio*, Giulio Andreotti, teatro de narración, denuncia civil

]

#### DIPOSITIVA: QUERIDO GIULIO

[voz grabada fuera de escena con efectos de fondo]

Querido Giulio:

Te juro que he estado intentando escribir esto muchas veces. Comido, escupido y vuelto a comer, como nunca habría que hacer por respeto a las historias que se escriben con mayúsculas en papel sellado. He intentado poner en ello todo el rigor y la seriedad que ponen los científicos; sin embargo, tenía la impresión de dar martillazos a un edificio hermoso pero excesivo, construido en la playa, aunque tuviera con aires de ingeniero. He intentado escribirlo y repetirlo en mi cabeza con el eco de las paredes y la madera de los juzgados, pero el corazón de la historia en este caso tiene que ver más con lo justo que con la justicia.

Una mañana me puse a ello con ganas, con todas mis cartas y artimañas de artista, recogiendo los restos de escenografías que había esparcido por ahí, y pensé que, quizás, con cuatro pelucas y un pintalabios muy marcado, todos podríamos llegar a digerir el asunto. Me equivoqué.

Querido Giulio, el único verdadero comienzo de esta historia es la náusea: náusea negra, náusea peluda, náusea incurable. Una historia que flota en esos fondos que no se pueden lavar, una historia que espía por la rendija de la puerta cincuenta años de instituciones

besándose a escondidas en los baños, una historia que está en las subidas a la superficie para poder respirar porque más abajo solo hay agua en la oscuridad, una historia que no se mantiene en pie sin el odio y sin su náusea.

Querido Giulio, confieso que nos ha salido un espectáculo maleducado y pendenciero. De esa mala educación indignada que nos late en las venas de la cabeza y se quisiera prescribir. No vale ni arrepentirse ni separarse. Hay escenarios que se usan y escenarios que se osan: no busquemos el equilibrio educado de un teatro estable dentro de este grupo de políticos venerables y mentiras líricas. Querido Giulio, este espectáculo se ha hecho a martillazos mal dados, relleno de hechos deducidos y los nombres intercambiables, como un Moliere sin tirabuzones ni sonrisas. Pero indignado. Indignado, eso sí. Y si le hubiéramos puesto la pajarita a la indignación tal vez habría sido mejor, pero nadie se lo habría creído. Un texto escrito, dicho, y desagradecido. Con la náusea como olor de introducción.

PANTALLA: Menos las guerras púnicas, me han atribuido realmente de todo.

*Giulio Andreotti*

Solo con el paso de los años se entiende cuán alargada puede ser una sombra. Estamos acostumbrados a sombras finas y ligeras, que enseguida desaparecen al siguiente paso. De vez en cuando es la historia quien nos sugiere cuán alargada puede ser una sombra. Basta con ponerla en fila: esta es una fila compuesta. Compuesta porque en la fila se encuentran viudas y huérfanos en las escaleras de la iglesia, administradores que entran y salen saludando al turno de guardia, detenidos que se acogen al derecho de no responder sin pestañear y mentiras puestas en fila como los soldaditos antes de una batalla en la alfombra de la cocina. Esta es una sombra larga de al menos cien años, que pesa como un largo luto de cien años. Una sombra como una telaraña que empieza en el vagón de un tren. El tren con destino Palermo que ha salido de la estación de Termini Imerese. Un tren que muestra su vejez: es el 1 de febrero de 1893. Chirría la madera de los bancos. Encima de la madera que chirría, hay un hombre.

Sombrero elegante, perfectamente recto. Abrigo liso como los abrigos de la gente importante. Es por la mañana, temprano. No es un viajero común: en 1893 los que viajaban por trabajo se morían de frío en sus zapatos anchos. En el tren viajaban los señores. Emanuele Notarbartolo era un señor. Alcalde de Palermo y después director general del Banco de Sicilia. Años pasados llevando el sombrero recto y combatiendo la corrupción y todas aquellas cosas que después de un siglo no han pasado de moda. Emanuele Notarbartolo, asesinado en el tren a Palermo el 1 de febrero de 1893. En un túnel. Lo ha matado la mafia, dicen. 27 cuchilladas y el cadáver en las vías, con el abrigo aplastado. El hijo del Marqués se vuelve loco, y curioso. Los asesinados empujan a los hijos hacia una curiosidad desesperada como una condena. Incluso hace cien años. El hijo dice que los culpables son la mafia y la política: el capo Villabate Giuseppe Fontana y el diputado Salvatore Palizzolo están juntos en la foto de recuerdo; en el fondo, se vislumbra el escándalo del Banco de Sicilia. Al mirarla cien años más tarde, esta foto parece una pintura prehistórica en la pared de una cueva. Cambian los estilos y los ambientes, pero, si le añades el color, es una foto de hoy.

¿Asesinado? ¡Ni de broma! Un accidente, quizás. Delante del juzgado incluso las damas se ríen sin perder una actitud luctuosa. Asesinado, ¡ni de broma! No alimentemos las calumnias. ¿La mafia? La mafia, dicen. Eso sí que no. La mafia es una invención para desprestigiar Sicilia. Notarbartolo ha fingido su asesinato para desprestigiar a su gente.

Piedad por el hijo, que se merece algo de consuelo, claro, pero sin mafia. La mafia no existe. Ya está. Estamos en 1893, es una broma algo vieja. Absolución para todos. Falta de pruebas.

Ni extendiendo los dos brazos se llegaría a enseñar cuán alargada puede ser una sombra.

Las malas lenguas, las malas lenguas son la verdadera ruina de este país. Malas lenguas afiladas, constructores profesionales de alarmas, removedores de lo turbio: profesionales. Una señora vestida de negro y con muchos encajes vuelve del entierro de Notarbartolo. Tiene un rosario en la mano derecha y saluda con reverencia a un hombre vestido de gris que está al otro lado de la calle. Sonríe y se va algo altiva. Su hijo lo mató, dice, fue ese loco de su hijo quien mató al Marqués Notarbartolo. Las malas lenguas deberían meterse en la cárcel para luego tirar la llave. En 1893 ya no es como en los tiempos de antes, dice. Hoy en día por un segundo de fama la gente acusaría incluso al Papa. Una vergüenza.

Pero, en 1925, por suerte, en Italia aparece Él, el que combatió la mafia con hechos y no con palabras, el que de verdad hizo arrestar a los mafiosos. Si uno se pone a pesarlos todos, es una cantidad extraordinaria. Antes la mafia y luego a por el cólera. Y si nos sobra tiempo, venceremos también a la muerte por causas naturales. Ya claro está, estamos derrotando a la mafia de una vez para siempre, dice asomándose al balcón, en la tele. En los bares se dan saltos de alegría y se sonríe y, esta noche se puede tomar un medio vasito más. Menos mal que están Él y Su gobierno deteniendo a estos sucios sicilianos. El prefecto no concede descuentos. Basta con una gota de sospecha y los detiene a todos. Incluso a las mujeres, incluso a los niños. O a la cárcel o al exilio. El Prefecto se llama Prefecto Mori. El prefecto de hierro. El Prefecto perfecto de Benito Mussolini: Él. En 1925 la mafia todavía no existía y ya se había derrotado. Una mentira que la Historia nos ha enseñado mal. El Prefecto no respeta a nadie: desde los labradores hasta los fachas, los de verdad, los que cortan el bacalao. Incluso va a por el doctor Alfredo Cucco, miembro del Gran Consejo del Fascismo. De la escopeta a la política. Una carrera ejemplar. Hasta 1929, cuando el Prefecto de Hierro es nombrado senador. Dicen que "por límites de edad". Así el Prefecto Mori desaparece de la historia: se quedan la mafia y el cólera.

A veces esperamos que la Historia tenga un poco de memoria. Si no la tiene el País, que la tenga al menos la Historia. Al menos para recordar, para contar. Contar para construir. Pero no, esta Historia en forma de sombra se repite todo el tiempo. Petulante y repetitiva.

Llega el desembarco aliado en Sicilia. Un acontecimiento que llena los libros de historia. A echar una manita en la playa está Don Calogero Vizzini. La mafia prepara el terreno a cambio de algún que otro puesto de señorito: Don Vizzini se convierte en el alcalde de Villalba. Es la mafia que cubre la espalda a la política. La mafia que se dedica a la política. Como un apuntador en la oscuridad sin cuerdas ni títeres. La mafia que hace la guerra para obtener la paz, como repite don Totò Riina. La mafia que el 1 de mayo de 1947, en Portella della Ginestra, dispara contra los campesinos en revuelta, justo detrás del bandolero Salvatore Giuliano y al lado de los neofascistas adiestrados por los servicios secretos americanos. La mafia que dispara para que nada cambie. Cosa Nostra, la maestra de ceremonias de los equilibrios. Como en la trama de una película de terror sin demasiada originalidad. Una sombra mal disfrazada de señora.

Esta es una historia terriblemente moderna. Una historia trágicamente contemporánea. Pero, antes de nada, que entre el protagonista. Como en las historias dignas de este nombre.

## VÍDEO GIANCARLO CASELLI

Él es él: Giulio Andreotti. Hay sombras tan largas como la historia reciente de Italia. Andreotti es el *divo* Giulio. Un pescado de cocción difícil, como dice Indro Montanelli. Giulio encorvado, con su modo de caminar rápido y a pasos cortos. Giulio siete veces Presidente del Gobierno, siete veces Gobierno Andreotti, Andreotti, Andreotti, Andreotti, Andreotti, Andreotti, Andreotti. Giulio ocho veces ocho Ministro de Defensa. Giulio cinco veces cinco Ministro de Exteriores. Giulio dos veces dos Ministro de Hacienda, de Economía y de Industria. Giulio Ministro del Tesoro, Giulio Ministro de Interior, Giulio Ministro de Políticas Comunitarias. Giulio en la Asamblea Constituyente. Giulio en el Parlamento desde 1948 hasta hoy, 2011. Sesenta y tres años sesenta y tres saludando todas las mañanas a un ujier del Parlamento distinto. Sesenta y tres años que se alargan como una sombra. Con el mundo en la luna, el muro que cae, las guerras, las crisis, los renacimientos, el milagro económico y Giulio siempre apoyado en sus gafas cuadradas. Mis amigos que practicaban deporte se murieron hace tiempo, dice Giulio riéndose. He visto el nacimiento de la Primera República, y quizás también el de la Segunda. Espero poder ver la Tercera.

Democracia Cristiana, como muchos otros partidos de la Primera República, tiene distintas corrientes. La corriente que cuenta con más inscritos y tarjetas en su red es la que sopla con más fuerza. Antes de 1968 la corriente de Giulio es un airecito que ni siquiera consigue quitarle el polvo al partido. Solo unos cuantos hombres en el Lacio. Poquita cosa. En números no llega quizás al dos por ciento. Como un niño que llama a la puerta sin que nadie le conteste. Eso hasta 1968. En Sicilia, Vito Ciancimino y Salvo Lima estaban con Fanfani, corriente "Nuevas Crónicas". Eso hasta 1968, cuando ellos y los peces gordos sicilianos cambian de corriente. Corriente "Primavera": la corriente de Giulio Belcebú. El perenne.

En Palermo, a partir de los años sesenta, dos primos dominan el mundo empresarial y político de la ciudad. Su imperio abarca muchas empresas y se mete también entre la política y Cosa Nostra. En Palermo, Nino e Ignazio Salvo son dos "recaudadores", tienen el monopolio del servicio de recaudación de impuestos siciliano. Un cargo rico y poderoso: en Sicilia, se les llama "los virreyes". El juez Giovanni Falcone, en el decreto de condena del Maxi Proceso, aclara que los Salvo utilizaban su propia influencia mafiosa para alcanzar posiciones de poder. Los Salvo son uno de los factores más contaminantes de la Sicilia, escribía Falcone. Adoran el poder y el dinero, Nino e Ignazio, y consiguen acumularlos tanto el uno como el otro en grandísimas cantidades. En Palermo poseen el Hotel Zagarella, un lugar que volverá a aparecer en esta historia en forma de sombra. Los Salvo (lo sabían todos en el ambiente donde se tenía que saber) antes se alían con el boss Stefano Bontade y Gaetano Badalamenti, y los políticos Salvo Lima y Vito Ciancimino, luego asisten desde la ventana a la guerra de mafia y, finalmente, pasan al bando de los de Corleone. El bando de los ganadores, claro. Luego está la corriente "Primavera". La corriente de Democracia Cristiana de Giulio. Nino e Ignazio Salvo, empresarios de día y caras de mafiosos de noche. Están con la familia de Salemi, con la Cosa Nostra, nadando en la sangre: el padre de Ignazio tenía los grados de "capo mafia" en Salemi. Nino e Ignazio Salvo detrás de ese cuello de chaqueta muy italiano, donde los ladrones de esconden disfrazándose de buenos.



PANTALLA: TRIBUNAL DE PALERMO – SECCIÓN 5ª PENAL – Declaración de Tommaso Buscetta

Tommaso Buscetta: Yo recibí unas llamadas, que están en los interrogatorios del proceso, en las que se hablaba, en las que aparecía un tal Lo Presti Ignazio, no era un hombre de honor, sino un ingeniero, socio de Salvatore Inzerillo [Inzerillo: nota del editor] y primo de los primos Salvo, es decir, la mujer del susodicho ingeniero Lo Presti era una prima de los Salvo. Es en estas llamadas (...) se intenta que vuelva a Italia diciéndome que cabe la posibilidad (...) de que yo pueda ser acogido para poner punto final a todo lo que estaba pasando en Palermo.

RESPUESTA: Los primos Salvo querían que yo volviese a Italia.

Porque en aquel momento lo que ocurría en Palermo era crónica de todos los días, crónicas que todos podemos conocer si leemos los periódicos de aquella época.

Los primos Salvo, aunque pertenecían a otra provincia...

Como hombres de honor. Porque cuando hablo de los primos Salvo (...) yo hablo de Ignazio Salvo, que es subjefe de la familia de Salemi, y de Nino Salvo, que es capoticino [capodecina: nota del editor]<sup>1</sup> de la familia de Salemi. Hijos de hombres de honor.

Los intereses de los primos Salvo no dependían del hecho de estar en un bando o en otro, sino que podían intervenir porque vivían en Palermo y su actividad se desarrollaba en Palermo. Por lo tanto, ellos estaban interesados en calidad de pacifistas, nada de ir en contra de nadie, y lo que me pedían no era una revancha sino una mediación en la guerra.

PREGUNTA - Le preguntaba: ¿los primos Salvo le hablaron alguna vez de exponentes políticos?

RESPUESTA - Sí.

Me hablaron de Andreotti, del Senador Giulio Andreotti. Como si ellos pudieran contar en cualquier momento con el Senador. Me hablaron de él en términos, yo diría, de la más íntima confianza. Incluso, delante mío, se referían a él utilizando la expresión "el tío", pero no a la manera siciliana, como cuando decimos "el tío tal", sino más bien, quizás, para omitir

<sup>1</sup> En la jerarquía mafiosa, el término *capodecina* indica el miembro de una familia que está al mando de diez hombres [nota del traductor].

el nombre del Senador. Ellos mismos, hablando de él a solas conmigo, omitían el nombre y decían simplemente: "El tío".

Los primos Salvo venían a verme al Hotel Zagaralla antes de que llegara mi familia, diría que casi todas las noches, para hacerme compañía, y todas estas innumerables veces se hablaba de política.

Sí, los dos juntos, porque los dos tenían su chalet en el mismo lugar donde se encontraba el chalet del yerno.

Hablamos de política muchas veces. La actitud siempre era amistosa, siempre era así entre ellos y el Senador Andreotti, entre ellos y Salvo Lima y entre Salvo Lima y Andreotti. No hablábamos de cosas específicas, puesto que en la Cosa Nostra no se da mucho la curiosidad. Yo nunca pregunté a los Salvo cómo habían conseguido el servicio de recaudación del ayuntamiento, nunca pregunté en qué consistían sus actividades, porque así era la conducta de un hombre de honor: "Nunca preguntar". Si se te dice algo, se aprende, si no se te dice cierta cosa, es que no hay que preguntarla.

#### DIPOSITIVA: UNA BANDEJA DE PLATA

Dos fechas: el 6 de septiembre de 1976, la hija de Antonino, Angela Salvo, se casa con el médico Gaetano Sangiorgi, apodado Tano.

4 de marzo de 1997. Una señora elegante pide ser escuchada por el fiscal Michele Emiliano. Es la viuda del abogado La Forgia, en aquella época alcalde de Bari y después Senador. Una señora elegante y cortés que llama a la puerta. Elegante, y con una historia para contar.

FISCAL: A ver, la mañana del 4 de marzo de este año usted pidió ser escuchada por el fiscal de Bari Michele Emiliano. ¿Por qué pidió que la escucharan?

LO JACONO R.: Porque conocía unos hechos de interés para este proceso y he creído oportuno informar sobre lo que sabía.

FISCAL: ¿Por qué se ha dirigido usted a la fiscalía de Bari?

LO JACONO R.: Pues porque quería hacer mi pequeña contribución en el conseguimiento de la verdad y la justicia, simplemente; en ningún caso para juzgar o condenar a alguien.

FISCAL: Entiendo. ¿Conocieron usted y su marido a los cónyuges Gaetano Sangiorgi y Angela Salvo?

(...)

LO JACONO R.: Sí, los conocimos en el año 1993. En... en el Albergo delle Isole Borromeo, en Stresa, en 1900... agosto de 1993, el día no lo recuerdo, pero fue en agosto.

Nosotros habíamos ido allí como... de vacaciones. Después, no sé si... no recuerdo bien si... fue dos o tres días después, mi marido, volviendo de un paseo con todos los clientes del hotel, me dijo: ¿Sabes quiénes son esos señores que llegaron hace unos días? Yo, por supuesto, no lo sabía, me dice que son el matrimonio Sangiorgi, ella es la hija de Salvo y el marido es el doctor Sangiorgi, y añadió –de eso sí que me acuerdo–: "él me ha dicho que conoció a Andreotti y que para su boda recibieron como regalo una bandeja de plata".

FISCAL: Una bandeja de plata...

LO JACONO R.: No me dijo más, ni recuerdo más, solo recuerdo estos dos detalles.

FISCAL: ¿De parte de quién recibieron la bandeja de plata?

LO JACONO R.: De parte de Andreotti.

Una bandeja grande como sus brazos. Una bandeja larga como una sombra.

Giulio niega. Giulio niega saber nada. Giulio niega conocer a ninguno. "No hay que dejar nunca rastro", dice a sus colaboradores más fieles. Después de todo, negar es poca cosa. El proceso Andreotti es el cuento de un dragón de dos cabezas. Es el duelo entre dos Estados que se combaten: uno es el Estado, el otro es Giulio "la Esfinge".

Nunca conoció a los primos Salvo, nunca.

Desde el 5 al 8 de septiembre de 1983, el socio de los primos Salvo (empresa Satris spa, un nombre que volverá en esta historia en forma de sombra) se encuentra ingresado por una crisis cardíaca en el Hospital de Palermo. Los primos Salvo "iban allí con cierta frecuencia... Asiduamente... iban allí cada día". Una tarde suena el teléfono de la planta. El doctor de turno contesta como contestan los doctores del turno de tarde. Dice el doctor de turno que al otro lado del teléfono responde la secretaria del Excelentísimo Andreotti. Pregunta cómo está el pobre Cambria. Pide que se ponga alguien.

Nunca conoció a los primos Salvo, nunca.

La Satris spa (aquí reaparece la empresa de los primos Salvo y del socio con el corazón débil) tiene dos coches Alfa Romeo blindados. Una cosa de ciencia ficción en aquellos años. Cosas de señoritos en abrigo blindado. Un Alfetta y un Alfa 6, los dos de color azul. Como en las películas. Con reflejos blindados. Son los coches que Tío Giulio utiliza en sus paseos electorales por Sicilia. En calidad de préstamo, como un intercambio de coches de juguete entre niños. En el Maxi Proceso los primos lo admitieron. Pero el *divo*, no.

Nunca conoció a los primos Salvo, nunca.

El 7 de junio de 1979, Salvo Lima cierra la campaña para las elecciones europeas. Oropes, recuerdos, aplausos, promesas, sensiblerías, manos sudadas estrechando manos, hombros, carcajadas, sonrisas con burbujitas. Sonrisas falsas y una foto verdadera.

De derecha a izquierda, con un vals fúnebre de fondo:

Salvo Lima,  
Giulio Andreotti,  
Vito Ciancimino,  
Antonino Salvo.

Nunca conoció a los primos Salvo, nunca.

Se aplaude y se corre a comer, con el hambre enferma y sudada de los mítines electorales. Hotel Zagarella. Refresco para todos. Pagan los propietarios: Ignazio y Nino Salvo. Cuando la política acaba en los canapés, se confunden los amigos con las patatas fritas.

FISCAL: [...] ¿Qué recuerda usted de la presencia de ANDREOTTI en esa ocasión?

Sebastiano Conte es un barman de hotel, no un hombre de escenario. Contesta con burbujitas en su voz.

FISCAL: [...] ¿Qué recuerda usted de la presencia de ANDREOTTI en esa ocasión?

SEBASTIANO CONDE: Bueno, solo recuerdo que, después de la comida, bajaron al patio y yo me acerqué porque vi que había mucha gente, estaba nuestro propietario...

FISCAL: "Nuestro propietario", ¿se refiere a SALVO?

SEBASTIANO CONDE: Sí. Me acerqué para preguntar si querían un café o algo, y entonces nuestro propietario dijo: "No, gracias". Ya está.

FISCAL: Intente recordar más detalles sobre este episodio.

SEBASTIANO CONDE: Sí.

FISCAL: ¿ANDREOTTI, en esta circunstancia, dónde se encontraba?

SEBASTIANO CONDE: Se encontraba a la izquierda de Nino SALVO y hablaban entre ellos.

FISCAL: Los dos.

SEBASTIANO CONDE: Sí, y detrás de ellos estaba toda la...

FISCAL: ¿Estaba toda la qué?

SEBASTIANO CONDE: Había varios miembros de... que yo... no sé, no...

FISCAL: Es decir, había más personas.

SEBASTIANO CONDE: Sí, había más personas detrás.

FISCAL: Entonces ANDREOTTI y SALVO estaban delante y hablaban entre ellos...

SEBASTIANO CONDE: Sí

FISCAL: ...y detrás estaban...

SEBASTIANO CONDE: Sí, uno o dos metros detrás.

FISCAL: Respecto a ANDREOTTI y SALVO.

SEBASTIANO CONDE: Respecto... sí, sí.

FISCAL: Y han... ¿durante cuánto tiempo los vio hablar?

SEBASTIANO CONDE: Pues, eso no lo sé.

Nino Salvo murió en una cama de hospital en Bellinzona, el 19 de enero de 1986. Fue imputado en el Maxi Proceso en Palermo junto con su hermano y cientos de personas más. Con Ignazio Salvo hubo tiempo suficiente para que lo condenasen por asociación mafiosa, pero el 17 de septiembre, mientras abría la puerta de casa, le dispararon un grupo de sicarios guiados por Leoluca Bagarella. Con su asesinato Totò Riina quiso enviar una señal a Salvo Lima, pues no había conseguido cambiar el curso del Maxi Proceso.

En una agenda marrón oscura de los primos, recuperada después de su detención, Antonino Cassarà confió a la mujer que había encontrado el número de Giulio. Antonino Cassarà también murió a golpe de pistola.

[en el confesionario]

Nunca los conocí y mucho menos tuve relación con los primos Salvo. No tendría ninguna razón para esconder esta relación, puesto que, como se ha visto en este mismo procedimiento, los SALVO, hasta su enjuiciamiento en el proceso, eran bien considerados por la sociedad siciliana; sus invitaciones eran algo esperado con ansias y, por lo tanto, no debería tener ningún motivo para ocultar que los frecuentaba. Se hubieran encontrado sin duda decenas y decenas de documentos fotográficos, así como se hallaron, por ejemplo, numerosa documentación fotográfica que testimonia las relaciones y los contactos entre el difunto LIMA, u otras personalidades sicilianas, y yo. Así como, por otra parte, se hallaron muchas pruebas fotográficas de encuentros entre el mismo LIMA y los SALVO. Para confirmar que nunca conocí a los primos SALVO, ni con ellos tuve ninguna relación, solo recuerdo que, en los años setenta, en ocasión de ciertas discusiones y polémicas en torno a la concesión de la recaudación de impuestos, oí hablar de su nombre, pero, al no ser ese mi sector, no le di ninguna importancia. Nadie me habló de los SALVO después de eso. Volví a

oír sus nombres solo en ocasión de los procesos que me conciernen. Habiendo sido Ministro de Hacienda desde 1955 hasta 1959, he ido buscando quiénes eran mis interlocutores en el sector de la recaudación en aquella época, he comprobado, y tengo aquí los ejemplares de los boletines oficiales, los miembros del comité directivo de la asociación de recaudadores ARNET, que recibía justamente en calidad de Ministro de Hacienda. Deseo hacer tres declaraciones. Nunca tuve experiencia directa de la organización del partido en Sicilia, pero no me parece ni justo ni exacto presentar a la DC siciliana como un conjunto de sujetos sometidos a fuerzas y poderes que están en las antípodas de nuestra manera de concebir la vida. Nunca conocí a los señores Salvo y le agradezco la cortesía a la fiscalía si he podido enterarme de que aquel señor que está a mi lado en una foto, se llamaba Nino Salvo. No pude, por tanto, haber ningún motivo para que se me invitase a la boda Sangiorgi-Salvo. Es cierto que no envié ningún regalo ni telegrama.

No existen los Salvo. No existen los Salvo. No existen los Salvo.

## CANCIÓN DE CISCO

### DIPOSITIVA: LOS AMIGOS DE LOS AMIGOS

En Palermo hay un político que durante años escribió la historia de la DC siciliana. Dejó una sombra compuesta de contratas cocinadas por cuenta de Cosa Nostra y dejó una mancha de sangre en el suelo.

PREGUNTA: Señor Buscetta, ¿conoció usted también al padre de Salvo Lima?

RESPUESTA: Yo lo conocí, sí, al padre de Lima, él también era un hombre de honor, formaba parte de la familia de Palermo y había sido uno de los que habían recomendado su hijo a los hermanos La Barbera. Angelo La Barbera era uno de sus representantes.

PREGUNTA: ¿En qué sentido había recomendado a Lima?

RESPUESTA: En el sentido electoral, porque los hermanos La Barbera estaban verdaderamente interesados en Lima en aquella época.

PREGUNTA: ¿De qué manera estaban interesados?

RESPUESTA: De la manera de siempre, no sé cómo explicárselo, el interés político es una cosa difícil, que cambia, al menos en Sicilia no existe eso de regalar paquetes de pasta o zapatos. En Sicilia es la influencia que tiene el representante de barrio sobre su zona, de ahí que se puedan establecer los votos que obtendrá Democracia Cristiana en cada barrio.

PREGUNTA: Le preguntaba eso para comprender si le habían ayudado en su carrera política.

RESPUESTA: Le habían ayudado, claro, Lima era uno de sus candidatos.

PREGUNTA: ¿De quién?

RESPUESTA: De los hermanos La Barbera.

Salvo Lima empieza temprano: concejal de Palermo y luego cada vez más arriba, hasta llegar a la alcaldía. En 1968 es elegido como parlamentario. 80387 votos. 80387. ¿Qué olor tienen 80387 votos con el nombre de Lima? En aquel año, Salvo Lima es llamado por el colaborador más íntimo de Giulio, el fiel Evangelisti. Entre Giulio y Salvo Lima hubo un flechazo, es "una relación de confianza" en la que acaba convirtiéndose en "guía, dirección política de la corriente de Andreotti representada por Salvo Lima", dicen los documentos. En realidad, la flecha no es la de Cupido, se trata más bien de un amor de lavabo de estación

una mañana a primera hora. El diputado Lima enfatizaba el amor, como los adolescentes que no caben en sí de gozo. Según el parlamentario Ruffini, él "enfatizaba su cercanía con el Presidente Andreotti para mantener prestigio y autoridad". Solo estaba él. Él y Giulio, allí en Sicilia. No había números dos. No había números tres. El 20 de junio de 1976 fue elegido parlamentario por tercera vez, con 100.792 votos de preferencia. El 10 de junio de 1979 Lima fue elegido por primera vez parlamentario europeo, con 305.974 votos; después entró a formar parte de la Comisión de reglamento y peticiones. En 1984 y en 1989 fue reelegido parlamentario europeo. Era un hombre importante, Salvo Lima.

PREGUNTA: Señor Buscetta, ¿usted personalmente y otros hombres de honor se han comprometido para ayudar Lima en las elecciones?

RESPUESTA: Yo soy de los que se comprometieron, y Gioacchino Pennino es otro que también lo hizo, los hermanos La Barbera también. Claro que nos comprometimos para que Lima fuese elegido.

PREGUNTA: Quizás tenga usted que repetir cosas que ya dijo anteriormente, pero es importante que las repita. ¿Cómo se comprometieron? ¿Puede usted contar algún hecho en concreto?

RESPUESTA: Íbamos a las zonas donde el elegido creía no tener votos suficientes, a los barrios donde creía que, en cuanto a votos, no podía estar tranquilo... así que entonces nos los pedía a nosotros que...

PREGUNTA: "Pedía", dice, ¿quién se lo pedía?

RESPUESTA: Él.

PREGUNTA: ¿"Él" quién?

RESPUESTA: El que estaba interesado en los votos, en este caso, Lima.

PREGUNTA: ¿Entonces Lima les pedía directamente a vosotros?

RESPUESTA: Nos pedía que fuésemos a aquella determinada zona con él, de forma que pudiera demostrar que era amigo de los amigos, esta es la expresión.

PREGUNTA: Amigo de los amigos, ¿qué quiere usted decir? Tradúzcalo correctamente.

RESPUESTA: Los amigos son los hombres de honor, amigo de los amigos es el amigo de los hombres de honor, pero, aunque esto es algo que no se ve, solo gracias a la actitud, a la manera de ser de quien ha vivido, de quien ha nacido en Sicilia, se puede entender qué quiero decir con esta frase. Amigo de los amigos es una persona que puede transmitir, a quien lo vea, que se está cerca de personas importantes.

#### DIPOSITIVA: PAOLO SYLOS LABINI

El referente siciliano de Giulio es amigo de los amigos, Giulio es amigo de un amigo de los amigos. Un amigo influyente. Es Lima quien autoriza la edificación en el tramo final de via Libertà, en Palermo, para hacer un favor a los amigos de los amigos. Lima, quien concede un piso más a un edificio de los amigos de los amigos. Lima, quien convierte un parque (villa Duca d'Orléans) en área edificable para los amigos de los amigos. Un Lima que promete, un Lima que mantiene las promesas, un Lima que llena el depósito de votos y puestos, y si huele no pasa nada. Un Lima que es "demasiado fuerte y demasiado peligroso", como le contesta Aldo Moro a Paolo Sylos Labini, quien amenaza con dimitir del comité técnico-científico del Ministerio de Hacienda después de que Salvo Lima fuera nombrado subsecretario. Demasiado fuerte y peligroso, como en esas películas americanas que vemos a altas horas de la noche en las que al final nos quedamos dormidos y relajados porque

sabemos que se trata de una película. Demasiado fuerte y peligroso. Paolo Sylos Labini se dirige directamente a Giulio: o él o yo. Y Giulio lo elige a él. Andreotti siempre les tiene cariño a los amigos. Por otro lado, como dice a menudo Giulio, siendo nosotros hombres medios, los caminos intermedios son los que más nos pegan.

En 1982, llega a Palermo un hombre al que no le gustaban las medias tintas. Esta historia, la del proceso a Giulio, es un vaivén de personas opuestas hasta lo intolerable. Y alguien se queda en el suelo. El General Carlo Alberto Dalla Chiesa llega a Palermo en el mes de mayo, cuando se abren las flores. Prefecto contra Cosa Nostra, dicen todos. "Me envían a una ciudad como Palermo, teniendo yo los mismos poderes que el prefecto de Forlì", dice él. El General sabe bien que para penetrar en el corazón de la Cosa Nostra hay que meter el dedo en el pliegue fangoso donde mafia y política se besan con lengua. En su diario, escribe sobre su charla con Giulio el 5 abril de 1982: "Le dije lo que sabía de los suyos en Sicilia", apunta, "fui muy claro y a la vez le prometí que no iba a tener ninguna consideración especial hacia aquellos electores a los que se dirigían sus hombres". Si esta historia solo fuera una película, Dalla Chiesa sería el valiente que al final sale ganando. Sin embargo, dice el general, "hay cosas que no se hacen por valentía. Se hacen más bien para poder seguir mirando con serenidad a los ojos a nuestros hijos y a los hijos de nuestros hijos. Hay demasiada gente honesta, mucha gente de la calle, que me tiene confianza. No puedo decepcionarles". Si esta historia fuera una película, el general debería ganar, con un espectacular beso bonito en la última escena. Si estuviese vivo. Pero esta historia es una sombra. Una sombra como un pecado original. Una sombra que deja a gente en el suelo, en un campo donde los opuestos no pueden convivir, y tampoco vivir. A las 21.15 horas del 3 de septiembre de 1982, al A112 blanco en el que viaja el Prefecto Dalla Chiesa y su esposa Emanuela Setti, en via Carini, se acerca un BMW del que sale un Kalashnikov AK-47. Mueren el matrimonio Dalla Chiesa y el escolta Domenico Russo que iba unos pocos metros detrás. "Aquí murió la esperanza de los palermitanos honestos", grita un cartel colgado el día siguiente. Se condenó a [Totò Riina](#), [Bernardo Provenzano](#), [Michele Greco](#), [Pippo Calò](#), [Bernardo Brusca](#) e [Nenè Geraci](#). El 5 de septiembre llegó al diario *La Sicilia* una llamada anónima, que anunció: "La operación Carlo Alberto terminó".

Lima, el amigo de los amigos, el Lima que promete, el Lima que mantiene las promesas, el Lima que llena los depósitos de votos y puestos y si huele no pasa nada, fue asesinado el 12 de marzo de 1992 mientras iba de su chalet de Mondello a su despacho. Nota el olor de los amigos de los amigos e intenta huir como una oveja que se ha salido del rebaño. El Lima el amigo de los amigos, el Lima que promete, el Lima que mantiene las promesas, el Lima que llena el depósito de votos y puestos y si huele no pasa nada, no consiguió salvar a los amigos de la condena en el Maxi Proceso de Palermo. Por una vez... no había mantenido la promesa.

[en el confesionario]

Bueno, después me enteré en los periódicos de este asunto, pero tengo que decir tajantemente que no, que el General Dalla Chiesa nunca me habló de problemas particulares en este aspecto, es decir, de la posición de un partido o de otro, o de hombres y grupos de mi partido; por lo demás, habíamos trabajado juntos tantos años que Dalla Chiesa sabía muy bien cuál era mi opinión. Yo le había enviado un regalito, así que vino a darme las gracias, y en aquella ocasión recuerdo —y la verdad es que me asombró un poco— que me dijo, como

un algo excepcional, que se alegraba mucho de que se le había invitado a la comida del Presidente de la Región Mario D'Acquisto... y yo le dije riéndome: ¿pero es esto un hecho tan extraordinario? Entonces él me dijo, bromeando: pero si cuando yo estaba allí, no en calidad de Prefecto sino de Oficial de los Carabinieri, eran tiempos aquellos en los que, me mencionó un círculo que no recuerdo cómo se llama, un círculo de Palermo en el cual, dijo: por ejemplo allí era muy difícil que se invitase a un Oficial de los Carabinieri, me dijo una frase parecida, pero la única vez que me habló de políticos sicilianos, eso fue después y en un sentido opuesto, diciendo incluso que se había alegrado mucho de haber visto a Mario D'Acquisto.

.....

Lo que yo palidecí a causa de las palabras del General sobre algunos de mis hombres en Sicilia, como cuenta su hijo, eso es una extravagancia, además yo soy bastante pálido de normal, y por eso es difícil que palidezca. Es algo que verdaderamente no tiene ningún fundamento.

.....

Además, déjenme añadir una última observación. No fui al entierro del General Dalla Chiesa por una razón muy simple e incluso banal: yo prefiero los bautizos.

## CANCIÓN DE CISCO

### DIPOSITIVA: MICHELINO TESSARA 0501

"Como GELLI realizaba inversiones por cuenta de CALÒ, RIINA, MADONIA y otros exponentes del bando "corleonés", SINDONA realizaba inversiones financieras por cuenta de BONTATE y de INZERILLO. En varias conversaciones que tuve con BONTATE durante un tiempo, le oí decir que SINDONA había invertido dinero de BONTATE, INZERILLO y GAMBINO John en algunas sociedades financieras y en varios bienes inmuebles en EEUU y en la isla de Aruba".

Marino Mannoia *'u dutturi* (el doctor), en pocas palabras, renueva una herida que siempre se ha suturado mal. Michele Sindona es la lavadora del dinero de Cosa Nostra. No basta con las corbatas de rayas que brillan al verlas de lado. No basta con la chaquetas elegantes que se anudan al cuello con precisión milimétrica. Michele Sindona es uno de ellos. Disfrazado, sí, pero uno de ellos.

Michele Sindona nació en Patti, un pueblo de la provincia de Messina, en 1914, su padre es propietario de una pequeña funeraria, casi una broma del comediógrafo. Michele Sindona es temerario, pero no a la manera de los valiente: Sindona es temerario como solo pueden serlo los que quedan impunes.

Todavía con pantalones cortos de niño, se dice que Michelino es un prodigio de las matemáticas. Nadie sabe contar como él. Cuenta hasta cuatro, alinea los cuatro ingredientes para la pócima del éxito italiano: la política (bajo la falda de la Democracia Cristiana), Vaticano, masonería y mafia. Los cuatro ingredientes de esta raya que gotea como una sombra. Un mago Merlín en traje, pero sin amigos búhos, una bruja con hombre de la Cosa Nostra sentados encima de la chimenea. La pócima hierve en la caldera y Michelino se hace mayor como se hacen mayores algunos chavales de aquellos años que se han subido al avión que salía de Sicilia, y se hace fuerte e internacional. Quién sabe si alguna vez el padre de

Michelino se había imaginado en Nueva York, sin siquiera un ataúd mal pagado en el hombro. El imperio de Sindona juega al escondite en un río revuelto de bancos y sociedades financieras. Como en el juego de la basura en el fondo del cubo. Pero esta es basura que suma y pesa. La mitad de los títulos cotizados en la Bolsa de Milán están atados con un sedal a su cartera. Un juego de titeres y dinero. Un juego de hilos que sostienen a asesinos y masones. Hay cuentas corrientes largas como sombras en el proceso de Giulio.

En 1974 el imperio cruje, cruje siniestro como un banco de madera antes de quedarse cojo. En Estados Unidos quiebra el Franklin Bank y al niño prodigio que hablaba con los números se le culpa de la bancarrota. Al padre se le hubiera partido el corazón, en el pueblo de Patti, oyendo las noticias grises que llegaban por radio desde América. Sindona, que en la vía Turati de Milán era el asesor fiscal más cotizado, después de haber llegado en el Norte con la maleta de cartón. Michelino, que se había hecho mayor y se había convertido en banquero y ahora empezaba a quebrarse. Se había ganado un puesto en las primeras páginas de los periódicos y ante Dios: el Maquiavelo de las finanzas, pero cruje hasta hacer crac: que es un ruido crudo, anguloso, de cuentas que se van desmoronando. Todos corren a defender a Sindona: el Vaticano, la logia masónica P2 (el número de carné de Michelino es 0501), la Cosa Nostra, que debe recuperar su dinero, puede que también su padre, el enterrador. El plan es simple, casi banal: recuperar 250 mil millones de liras dejando que los paguen los contribuyentes. Así se arreglan las cosas.

En Milán, Giorgio Ambrosoli, el liquidador de la Banca Privata Italiana, descubre el sistema de las cajas chinas y llega hasta el corazón financiero de ese imperio de papel. Muchos intentan convencer a Ambrosoli de que pare ya. A las buenas y a las malas. Ambrosoli rechaza los regalos y no se doblega a las amenazas y, finalmente, cae al suelo, abatido por los disparos. El proceso de Giulio es una historia de opuestos que no se soportan mutuamente: por eso alguien siempre acaba yaciendo en el suelo. La Historia nos dice que quien ordena el asesinato es precisamente él, Michelino, quien no soportaba la idea de que no le salieran las cuentas.

Todavía no se había acabado de llorar la muerte de Ambrosoli cuando Sindona escenifica un falso secuestro, una comedia mal escrita casi como un ensayo de un teatro de fin de curso: en agosto de 1979 el cuñado de Stefano Bontade prepara un viaje a Sicilia simulando un secuestro. Once semanas de vacaciones como si fuera una sombra. Un falso secuestro con una bala verdadera dentro de una pierna anestesiada. Una puesta en escena con toda la pérdida de estilo que nadie se esperaba. Banquero falso, cuentas corrientes falsas, amigos falsos, atentado falso... para una historia verdadera. Hasta la condena, verdadera, y la muerte. Una muerte verdadera pero patética como la cola de la historia. Un café envenenado en su celda, en la cárcel de Voghera. Un café que debía ser falso, destinado a otro capítulo de la comedia, pero con las dosis equivocadas. Alguien equivocó la dosis correcta de cianuro de potasio.

¿Y Giulio?

Giulio ha dejado su rastro. Lo dicen los hechos. Se lee en los papeles. Nunca ayudó a Sindona, nunca. Giulio habla con el yerno de Sindona manifestándole una comprensiva atención y dándole consejos sobre la estrategia a seguir. Giulio apoya la nominación de Mario Barone como tercer administrador del Banco de Roma. Sindona le telefona para darle las gracias, opinando que la nominación es útil para encontrar la solución a sus problemas. Barone firma un préstamo de cien millones de dólares a Michele Sindona. Giulio pide al ingeniero Federici que contacte con el senador Fanfani para recomendar el "arreglo" de la Banca Privata Italiana. El ingeniero Federici, con mucha diligencia, contacta también

con el liquidador, Giorgio Ambrosoli, para hacer constar el interés del senador Andreotti. Dicen los indicios que "El antedicho comportamiento de los sujetos implicados en el caso denota, sin duda alguna, que Sindona consideraba al senador Andreotti una referencia política importantísima, alguien a quien podían dirigirse las mismas instancias relativas a la solución de la quiebra de la Banca Privata Italiana y a los procedimientos penales a los que el financiero siciliano tenía que hacer frente en Italia y en los EE.UU. A este comportamiento de Sindona correspondió un duradero interés del senador Andreotti, precisamente en una época en la que desempeñaba cargos gubernativos importantísimos". Es un proceso sin ninguna fantasía, el proceso de Giulio. Un proceso donde todas las sombras han llamado a la puerta. Nunca ayudó a Sindona, nunca.

[en el confesionario]

En el intento de establecer relaciones entre los ambientes mafiosos y mi persona, en este proceso a menudo se ha hecho referencia al caso SINDONA. Antepongo una observación de orden general, de algunos personajes –y no es este ni el primero ni el último caso– la vida se desarrolla en fases totalmente opuestas, a algunos, después de largas épocas miserables y oscuras, les ilumina el bien y caminan hasta el final en caminos intachables, otros, en cambio, después de varios años de existencia clara o, al menos, sin condenas, se precipitan en el abismo de una dramática involución. Si se confunden de manera arbitraria las dos épocas, tanto en un caso como en el otro, se cae en una grave deformación histórica y moral. Por lo que atañe al señor SINDONA, no comparto la costumbre de los que lo alababan cuando estaba en la cima e intentaba subir puestos bursátiles, definiéndolo en aquel entonces como una fuerza joven que contestaba a los llamados patriarcas de las finanzas y de la economía, quienes, en cuanto empezó su caída, se pelearon para renegarlo y apedrearlo. Yo no sé nada ni puedo decir nada sobre lo que aconteció a partir de cuando empezó su trayectoria descendiente, caracterizada por la fuga, la clandestinidad, un atentado simulado, la condena gravísima por el asesinato del señor AMBROSOLI y, finalmente, la asombrosa muerte en la cárcel. En cambio, hablo sin ninguna dificultad de las relaciones, no muchas y además siempre institucionales, que no personales, que tuve con el primer SINDONA, por así decirlo. Conocí al señor SINDONA entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, había ido en calidad de Ministro a una reunión de la Cámara Oficial de Comercio de Milán, me lo presentaron en términos muy positivos y me impresionaron particularmente los elogios que de él hizo el presidente de la SMIA (...) Franco MARINOTTI y el presidente de la Banca Commerciale Italiana Raffaele MATTIOLI. Recuerdo, además, que a tanta admiración por sus cualidades de experto en derecho tributario yo opuse, de broma, el deseo de que hacienda no sufriera demasiado por él. De todas maneras, durante el congreso, yo mismo aprecié, en la intervención de SINDONA, la seriedad del análisis de la situación y también su manera de exponer. No sé si él desempeñaba ya un papel importante en el sector bancario, pero lo cierto era que en aquel contexto de expertos milaneses se le apreciaba y respetaba mucho; en todo caso, pronto sobresalió en el ámbito del crédito tanto en el país como en el extranjero, llegando a la dirección de un gran banco americano, en cuyo consejo figuró el ex Secretario del Tesoro de Estados Unidos KENNEDY, homónimo de la familia del Presidente.

Fui invitado por SINDONA a una comida en Nueva York en ocasión de una visita mía a los Estados Unidos, en 1973, adonde había ido a participar en una mesa redonda con el Vicepresidente Nelson ROCKEFELLER. En el memorial MORO se recuerda esta comida

en términos del todo inadecuados. Del memorial y de las dos explicaciones posibles ya he hablado. Se dijo que el Embajador italiano me había disuadido de aceptar la invitación. Además de tener en cuenta el hecho de que el señor SINDONA, en aquella época, tenía una posición de gran importancia, no solo el Embajador ORTONA no me puso ningún reparo, sino que vino él mismo a Nueva York, invitado a la comida, y sin tener ninguna obligación de acompañarme, ya que en aquel momento no estaba yo en el Gobierno. También acudieron el Embajador italiano en la ONU y el Cónsul General de Italia en Nueva York. No sé quién sacó la leyenda de un elogio que yo supuestamente dirigí a SINDONA durante aquel convite llamándole salvador, o según otros, benefactor de la lira. Solo recuerdo que cité sus ideas, ya lo he recordado antes, sobre la liberación de la rigidez del mercado del petróleo y sobre posibles sistemas de apoyo a las finanzas italianas. Otro particular del documento de MORO también es singular; escribe que yo no consideraba adecuada la oferta que él me hizo de ir como representante a la conferencia del mar en la ONU. Para ser exactos, es cierto que me hubiera interesado no pagar el viaje personalmente, pero rechacé la oferta porque, tratándose de un tema ajeno a mi formación, nos hubieran criticado tanto a MORO como a mí. Sobre el personaje de SINDONA y sus vicisitudes personales se han escrito y dicho muchísimas palabras, se ha hablado, por ejemplo, de ayudas y préstamos que él le habría concedido a la Democracia Cristiana. Cualquiera que fueran sus relaciones con la secretaría de la DC, yo no desarrollaba en esto ninguna función, así como tampoco tuve ninguna ocasión de ser informado antes de la eclosión del caso SINDONA. Además, es verdaderamente deleznable atribuir la carrera del señor Mario BARONE en el Banco de Roma a interferencias de FANFANI y mías y tras la petición por parte de SINDONA. Permítanme concluir el capítulo SINDONA con una anotación curiosa. En una de las ocasiones en las que debía hablar sobre el tema, pedí que se buscara información sobre posibles condecoraciones al mérito de la República, y se encontró un decreto del 2 de junio de 1961, surgido de una propuesta del Subsecretario de Exteriores DOMENIDÒ por, cito, "los méritos adquiridos en el campo social y asistencial", fin de cita. La Presidencia del Gobierno había solicitado la información habitual a la Prefectura de Milán, que certificaba su correcta conducta moral y civil y describía sus actividades profesionales de manera favorable. No tiene mucha importancia, pero en aquel momento yo no era el jefe de gobierno. Por lo que concierne. Por lo que concierne al triste caso de la muerte de Giorgio Ambrosoli, es cierto que se trata de una persona que, en términos romanos, se encontró finalmente con lo que iba buscando. Amén.

## CANCIÓN DE CISCO

### DIPOSITIVA: LA MANO DE GIULIO

La mano de Giulio es una mano que ha viajado por el mundo. La mano de Giulio es una mano que se ha apretado otras manos un millón de veces, si le hubieran puesto dos ojos y una boca a la mano de Giulio, sería un monólogo en mundovisión taquigrafiado en los manuales escolares. La mano de Giulio es un sello, una garantía. Hay manos que valen más que un certificado y llevan consigo una suciedad que no se lava ni con jabón. La mano de Giulio ha viajado por el mundo casi siempre en primera clase, se ha aferrado a maletas con las etiquetas más internacionales que se puedan coleccionar. Las manos de Giulio se han frotado con los silencios más densos que se hayan visto nunca. La mano de Giulio se ha pegado a los bordes de las pastillas, se ha tumbado en las puertas blindadas, se ha consumido

sobre papeles, millones de papeles, un archivo de papeles amontonados como una pirámide. La mano de Giulio se ha contenido, algunas veces, en un puñetazo que no ha salido y ha acabado atragantándose en la garganta. La mano de Giulio se ha juntado, en oración. Fingiendo de hablar con Dios, fingiendo, porque De Gasperi y Giulio iban a misa juntos y todos pensaban que hacían lo mismo: pero, en la iglesia, De Gasperi hablaba con Dios, Giulio con el cura. La mano de Giulio ha apretado la mano santa del Papa, el verdadero. La mano de Giulio ha apretado la mano del Papa, el falso: Michele Greco, el papa de la Cosa Nostra, en la sala privada del Hotel Nazionale de Roma, donde Giulio, el verdadero, y el papa de los amigos disfrutaban de una película. La mano de Giulio se ha consumido restregándose, como un gato malo y lascivo que ronronea con sentido de culpa. La mano de Giulio se desmaya en las manos a quienes no saben contestar. Aprieta la mano que está dispuesta a mandar. Juega en círculo esperando que se acabe ya. La mano de Giulio ha dibujado un "no" en el aire, mientras Aldo Moro respiraba cemento en la cama mal hecha por las Brigadas Rojas. La mano de Giulio es una mano santa, dice la anciana electora con el paquete de pasta en la mano, la mano de Giulio es el diablo, dice el hijo de algún asesinado. La mano de Giulio come poco, corre, abre, cierra, enciende, apaga y se retira rápida. La mano de Giulio en los palacios, la mano de Giulio en las conferencias, la mano de Giulio en los bosques.

La mano de Giulio ha ido a los bosques con la suciedad de la mano de Stefano Bontade. La mano de Giulio, en los bosques, con la suciedad de Stefano Bontade, había bajado a Palermo, al bosque de Sicilia, para apretar la mano de Lima, para apretar la mano de los Salvo, para apretar la mano de otros y, por último, para apretar el pringue de la mano de Bontade. Marino Mannoia cuenta que la mano de Giulio, esa vez que él bajó a Sicilia, se llevó pegado el resto del cuerpo de Giulio Belcebú. Giulio y Bontade, en los bosques, porque a Piersanti Mattarella se le había metido en la cabeza renovar la Democracia Cristiana en Sicilia. Piersanti Mattarella había decidido "cortar con la mafia". Renunciar a los votos de la Cosa Nostra. La mano de Giulio pedía a Bontade que se esperase para disparar. La mano de Giulio pedía ver, evaluar. Esta historia es una historia de opuestos que no se soportan, por eso de vez en cuando alguien se queda en el suelo. Lo que le pasa a Piersanti Mattarella es que le disparan. A pesar de la mano de Giulio. Mannoia cuenta que la mano de Giulio se llevó un disgusto, pero no se lo dijo a nadie. Volvió a Sicilia, una segunda vez en Sicilia, y volvió a ver a Bontade. Como la otra vez, pero ahora Mattarella ya está muerto, asesinado. Giulio pidió explicaciones, sobre ese Mattarella ya asesinado. Mandamos nosotros, contesta Bontade. Y Giulio rezó, rezó, con ambas manos, la muerte ya conocida de Mattarella y que nunca contó a nadie. Lo sabían él, los amigos de los amigos, y su mano.

La mano de Giulio es un halcón, cae en picado, pero enseguida desaparece detrás de la primera nube. La mano de Giulio, que tiembla cuando vuelve a poner en el bolsillo las páginas que quizás el periodista Pecorelli copia del memorial de Moro. La mano de Giulio es el sudario de sus encuentros. Los encuentros que no se corresponden, que se confunden, que caminan a las espaldas de su proceso, un proceso que huele como un burro, pero galopa mentiroso como un unicornio. La mano de Giulio baja con un escalofrío un momento antes del beso. Acostumbrado a las manos y a la cabeza, y desatendiendo el corazón, Giulio, cuando besa, es como un niño de puntillas. Como un cuadro surgido de un acto de poesía y que acaba en pedofilia.

## PANTALLA: DECLARACIÓN BALDUCCIO DI MAGGIO

DI MAGGIO: TOTÒ RIINA me envía a IGNAZIO SALVO, acompañado por MANUELE BRUSCA, para llevar una noticia, digamos, a IGNAZIO SALVO. Pues entonces, me acompaña MANUELE BRUSCA, y vamos a la casa de IGNAZIO SALVO, que se encuentra cerca de la estatua, en VIA LIBERTÀ, bueno, en una calle lateral. Pues entonces fuimos allí con MANUELE BRUSCA, y somos... Fuera esperando estaba PAOLO RABITO. Y... Y entonces entramos por el ca... por el garaje; del garaje fuimos... en un ascensor llegamos al ático. Así, pasamos y... Y hablé con IGNAZIO SALVO. El mensaje que le tenía que dar... y RIINA me dijo, dice: "Mándale nuestros recuerdos, le das recuerdos a IGNAZIO SALVO, y le dices que vaya a saludar al amigo común, y que le diga que se inte... y ANDREOTTI no se interesa nada por el Maxi Proceso". Y entonces, en aquella ocasión, le tenía que comunicar otra cosa; entonces, hice que MANUELE BRUSCA se alejase, diciéndole que "U ZU TOTO"<sup>2</sup> quería una cita con LIMA, bueno... con ANDREOTTI. Y así le transmití el mensaje.

Pasó que, un día, ANGELO LA BARBERA viene a buscarme al taller, diciéndome que... un día... no recuerdo qué día, a primeras horas de la tarde, hacia las dos, dos y media, dice: "Tienes que coger el coche, tienes que venir allí, al gallinero", que sería detrás de la CASA DEL SOLE. Pues dice, "pero tienes que venir limpio, bien vestido y limpio". Pues entonces yo aquel día, vestido limpio, voy allá, llego primero al gallinero, me espero; mientras, llega TOTÒ RIINA y PINO SANSONE. Entonces SALVATORE RIINA se mete en el coche conmigo y vamos para allá; y me dijo, dice: "Tenemos que ir a la casa de IGNAZIO SALVO". Y entonces fuimos a la casa de IGNAZIO SALVO. Esperando en la cancela, detrás de ella, ya que detrás había una entrada que iba al garaje. Esperando allí estaba PAOLO RABITO, nos abrió la cancela, y entramos directamente en coche al garaje. Entonces, nos metimos en el ascensor y subimos al ático PAOLO, TOTÒ RIINA y yo, allí llegó también IGNAZIO SALVO, nos vino a saludar. Y entonces cruzamos el pasillo y pasamos al salón. Y allí es donde vi a LIMA y ANDREOTTI. Entonces ellos se levantaron, ANDREOTTI y LIMA. Y RIINA les saluda y les besa; un beso en la mejilla, uno en la derecha y otro en la izquierda. Y entonces dice: "Este es BALDUCCIO". Yo le doy la mano, le saludo, y RIINA me dice: "Vete allá". Y me fui a la habitación, a la cocina, digamos. En la cocina estaba PAOLO RABITO, y allí estuve con PAOLO RABITO hablando del tiempo, y entonces, después de un rato, viene "U ZU IGNAZIO", SALVO, viene a llamarme, dice: "Ven a saludar, os tenéis que ir". Así fui, saludé, RIINA me volvió a saludar, y nos acompañó al ascensor. Del ascensor fuimos al garaje, cogimos el coche, y nos fuimos. Y entonces, de camino, RIINA, bueno, no me habló de la conversación que habían tenido, de lo que hablaron y no hablaron, pero sí me dijo que este discurso tenía que estar bastante cerrado. Luego me pregunta sobre su compadre, cómo estaba, cómo no estaba, de mi familia, discursos de este estilo".

Todas los cuentos honrados acaban con un beso. Un beso, el príncipe y el sapo. Y el enésimo apretón de manos. Saliva y sudores largos como una sombra. Un beso nunca averiguado. Dicen. De Maggio mentía, dicen. Pero nadie le denuncia por calumnia. *Fumus veritatis*, dicen los latinos. Un beso, el príncipe y el sapo, que acaba en empate.

<sup>2</sup> Tío Toto [N. de T.]

## CANCIÓN DE CISCO

### PANTALLA:

Juicio de primera instancia: Según el art. 530 apartado 2 del código penal; absolución de Andreotti Giulio de las imputaciones porque "el hecho no existe".

Palermo 23 de octubre de 1999



Apelación: Los jueces, vistos los artículos 416, 416bis, 157 y ss.; 531 y 605 del código penal; en parcial reforma de la sentencia pronunciada el día 23 de octubre de 1999 por parte del Tribunal de Palermo concerniente a Andreotti Giulio y recurrida por el Fiscal y el Fiscal General, declaran que no se debe proceder contra el mismo Andreotti en relación al crimen de asociación criminal a él imputado en el cargo A) de de la rúbrica, cometido hasta la primavera de 1980, por estar el mismo crimen extinguido por prescripción; confirma, por lo demás, la sentencia recurrida.

Palermo, 2 de mayo de 2003.

"cometido hasta la primavera de 1980"

(fuera de pantalla)

Inocente, decían, se reía Giulio. Inocente. Culpable hasta la primavera de 1980. Como si uno pudiera curarse de lo de ser amigo de los amigos. Inocente, repetía él, y su mano, y su sombra. Y recurre las sentencias. El primer recurso contra una sentencia solo podía presentarlo Giulio, mientras todo el mundo a su alrededor celebraba el acontecimiento.

El tribunal de casación deniega el recurso. Culpable hasta 1980. Amigo de los amigos hasta la primavera de 1980, después desciende el otoño del Estado. Culpable *ad interim*. Como un jefe de gobierno.

Culpable y mentiroso: la inocencia de Giulio.

## MÚSICA

### DIPOSITIVA: ALDO MORO

El período, bastante largo, que pasé como prisionero político de las Brigadas Rojas, fue por supuesto duro, como suele serlo en estos casos, pero en cuanto tal también educativo. Andreotti quedó indiferente, gris, ausente, cerrado en su oscuro sueño de gloria. ¿Qué significaba todo esto para Andreotti, una vez que había conquistado el poder para hacer el mal como siempre lo hizo durante toda su vida? Todo esto no significaba nada. Bastaba con que Berlinguer siguiese el juego con increíble ligereza. Andreotti hubiera sido el dueño de la DC, mejor dicho, el dueño de la vida y la muerte de los democristianos. Volviendo a Usted, señor Andreotti, jefe del gobierno por nuestra desgracia y por desgracia del País (que no tardará en darse cuenta), no es mi intención revocar su carrera gris. No es esta una culpa. Se

puede ser gris, pero honrado; gris, pero bueno; gris, pero lleno de fervor. Pues bien, señor Andreotti, es justamente eso lo que le falta a Usted. Pudo navegar con desenvoltura entre Zaccagnini y Fanfani, imitando a un De Gasperi inimitable a millones de años luz de Usted. Pero le falta precisamente el fervor humano. Le falta ese conjunto de bondad, sabiduría, flexibilidad, transparencia que tienen, sin reservas, los pocos demócratas cristianos que quedan en el mundo. Usted no está entre ellos. Durará un poquito más, un poquito menos, pero pasará sin dejar rastro. No le será suficiente la cortesía diplomática del Presidente Carter, que le atribuye (se ve que no entiende mucho) todos los éxitos de las tres décadas democristianas, para pasar a la historia. Pasará a la triste crónica, sobre todo ahora, lo cual es propio de Usted. ¿Qué recordar de Usted? ¿La fundación de la corriente "Primavera" para condicionar a De Gasperi en contra de los partidos laicos? ¿El abrazo-reconciliación con el subteniente Graziani? ¿El Gobierno con los liberales, que desvió, para siempre, las fuerzas populares del ingreso a la vida del Estado? ¿El flirteo con los comunistas, cuando se debatía sobre el reglamento de la Cámara? ¿El Gobierno con los comunistas y la doble verdad al Presidente Carter? ¿Recordar su confesada amistad con Sindona y Barone? ¿Su viaje americano con el convite brindado por Sindona, a pesar del parecer contrario del Embajador italiano? ¿El nombramiento de Barone en el Banco de Nápoles? ¿La negociación de Caltagirone para la sucesión de Arcaini? Porque Usted, señor Andreotti, tiene a un hombre no de segundo, sino de primer nivel; no locuaz, pero un hombre que entiende y sabe hacer. Quizás, si le hubiera escuchado, habría evitado cometer tantos errores en su vida. Eso es todo. No tengo nada que agradecerle.

Firmado Aldo Moro.

FIN  
APLAUSOS

[voz grabada]

Querido Giulio:

¿Entiendes por qué esta historia produce náuseas? Porque es un retorno continuo de maneras. Porque las personas son poquita cosa comparadas con el olor, que cambia los trajes de escena, pero siempre vuelve. Como si no pudiera devolverlo al camerino de ninguna de las maneras. Porque apenas habíamos acabado una sombra, para volver a caer en ella. Con la duda de no haber salido de ella, a pesar de la sentencia. Una historia que, en cuanto acaba, empieza de nuevo a comerse la cola, como una pescadilla. Un dragón que sigue todavía muchos años.

LUCES  
VÍDEO (BREVE) INGRESO DE BERLUSCONI EN LA POLÍTICA ITALIANA

DIPOSITIVA: PEQUEÑO BIS

Después de 1980, el amor con la lengua entre DC y Cosa Nostra se enfría.

La Cosa Nostra busca amantes obscenos por ahí: los socialistas, los movimientos separatistas. Nada. No se come una rosca, como un niño cualquiera un sábado noche. Fin. Si esto fuera una novela, llegados aquí, escribiríamos la palabra fin.

Llega Tangentopoli, el terremoto, es 1994 y en las elecciones generales ese año gana Forza Italia, de Silvio Berlusconi.

Entra en escena otro personaje de esta historia que no tiene final: se llama Marcello Dell'Utri. Marcello Dell'Utri nace en Palermo, estudia en los salesianos y en los jesuitas y luego se traslada a Milán para empezar la carrera en la Universidad, donde conoce a otro estudiante, cinco años mayor que él, que se llama Silvio Berlusconi. Marcello Dell'Utri es del Opus Dei, trabaja en un banco, pero tiene dos pasiones, una por los libros antiguos, que seguirá alimentando hasta devenir uno de los bibliófilos italianos más importantes, otra por el fútbol. En Palermo, donde volvió a finales de los sesenta, dirige un equipo de fútbol, el Athletic Club Bacigalupo. Sin embargo, Marcello Dell'Utri también tiene a otros conocidos. Uno de ellos se llama Gaetano Cinà. Dice que conoce a Cinà porque su hijo juega en su equipo. Su padre no juega, sino que marca las líneas del campo, infla los balones y es un mafioso, perteneciente a la familia de Malaspina, pariente de capos como Mimmo Terenzi y Giuseppe Contorno; pero, sobre todo, Cinà mantiene estrechas relaciones con el hombre que, en aquella época, es el jefe de la Cosa Nostra, Stefano Bontade. Para Marcello Dell'Utri, Cinà, "Es una buena persona".

Pero hay también otra buena persona de la que hay que hablar en este bis, un amigo de Cinà que también es forofo del Athletic Club Bacigalupo. Es un tipo peculiar. Se llama Vittorio Mangano.

Mangano es un hombre de honor de Pippo Calò, jefe de la familia de Porta Nuova, familia de la que formaba parte, en un principio, el mismo Buscetta. En fin, Vittorio Mangano es Vittorio Mangano.

A Milán, hace tiempo, también llegó la mafia introduciéndose en la economía a través de insospechables empleados. ¿Qué hace Cosa Nostra en el Norte? Gana dinero con el tráfico de droga y los secuestros. Luego, lo invierte y lo recicla.

Los dos caminos, el de Dell'Utri y el de Mangano, se entrecruzan.

En 1974, Marcello Dell'Utri deja Palermo y se muda a Milán, con Silvio Berlusconi, quien está construyendo una ciudad. "Milano 2, la ciudad de los Números 1", dice la publicidad.

Silvio Berlusconi, quien le ha reservado un alojamiento y un despacho en el palacete que acaba de comprar en via San Martino nº 42, en Arcore. Pero Dell'Utri no va solo. Hace que a los pocos meses vaya también Vittorio Mangano. ¿Hace falta un mozo de cuadra? Lo eligen a él.

Pero Mangano no solo hace de mozo de cuadra. Mangano se encarga también de llevar a la escuela a los hijos de Silvio Berlusconi. Son tiempos malos, aquellos... son los años setenta, es la época de los secuestros, 103 solo en la región de Lombardía entre 1974 y 1983. El palacete de Arcore está bastante retirado y hay mala gente por ahí.

En diciembre de 1974, pocos meses después de llegar en Milán, Vittorio Mangano es detenido, en enero vuelve a Arcore, es detenido de nuevo en diciembre de 1975, puesto en libertad unos meses más tarde, deja su trabajo en el palacete de Berlusconi, pero se queda en Milán, en una habitación de un hotel no exactamente para mozos de cuadra: el Duca di York.

En febrero de 1980 es detenido durante el así llamado blitz de San Valentín con la acusación de ser el encargado del tráfico de droga entre Palermo y Milán, acaba en el Maxi Proceso que instruyen Giovanni Falcone y los jueces del *pool* antimafia de Palermo y es condenado por asociación criminal y tráfico de drogas. Entre 1999 y 2000 el mozo de cuadra es condenado nada menos que cuatro veces: 15 años por tráfico de drogas, 12 años por

extorsión a comerciantes del centro de Palermo; 15 más por otra extorsión; cadena perpetua por los asesinatos de dos mafiosos ocurridos unos años antes en Palermo y de los que, probablemente, es el autor material, al menos de uno de ellos. La cadena perpetua por los homicidios es confirmada en segunda instancia, pero no llega a ser definitiva durante la casación, porque Mangano muere en julio de 2000. Como un héroe, elige el año del milenio.

En el relevo 4 x 100 metros, el testigo es un objeto que desempeña una función banal, pero en el momento más delicado: la función del pasaje. La mafia, y aquellos que forman parte de ella en los niveles más variados, saben qué tienen que elegir.

En 1983, Marcello Dell'Utri fue contratado por Silvio Berlusconi en Publitalia, y con él y por él —el 18 de enero de 1994— funda Forza Italia. En 1996, el ex presidente del dell'Atletic Club Bacigalupo es elegido diputado en la circunscripción de Palermo, luego será eurodiputado y, finalmente, senador de la República Democrática Italiana. Una historia con una sombra que ya no se cura. El 2 de enero de 1996 la Fiscalía de Palermo abre una investigación sobre Marcello Dell'Utri y en octubre se pide su enjuiciamiento por "concurso externo en asociación mafiosa".

Dice el juez Ingroia: "El proceso del senador Dell'Utri y la condena se fundaron no solo en las declaraciones de ex mafiosos que decidieron colaborar con la justicia, sino también de pruebas objetivas, ya que el proceso se compone también de documentos e interceptaciones telefónicas, algunas de las cuales se remontan a los años ochenta". Son, de hecho, los mismos documentos e interceptaciones por las que el senador vitalicio Giulio Andreotti fue prescrito.

Según la fiscalía de Palermo, el senador Dell'Utri era miembro de la mafia desde hacía al menos treinta años. Él sería la conexión Palermo-Milán en el proyecto de insertar la mafia en el tejido económico y empresarial milanés. A través de él la Cosa Nostra engancharía a Silvio Berlusconi, asustado por la amenaza de los secuestros, e infiltraría en su casa un hombre de honor como Vittorio Mangano, quien estrecharía con él relaciones por cuenta de Stefano Bontade, quien, después de ofrecer protección, aprovecharía el contacto para invertir y reciclar el dinero de la Cosa Nostra. En Arcore también se encontrarían Silvio Berlusconi y Marcello Dell'Utri con Stefano Bontade y otros jefes del calibre de Mimmo Teresi, Franco Di Carlo y Tanino Cinà. Eso afirma el fiscal, naturalmente. Después de la muerte de Stefano Bontade y la toma de poder de Totò Riina en la cúpula de la Cosa Nostra, Marcello Dell'Utri desplazaría las conexiones con la vieja mafia palermitana, ya aniquilada, para transferirlas a la mafia de los Corleoneses. Actuaría de mediador para solucionar los problemas entre la Cosa Nostra y Silvio Berlusconi, "víctima consciente", un emprendedor que se había hecho a sí mismo, cuyo padre, por azar, era uno de los funcionarios del Rasini, el banco que tenía entre sus clientes a hombres de honor del calibre de Pippo Calò, Totò Riina y Bernardo Provenzano.

En las películas de terror siempre, en un momento dado, se ve al protagonista preguntándose si lo que está viviendo es verdad o si se trata, más bien, de un sueño, o mejor dicho, de una pesadilla. Bueno, tocará a los jueces determinar si todo lo que hemos contado hasta el momento, salvo los hechos ya probados sobre Marcello Dell'Utri y sus relaciones con la mafia, es verdadero o se trata de un sueño, o mejor dicho, de una pesadilla, y cuál es su relevancia penal.

La moral, no. La relevancia moral es un cuchillo que corta sin necesitar papeles oficiales timbrados.

Marcello Dell'Utri fue condenado a nueve años en primera instancia. Absuelto, como dicen ellos, de una condena de 7 años tras la apelación. Pero no importa. No importa. Cada lustro siempre tendrá su propia inocencia de Giulio.

LUCES DE SALA

AUDIO DE LA RISA LLAMADA TELEFÓNICA BOMBA MANGANO VIA ROVANI

**Traducción de Paolino Nappi**



## Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres \*

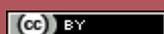
---

Laura Curino

Acriz y dramaturga. Italia  
lauracurino@lauracurino.it

\* El texto es la traducción del artículo de Laura Curino "Celestina, Laura, Elvira, Luisa, e le altre tra le scintille e la polvere: voci di donne e cose da uomini", publicado en R. Carpani, L. Peja & L. Aimò (Eds.). (2014). *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta* (pp. 383-394). Milán: Vita e pensiero.

Artículo recibido el 27/10/2015, aceptado el 27/10/2015 y publicado el 30/01/2016



**RESUMEN:** Más allá de la siempre necesaria reivindicación de una "cuota rosa" que incentive la presencia y el reconocimiento de la labor de las actrices y dramaturgas en el panorama actual, el presente texto de Laura Curino plantea un repaso, al tiempo que una reflexión, sobre la evolución de su propio teatro tomando como hilo conductor el peso de los papeles femeninos en su producción teatral. De este modo, la actriz y dramaturga recorre su trayectoria teatral desde sus primeras obras en el seno del fundamental grupo Laboratorio Teatro Settimo Torinese durante los años 80 (donde participó activamente en obras como *Kanner puro*, *Affinità* o *Istinto occidentale*), hasta la consideración de su obra posterior en cuanto actriz-narradora solista, en la que destacan, por citar tan solo unas pocas, obras como las exitosas *Passione* (1992), *Olivetti* (1996) o *Adriano Olivetti* (1998), esta última representada junto a Mariella Fabbris y Lucilla Giagnoni.

**Palabras clave:** Laura Curino, teatro de narración, dramaturgia,

]

Partiendo del hecho de que soy una de esas que afirman la necesidad de una "cuota rosa", debo decir que si esperamos a que las cosas cambien para las mujeres gracias a la responsabilidad de la sociedad, podemos darnos ya por vencidas ahora mismo.

Hace falta algo más. Bienvenidas sean, pues, las cuotas rosas, incluso rosa fucsia, que es un tono más intenso y se ve de más lejos.

Bienvenida sea la obligación de incorporar mujeres en los consejos de administración, porque si esperamos a que sean la sociedad, las empresas y las instituciones las que lo hagan por ellas mismas, nos llegará el fin del mundo, al menos en Italia.

También en los teatros no estaría mal un buen incentivo ministerial que llevara a las tablas las obras de mujeres, escritoras, directoras, músicos, cantantes y actrices.

Igual que se hace cuando se incentiva a quien lleva al escenario obras de autores italianos. Digamos que si el autor italiano vale un punto, la autora debería valer dos.

En cuanto a las actrices, siempre hay un número mayor que de actores en las escuelas y en los seminarios, mientras que porcentualmente, en el teatro clásico, los personajes son en un ochenta por ciento hombres. Haced en un segundo la cuenta y deprimíos.

Provengo de una compañía, el Teatro Settimo, cuya base estaba formada mayoritariamente y felizmente por mujeres. Con una dirección en gran parte masculina (un clásico), pero con una competente base femenina que podía decidir de forma decisiva y determinar las opciones comunes satisfactoriamente.

Hombres y mujeres han sido siempre acogidos de igual modo en la compañía, y recuerdo que con frecuencia se nos preguntaba: "Pero, ¿no discutís, con todas esas mujeres en el escenario?".

No, no discutíamos nunca. Montábamos un buen revuelo, una babel de caracteres diversos, de diversas edades, señoritas y señoras, unas cantaban y otras pedían silencio, pero

éramos siempre solidarias, volcadas en todo momento a hacer que el espectáculo relumbrara. Desde los tiempos de *Affinità* (desde 1985 con el título de *Elementi di struttura del sentimento* y a partir de 1994 con el título de *Affinità*), no ha habido nunca divas en la compañía. Más bien padecemos a algunos divos. Masculinos. Pero siempre los capeábamos neutralizando las crisis.

Y siempre poniendo sobre la escena personajes femeninos que me gustaban y a los que era proclive, incluso cuando el espectáculo se salía del repertorio.

Por ello, cuando comencé a trabajar sola, en 1992, lo hice escribiendo *Passione*, un texto que me permitía retomar muchos personajes de los espectáculos precedentes y quedarme con ellos un poco más (prácticamente hasta hoy, dado que *Passione* aún la sigo recitando).

Allí, aunque bajo nuevos nombres, convivían la vieja y sabia Carlotta de *Affinità*, Cristina, la endiablada y estólida babysiter de *Kanner puro* (1983), las maestras furibundas de *Citrosodina* (1981), la misteriosa lesbiana Baby Warren de *Istinto occidentale* (1989), transformada en una áspera Rossana, ángel rebelde de la fotocopidora, y muchas otras mujeres que ayudan a la niña protagonista a afrontar la vida y el teatro, incluso a la misma Maria en la cruz que Franca Rame recreaba en *Mistero Buffo*.

Muy distinto fue el acercamiento al mundo femenino presente en *Olivetti. Camillo, alle radici di un sogno* (1997). En esta obra no había mucho que hacer, debía y quería contar la historia de un hombre, el fundador de una empresa.

Historia de hombres, parecería en un primer momento. Y sin embargo, descubrí que Camillo, huérfano de padre desde que era niño, fue criado por su madre, Elvira. Elvira es una jovencísima chica de Módena, culta e inteligente, que llega a Ivrea tras casarse con un hombre mucho más viejo que ella (un matrimonio concertado por sus respectivos rabinos). Una vez viuda, educa a su hijo en unos ideales de anticonformismo y libertad que harán de él un hombre emprendedor y generoso, un pionero del siglo XX. Y descubrí también a Luisa, la mujer, valdesa, una figura ciertamente importante en la vida del irreverente y volcánico Camillo que provenía, además, de una cultura de minorías. Las biografías dicen muy poco de las mujeres. Una de las que he consultado se lamenta simplemente del hecho de que Camillo perdiera a su padre de pequeño y que, justamente por esto, se volvió caprichoso. Bueno, todos los niños deberían tener un padre y una madre, pero, dada la situación, ¿no se puede decir que la madre lo haya educado mal si logró hacer todo lo que hizo!

He buscado por todas partes noticias sobre estas dos mujeres, rebuscando en los archivos, en los recuerdos familiares, en los álbumes fotográficos. Y he escrito el texto haciéndoles hablar a las dos en primera persona: son ellas quienes cuentan la historia de Camillo y el nacimiento de la Olivetti. Y ello me permite revelar aspectos del carácter de Camillo que difícilmente él mismo habría admitido tener...

*Adriano* (1998) trata de Adriano Olivetti y de su intento, único en el mundo, de crear una fábrica responsable en la que las personas ocuparan el centro de los procesos productivos en lugar de los beneficios y los productos. No podía usar la misma clave usada en Camillo: era demasiado compleja, tanto su perfil como industrial, como los sucesos que le acaecieron.

Por ello multipliqué las fuerzas... femeninas. En el escenario estábamos tres actrices, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni y yo. Contábamos historias de hombres escritas por una mujer. Nuestra mirada y la técnica de la narración revelan un punto de vista fuertemente connotado en el que las historias inventadas se basan siempre en datos rigurosamente ciertos, pero donde se pueden tratar sin temor escenas de vida familiar y diálogos de carácter político-económico sin subordinar los primeros a los segundos.

Los espectáculos basados en Adriano y Camillo han tenido cientos de réplicas (cuando llegaron a las 600 dejé de contar) y han sido ambos transmitidos por Rai2 en multitud de ocasiones. Algunos años después, en *Il signore del cane nero, storie di Enrico Mattei* (2010), la voz narrante sería Celestina, una extravagante mujer que cree haberlo conocido, es más, que cree haber sido su secretaria particular. Con su candor de personaje shakespeariano puede incluso permitirse pronunciar la verdad y arriesgarse a dar nombres incluso hoy difíciles de pronunciar.

*Il signore del cane nero*, con texto autónomo y dirección de Cristina Pezzoli, fue también un evento especial realizado en 2006 en el Piccolo Teatro de Milán con ocasión del centenario del nacimiento de Enrico Mattei. Sobre el escenario estábamos yo (interpretando a Mattei) y Lucia Annunziata (que interpretaba a todos los periodistas de la época, especialmente a Indro Montanelli). Fue una gran satisfacción dar voz a todas aquellas afiladas escaramuzas, a aquellas luchas libradas hasta el último adjetivo en las páginas de *Giorno* y del *Corriere della Sera*. No hay mucho que decir, si se quiere leer la historia hay que contar también la historia de hombres, visto que la historia la han dirigido ellos durante mucho tiempo. Lo que no quiere decir que lo hayan hecho siempre bien...

Pero volvamos a los espectáculos, porque si no me empantanano.

En *Geografie* (1999) despunta el personaje de la tía Giulia, clavada a una tía mía real que emigró a Australia y nunca más volvió a Europa. Una tía que cocinaba para los recolectores de caña de azúcar en una casa en medio de la nada, daba de beber a escondidas a los aborígenes y custodiaba la paga que los jóvenes trabajadores le confiaban con la intención de enviar una parte a las familias que estaban en Italia. Ella los sábados por la tarde se atrincheraba en casa, negándose categóricamente a dar el dinero a los chicos que, a esas horas, iban a pedirle el dinero para ir a emborracharse. Los lunes, aquellos mismos chicos que le habían insultado toda la noche y le habían roto las ventanas a pedradas y las puertas a puñetazos, la abrazaban, comían su sopa y la llamaban mamá.

En el espectáculo, la tía habla del maravilloso mundo al revés que es Australia. Y habla de su coraje como pionera.

En *L'età dell'oro* (2002) me divertí muchísimo reconstruyendo el universo artesanal de Valenza Po, donde transcurrí parte de mi infancia, un universo de pequeños talleres secretísimos y preciosísimos que no tienen nada que ver con el actual comercio televisivo de pacotilla. Allí tuve contacto con la dirección de Serena Sinigaglia, la cautivadora música de Sandra Zoccolan y la alegre escena de Maria Spazzi. También estaba Michela Marelli, quien ha trabajado con frecuencia conmigo como asistente de dramaturgia.

Traté de cuatro chicos, tres chicas y un chico, en la pretendida edad de oro, en los años Sesenta, en la ciudad del oro. Allí, además de personajes femeninos reales y verdaderos (la chica, la abuela, las amigas), creé el personaje de un chaval, el terremoto Cesare, que ama a las chicas, juega con ellas todo el día y las respeta; sincero admirador de su inteligencia, las arrastra a juegos "masculinos" sin hacer diferencias (como tampoco las hacían las chicas) mientras sueña con ser de mayor representanta de joyas, como su padre, y trabajar todo el día rodeado de mujeres. Quería proponer un chico alejado del estereotipo y me salió un personaje amado por igual por hombres y mujeres, que redime la brutalidad con la que los padres en el campo orientan sexualmente a los hijos. Cesare juega con las chicas y se enamora perdidamente de Silvana. Las mujeres escalan peligrosos montones de balas de paja, van en bici, se hacen las duras, pero esto no les impide leer fotonovelas con avidez.

El siguiente espectáculo, *Il pranzo di Babette* (2002), fue dirigido por Mirko Artuso.

Cada actriz debía sentir el gozo de interpretar a Babette. Karen Blixen logra mezclar, con su alquimia de inteligencia y capacidad manual, la elegancia y la simplicidad en una narración sublime.

Babette es una fiesta para la actriz que se mueve: tiene unas pocas, precisas y perfectas palabras, y una amplia gama de gestos cotidianos "femeninos", en las tareas en la cocina y en el cuidado del hogar y de las personas, ennoblecidas y puestas en primer plano. Al mismo tiempo muestra gestos considerados "masculinos" en sus contratos en el mercado, en su historia política, en su día a día. Cocinera del más renombrado restaurante parisino, huida de su pueblo por motivos políticos y refugiada en una pequeña aldea en el norte de Europa, encarna la capacidad de afrontar la travesía de la vida con coraje, dignidad y arte.

Es inútil decir que en cada nuevo espectáculo, escrito y puesto en escena en solitario, acaban por surgir voces o reminiscencias de otros personajes: Brigida y Sabina de *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* (1993), la nodriza de *La storia di Romeo e Giulietta* (1991), que me han dejado un poso de comicidad y ligereza pese a lo amargo de sus diferentes condiciones, permitiéndome ir más allá del lugar común de la debilidad femenina, la ñoñería, la fragilidad y la falta de humor.

Ciertamente, *Una stanza tutta per me* (2005) es el espectáculo más decididamente feminista que he escrito, utilizando, parcialmente, *Una stanza tutta per sé*, el texto de 1928 en el que Virginia Woolf recoge dos conferencias dadas ante las pupilas de dos colegios femeninos ingleses. El texto del espectáculo se entrelaza con temas presentes en la atribulada biografía de Virginia Woolf.

Me resultó interesante descubrir que en Gran Bretaña hay información sobre la primera universidad masculina creada en torno al año mil, mientras que el primer colegio femenino, autofinanciado por un grupo de voluntariosas damas, es de 1869 (casi novecientos años los separan: ¿alguna vez lo lograremos?).

La dirección corrió a cargo de una jovencísima Claudia Sorace. Habíamos hablado de las sufragistas inglesas, de la buena sociedad de la época, de los esfuerzos de las "hijas de hombres cultos"; las mujeres que durante la guerra se transformaron en trabajadoras, obreras, docentes y directoras en puestos de hombres enviados al frente, nutren las reflexiones sobre el trabajo de la escritora, sobre la soledad de la mujer, sobre su agotador trayecto en pos de la libertad. Todo esto hacía brillar los ojos del público y me dio una gran satisfacción ver un patio de butacas, lleno de hombres y mujeres, tan atentos al hilo de la narración. Pero más allá del éxito de la obra, para mí cobraron especial sentido dos cosas: el material de vídeo realizado por Eleonora Diana y Giulietta Vacis, de 16 y 17 años respectivamente, a las que se les dio la oportunidad de trabajar en una atmósfera de "taller de arte", al resguardo del contexto, pero estimuladas desde jóvenes a alcanzar resultados profesionales de un altísimo nivel. Ninguna concesión, sino mucho estímulo. Esto es lo que necesitan las jóvenes, pensaba. Lo segundo que creo que aquel trabajo consiguió, fue la desestructuración de la imagen de una Virginia Woolf vista como mujer acabada y débil de por vida, etérea imagen fija por siempre en ese espléndido retrato fotográfico que la muestra joven y bellísima en todas las portadas de sus libros. La vida de Virginia Woolf se lee a posteriori iluminada (¿oscurecida?) por su suicidio. Por el contrario Virginia, a pesar de que su infancia y su juventud estuvieron marcadas en numerosas ocasiones por la muerte y la violencia, estaba llena de *charme*, humor y alegría. Sus nietos no querían ir a las fiestas si no estaba su tía Virginia, sin ella no se divertían. Y los niños de esto saben mucho. A una mujer hermosa, convertida en escritora de éxito pese a practicar una escritura de vanguardia, no se le perdonan muchas cosas. El destino (destino amargo) quiso que, además de ser

extremadamente inteligente, divertida y alegre, padeciese feroces crisis depresivas que ella afrontó con coraje sobrehumano durante al menos cinco ocasiones; si, finalmente, decidió lanzarse al río fue porque temía que los alemanes le arrebataran a su marido, el único que luchó cada vez para evitar que la internaran en uno de esos manicomios-*lager* de mediados de siglo XX en los que ella sabía que no lograría sobrevivir. Así es que muchos críticos se alegraron de poder incluir otra loca en el grupo de las mujeres. Pese a ello, Virginia sigue siendo un faro al que quisiéramos hacer más de una excursión.

Mientras escribía el texto sobre Virginia Woolf estuve rodeado de muchísimas mujeres a las que conocí durante el festival DIVINA, una feliz iniciativa de las mujeres del Teatro Settimo en colaboración con Barbara Lanati y Paola Trivero, de la Universidad de Turín, que, por desgracia, duró solo unos pocos años.

Todavía perdura el asombro de mi encuentro con Fiona Shaw y el teatro inglés, la descripción de un pueblo de Bengodi para el teatro de mujeres... y ella combativa, sin dejar de proponer nuevas metas. La minúscula y clara imagen de Liz Goodman, profesora (sí, profesora con todos los efectos) en Cambridge con solo 26 años.

A lo largo de los años ha sido un punto de referencia la energía poética y empresarial de Ariane Mnouchkine al mando del parisino Théâtre du Soleil, capaz de transformar la abandonada fábrica de la Cartoucherie en un centro de cultura teatral único en el mundo, donde los textos de Ariane, escritos junto a esa genio que es Hélène Cixous, excavaban literalmente trincheras para acoger a los espectadores durante jornadas completas.

¿Qué decir de mujeres del coraje de Pina Bausch en Wuppertal, con su escuela y sus espectáculos, y Giovanna Marini, con su música y la Escuela popular de música en el Testaccio en Roma, o Ruth Shammah con sus espectáculos y su teatro en Milán?

Y Cristina Pezzoli, Emma Dante y la ya citada Sningaglia, mujeres volcadas a hacerse un hueco a codazos en un mundo de hombres en el que, menos mal, alguno se está despertando, las valora y les da trabajo.

Yo no soy fuerte como ellas, pero su fuerza ilumina mis decisiones.

Acepto también recitar papeles masculinos con el placer de invertir la convención isabelina, como en *La magnífica intrapresa* (2007) de Paolo Malvinni. Por lo demás, durante toda mi vida de hombre he hecho, desde que recitaba en los grupos teatrales de la escuela, de la parroquia, de los barrios o dondequiera que me pusieran en las manos un guion o me dejaran improvisar en el escenario. Casi siempre con mujeres en la compañía. El sábado por la tarde los chicos jugaban a fútbol. Y a mí, que sabía bajar el tono de la voz hasta los registros más bajos, me tocaba hacer de hombre. Visto que los hombres eran siempre los protagonistas, la cosa no me disgustaba en absoluto.

A veces me apetece escribir esos que llaman textos-femeninos y recitarlos, como cuando interpreté a las proto-diseñadoras en *Le designers* (2008). Habréis notado que las mujeres se han ocupado desde siempre de la vajilla, almohadas, sofás y bordados, pero que sus labores se denominaban "labores femeninas" y se catalogaban como "arte decorativa". Más tarde, los hombres descubrieron el sector y empezaron a llamarlo "design" y a adueñarse de él, desplazando (a excepción de unos pocos nombres) a todas las mujeres de estas tareas!

En el espectáculo trata de algunas de estas precursoras del diseño. Entre otras, destaca la historia de Elena Lenci. En esa ocasión había tenido como referente y guía en el mundo de las mujeres diseñadores a la profesora Anty Pansera y a la arquitecto Luisa Bocchietto, actualmente la presidenta de la Asociación del Diseño Industrial ADI. Junto a ellas y a Marelli, admiramos los maravillosos trabajos de artistas que merecerían brillar entre las

figuras más grandes del sector y de las que, sin embargo, ni siquiera conocemos los nombres. No me gusta quejarme, pero enfadarme sí.

El hecho es que yo lucho de vez en cuando, más bien con frecuencia, con las jóvenes artistas figurativas. A más jóvenes son, más rápido les entra la urticaria cuando oyen hablar de feminismo. Me recuerdan a cómo era yo a su edad. Pensaba que no me servía de nada ser feminista, visto que en la escuela les pegaba a los chicos. Para decir la verdad, les pegaba a todos menos a uno, pero era uno que era gay y amigo mío, por lo que no contaba. En cuanto empecé a trabajar, sin embargo, cambié de idea, viendo que hombres mediocres pasaban por delante de mujeres estupidas y que a todos la cosa les parecía natural.

En definitiva, volviendo a las mujeres que pintan, esculpen y diseñan, estas proclaman: "¡El trabajo no es ni macho ni hembra!". ¡Efectivamente! De hecho, la autora es mujer, y esto no ayuda, hijas mías. Os lo advierto. Y según pienso, hago bien. Cuando tenía su edad, alguna me avisó (las feministas, en concreto), así que cuando llegaron los golpes bajos estaba... si bien no preparada, al menos llena de coraje.

Negando el problema o mirándolo desde lo alto solo puede uno caerse, también desde lo alto, y hacerse mal.

*Caffè per Illy* es mi primer texto escrito en colaboración con una empresa. Nace de un estudio hecho años antes con un grupo de investigadoras de la Universidad Católica de Milán, entre las que se encontraban Annamaria Cascetta, Roberta Carpani y Romana Garassini. Esta bebida es un rito cotidiano entre los italianos. Forma parte de nuestro ritual dilatar el tiempo y entablar relaciones sociales, aunque no sepamos ni cómo es de alta la planta de donde proviene y tengamos ideas vagas sobre su lugar de proveniencia (las montañas y las nubes de la publicidad no ayudan).

Me interesaba estudiar ese instante de pausa y de suspensión del tiempo que las personas se conceden para tomar un café, y me impresionaba la valerosa defensa de la individualidad que el rito en sí mismo contiene: todos quieren el café un poco distinto de los demás, corto, largo, tocado, caliente, templado, en taza grande, pequeña... las variantes son infinitas y siempre diversas, ferozmente. No creo que importe realmente, lo que importa es marcar la propia diferencia en medio de tanta homologación. Recogimos historias, leyendas, imágenes y entrevistas. Todo ello se fue sedimentando con el tiempo y tres años después empecé a sacar folios, carpetas y cajas, y me quedé mirándolas un día entero, con la concentración con quien alguien escruta el poso en una taza de café para interpretar los signos. Y luego me puse a escribir.

Italo Calvino tenía carpetas con los materiales más diversos. Ponía dentro todo aquello que despertaba su curiosidad. Tenía la carpeta "casas", la carpeta "ciudad", la de "cartas", etc. Cuando una carpeta estaba llena, tanto que no se podía ya cerrar, decía que el libro estaba ya acabado. Solo hacía falta sacar el material fuera. Llenar carpetas solos es un trabajo que requiere mucho esfuerzo. Volver a compartir el tiempo de estudio, después de años trabajando sola o como mucho con un asistente, fue una experiencia intensa que ha dejado para siempre atrás la estúpida cantinela de que las mujeres siempre acaban peleándose cuando trabajan juntas. También en *Mani grandi senza fine* (2011) logré colar algún nombre femenino. Es un espectáculo sobre el proyecto Cosmit, al que tengo un gran aprecio, aunque los nombres "obligatorios" fueran todos de hombres. En esa obra tuve mucho cuidado a la hora de describir la personalidad y las obras de aquellos geniales pioneros (los hermanos Castiglioni, Zanuso, Menghi, Magistretti, Viganò, Scottsass) subrayando la capacidad de crear objetos andróginos, útiles y bellos para todos.

Tiene mi más sincero reconocimiento quien considera un deber conciliar, como decía Oscar Wilde, la línea de la fuerza con la línea de la belleza.

Tienen razón las chicas. La obra de arte no tiene sexo. La obra...pero, ¿y los artistas?

Esto es otro cantar. Los hay buenos, pasables, grandiosos, chovinistas impenitentes. Al igual que en el resto de la gente.

En *Miracoli a Milano* (2012), sobre la historia del Politécnico de Milán, un capítulo entero se dedica a las pioneras de la ingeniería, de la química, de la electrónica y también del diseño. Debo decir honestamente que con la aprobación de todo el Politécnico, hombres incluidos.

Sin embargo, qué pena mirar las fotografías de esas pequeñas mujeres combatientes que tuvieron que luchar contra tantos prejuicios y a las que se les daba las más increíbles excusas para no permitirles el acceso a los estudios y a las profesiones: "No tenemos aseos separados" (Facultad de Medicina), "Las mujeres, ciertos días, no son capaces de juzgar sensatamente" (Derecho), "Las mujeres no pueden argumentar sobre teología..." ¡mucho mejor la laica Facultad de Ingeniería del Politécnico de Milán, donde un modesto empleado milanés, después de tomarse algunos días para hacer verificaciones, comunicó a la primera mujer que solicitó la inscripción: "No he encontrado nada en contra, puede matricularse"!

La primera en licenciarse en el Politécnico de Milán fue Gaetanina Calvi, en ingeniería civil, pero solo pudo enseñar matemáticas, como casi todas las pioneras de la época excepto Maria Artini, ingeniera industrial sección electrotécnica, la primera italiana en esa rama. Colaboró en la realización de la primera línea eléctrica de alta tensión para el grupo Edison.

Según las crónicas, la primera licenciada en ingeniería en el Politécnico de Turín se llamaba Emma Strada. Después de defender su tesis de licenciatura, tuvo que esperar una hora en las puertas de la Sala para conocer el veredicto de los profesores y la nota, mientras que sus compañeros tenían que esperar, como mucho, diez minutos. ¿Y sabéis por qué? La comisión no tenía claro cómo llamarla, si "señora ingeniero" o "ingeniera". Pero, ¿cómo?! ¿La habían tenido en clase durante años y tuvieron que esperar justo hasta ese día para discutirlo? Mientras tanto, a ella, a la pobre Emma, sentada fuera en un banco, se la comían los nervios. Felicidades.

Pero, ¿veis cuántas digresiones hago? El tema incita a hacerlas, pero debo contenerme, si no, acabaré escribiendo un libro y no un artículo.

Hay un texto, que retoma fuentes históricas y leyendas, en el que, en concreto, está la narración de la vida de una mujer cuya lectura mueve a la turbación y y a la compasión: *Santa Bàrbera* (2008). A través de la historia-metáfora de Santa Bárbara, asesinada por un padre que no quería que fuera cristiana, recorro el calvario de tantas mujeres asesinadas por manos que ellas pensaban eran amigas.

Me había propuesto describir los frescos de Lorenzo Lotto en la capilla Suarde en Tescore Balneario. Fui a verlos y, tras la primera impresión de la luz, el color y la belleza, me encontré petrificada mirando los detalles de la historia del asesinato de una joven frente a la indiferencia, cuando no la complacencia, de toda una ciudad. Tenía que ser un trabajo simple, pero se convirtió en una inmersión en la historia tan furibunda que la escribí en una noche y por la mañana casi ni la reconocía.

Bárbara significa extranjera. El padre de Bárbara, un alto funcionario de Roma y "extranjero" también él, no puede soportar que la hija lo ponga en entredicho frente a sus superiores abrazando una fe y una cultura prohibidas... y la mata. Pese a estar ambientada en Nicomedia en el año 306, *Santa Bàrbera* evoca escenarios contemporáneos de abuso y violencia a las mujeres, con frecuencia dentro del círculo familiar, a veces a causa de

desencuentros culturales, a veces generacionales, a veces fruto de una ansia total de posesión y sadismo. En el espectáculo, Bárbara canta todo lo que ha vivido, de los juegos a las trasgresiones y a la amistad, del amor por el padre al amor por los chicos cristianos, de la soberbia de la chica viciada al doloroso estupro de hija renegada y luego asesinada. Por desgracia, no represento la obra con frecuencia. El tema femenino y la denuncia de la violencia contra las mujeres no entran casi nunca en las carteleras. Pero cuando se me ofrece la posibilidad de llevar la obra a la escena, la conmoción y la solidaridad son palpables en el auditorio.

Es la misma conmoción con la que el público acoge a las mujeres que durante nueve meses he representado, una vez al mes, en el proyecto *Il senato delle donne* (2011). En este caso se añade el estupro. Un descubrimiento. Se cumplían 150 años de la unidad de Italia. Se prodigaban las publicaciones y los congresos. Las calles de Turín estaban llenas de proclamas en recuerdo de los patriotas que hicieron Italia. Aunque encantada, no podía dejar de preguntarme si aquellos hombres valerosos fueron todos huérfanos, viudos, si no tenían hermanas, mujeres, amantes, hijas o amigas. ¿Era posible que una nación se fundase solo con la exclusiva participación de hombres?

Hacía falta que un museo, como el de Palazzo Madama de Turín, dirigido y gestionado por un grupo de mujeres capaces y determinadas, para que se pudiese llevar a cabo el proyecto.

Con la colaboración de Elisa Zanino, mi socia y organizadora, y junto a Beatrice Marzorati en la tarea de investigación histórica, propuse al público las historias de: Adelaide Bono Cairoli, Giuditta Sidoli, Colomba Antonietti Porzi, Giulia Colbert Falletti di Barolo, Rosalie Montmasson, Virginia Menotti Pio, Cristina Trivulzio di Belgiojoso, Giulia Calame Modena, Margaret Fuller, Giuseppa Bolognara Calcagno (Peppa la cannoniera), Marianna Oliverio, Marianna De Crescenzo (La Sangiovannara), Maria Cucci, Bianca Milesi Moyon, Costanza Alfieri d'Azeglio, Jessie Jane Meriton White Mario, Eleonora de Fonseca Pimentel, Giuditta Tavani Arquati, Virginia Castiglione, Clara Maffei, Enrichetta Caracciolo Forino Greuther, Maria Martini Salasco, Enrichetta Di Lorenzo, Margherita di Savoia, Maria Cristina di Savoia, Giulia Beccaria y Adelaide Ristori.

Eran dos o tres historias por sesión que se concluían con los retratos de mujeres que no participaron en el Risorgimento, pero que sin duda hicieron Italia. Historias de campesinas anónimas, trabajadoras, emigrantes, pioneras en diversas profesiones. Qué vidas... y qué derroche, para las mujeres, pero también para los hombres, ignorarlas, olvidarlas. Esta fue también la opinión del público, hombres y mujeres, todos sentados para la ocasión en los escaños del primer Senado de Italia reconstruido para la celebración del 150 aniversario.

Sí que lo he hecho largo. ¿Qué queda todavía? Me da náuseas hablar de mí. Siempre me produce náuseas mirar atrás. Prefiero mirar hacia delante. Pero si no nombro a alguna de estas mujeres... luego igual se ofende

Están también los trabajos de otros autores que he elegido interpretar.

Como *Telai* (2005) de Luca Scarlini, diez retratos de mujeres unidas en la trama, en el sentido de tela, tejido, trama, delito. Todo unido a Venecia, la ciudad tejida por el agua, y Schio, ciudad de telares. De Aracne a las pintoras Giulia Lama, Rosalba Carriera, Rosa Pozzolo, la Zuliana modelo de Tintoretto, la bordadora Sora Paola, Zanetta Casanova madre de Casanova, Sor Bakhita, Sor Galerana, Leonora la tejedora, Maria Tarnowska hábil tejedora de delitos. La escritura de Scarlini echa luz de una manera simple a figuras -algunas verdaderamente originales- que atraviesan épocas y que se convierten en metáforas de la condición femenina.

En *Bakhita* (2009) Filippo Soldi construye con inteligencia la fascinante historia de una niña esclava que a través de durísimas experiencias cruza los continentes para acabar en Italia y ser objeto (hay que decirlo) de un juicio que hará época. Encerrada por sus "amos" en un convento canossiano en el que pretendía tomar los votos, fue liberada por una sentencia judicial que estableció sin lugar a dudas que "en Italia la esclavitud no tiene cabida". El texto de Soldi, aunque adaptado, se ha transformado en una serie televisiva.

El texto más reciente con el que me he permitido el lujo de hacer solo de actriz (¡nada de escritura!) es *Scintille*, escrito y dirigido por una joven autora genovesa, Laura Sicignano, ex alumna mía (son satisfacciones...). Estamos a principios de 1900. Cuatro mujeres, una madre, sus dos hijas y una amiga de las hijas, han emigrado a América y trabajan en la TWC, la fábrica de camisetas de Nueva York. En 1911 estalla lo que en América llaman "the fire", el incendio por antonomasia. Ciento cuarenta y seis personas, prácticamente todas mujeres italianas y judías, pierden la vida tras ser encerradas bajo llave por los vigilantes en el taller del octavo piso del edificio. Una sola escalera de evacuación, que cae enseguida. Ni una alarma de incendio.

A los funerales de las chicas asistieron cien mil personas. La tragedia generó enormes reacciones de indignación y espanto. Levantó protestas de la sociedad contra el abuso, la esclavitud y la falta de medios de seguridad con que trabajaban las mujeres. El texto de Sicignano es una joya de claridad y pasión. Puedo interpretar a los cuatro personajes y hacerlos dialogar sin que se genere ningún tipo de confusión entre ellas: Caterina, la madre, es una campesina unida al viejo mundo que no quería emigrar; Lucia, la hija mayor, es una entusiasta del nuevo mundo y está dispuesta a luchar por sus sueños; Rosa, la pequeña, es esquiva y vergonzosa, y no se para a la hora de coger atajos no siempre limpios con tal de salir de la pobreza; y, por último, la fascinante Olga, consciente de sus derechos, la más desencantada, combativa y sindicalista. Teatro Cargo, la compañía que dirige Sicignano, es una pequeña compañía formada exclusivamente por mujeres, jóvenes, decididas y, también ellas, combativas. Y la joven es la directora (al menos según los parámetros nacionales, en otras latitudes sería ya la directora de un gran festival). La investigación histórica la ha llevado a cabo Silvia Suriano, la escenografía Laura Benzi, y el vestuario Maria Grazia Bisio. Maria Grazia lleva adelante el taller de confección de camisas más antiguo de Génova, y me ha enseñado las técnicas del diseño, la concreción de modelos y el corte de las camisas, todas ellas cosas que debo hacer en escena.

La máquina de coser ya sabía usarla: mi madre ha sido sastra hasta no hace mucho. Todas las lecciones de recitación del mundo no valen tanto como el retomar esos gestos y esas posturas durante horas y horas en los ensayos. Te salen callos en las manos y los ojos te arden, sientes el mismo dolor en el cuello y en la espalda que sentían aquellas pobrecillas, la misma claustrofobia, la misma ansia por volver a salir por la tarde para ver la luz.

Y te parece imposible que aún hoy existan lugares como esos, donde personas, de hecho esclavos, trabajan y viven, clandestinas.

Por último *Streghe*, un espectáculo que en realidad tiene un título más largo (*Shakespeare, streghe, ribelli, ed altre passioni*), aunque yo siempre me refiero a él únicamente con el nombre de esas mujeres demasiado sabias o demasiado envidiadas o demasiado desafortunadas a las que se les dio primero el nombre de "brujas" para luego ser llevadas a una pira funeraria donde quemarlas.

El espectáculo es una reescritura de *Macbeth* visto a través de los ojos de las tres "horribles hermanas". *Macbeth* es el texto donde más lúcida y cruelmente se ha puesto en

escena la exasperación del género en relación con el poder y se ha revelado como cruel generadora de tragedias.

Lady Macbeth quiere el poder, pero puede no tenerlo, en cuanto mujer. Intenta "desfeminizarse" pidiendo a los espíritus que le quiten su sexo impotente, renegando de la maternidad, pero eso no basta. No puede bastar. Debe pasar, a la fuerza, a través de un hombre, el marido, Macbeth, para obtener aquello que quiere. Lástima que él haya sido seducido por el poder, pero no tanto como para traicionar a su rey. Con cada nuevo paso, la mujer lo "masculiniza", usando sobre todo las armas del desprecio y de la burla. "Tienes el corazón pálido", "¿Eres un hombre?", "Si fueses un hombre..." le repite Lady Macbeth hasta que Macbeth cede a la seducción y acepta el desafío. Elige asesinar, pues ese gesto es necesario para tomar el trono, al tiempo que también una demostración de su propia virilidad.

Cuando Macbeth quiere hacerle un cumplido, le dice a ella que es una de esas que "¡Hombres, da a luz solo hombres!" (las hembras no le aseguran un heredero, una estirpe). Pero cuando se da cuenta de que no tendrá ningún heredero, ninguna estirpe, se lanza enseguida a culparla de los delitos que él ha cometido y a despreciarla profundamente hasta acabar ignorándola.

Shakespeare subraya la "desfeminización" y la "masculinización" y los comportamientos aberrantes que conllevan. La lucidez del poeta, como siempre, pone el dedo en la llaga de cuestiones aún hoy irresueltas y cruciales. Aunque nuestra sociedad reclama la paridad de los sexos, en lugar de asumir el concepto de "persona" una vez por todas, continúa atribuyendo competencias y actitudes específicas a los sexos, buscando establecer pesos, medidas y ámbitos para definirlos incluso a la fuerza. Se siguen educando con orgullo a los hijos varones en una masculinidad "opresiva", símbolo de superioridad, y se definen como "viriles" la prepotencia y la indiferencia ante los trabajos relacionados con el cuidado de personas y cosas, dando el nombre de "astucia" o "viveza" a la mala educación y la descortesía, cuando no la violencia. Por el contrario, se sigue dirigiendo a las niñas hacia imágenes femeninas frustrantes y humillantes. Se usa el término "feminista" con desprecio, se desprecian (tal vez no abiertamente) a los hombres que se alejan de ese estereotipo, mientras que se aprecia y envidian (tal vez no abiertamente) a quienes encarnan estos estereotipos.

Las industrias "macho" (construcción, metalurgia, siderurgia, finanzas), dice la escritora Hanna Rosin, han puesto el mundo en crisis. Tocaría ahora a todos, hombres y mujeres, pensar en alternativas.

Escribiendo *Streghe* buscaba el modo de decir que cada uno tiene el sexo que tiene, pero que las conductas pueden ser orientadas hacia la creación de una sociedad que no mate hombres para aplacar la frustración de una mujer como la de Macbeth, pero que tampoco se maten mujeres para aplacar la frustración de los hombres. Y en el que no sea necesario desfeminizarse, ni masculinizarse, ni desmasculinizarse ni feminizarse, o cualquier otro diabólico neologismo, para vivir, visto que, por encima de todo, afortunadamente hay muchos hombres que no echarían de menos muchas cosas heredadas del pasado.

Interpreto a ambos personajes, lady Macbeth y Macbeth, intentando sugerir su ser indistinto e indistinguible desde el punto de vista de su responsabilidad. Las personas se diferencian por lo que hacen. Las brujas no son ni hombres ni mujeres, o pueden ser ambas cosas o cambiar de una forma a la contraria. Predijeron a Macbeth un futuro real, ya que las brujas deben decir siempre la verdad, pero no le aconsejaron qué camino coger para llegar al trono.

No es casual, creo, que esas brujas llevadas a la hoguera tal vez por los mismos señores que tenían uno o dos magos bien pagados en su corte, fueran tratadas por Shakespeare con poética cortesía: ningún aquelarre libidinoso e infernal, ningún vuelo por los cielos, de aquí para allá, con escobas y otros artilugios. Las brujas aquí hacen lo que tienen que hacer y luego se evaporan en el aire. Con ligereza.

Los poetas ven más allá.

Creo que he llegado al fondo de la cuestión. He escrito tanto, tal vez he olvidado algo o a alguien y he escrito de cosas ya hechas. Quisiera, por el contrario, tener tanto tiempo para escribir cosas nuevas y me falta tiempo. Quisiera escribir más sobre mujeres, y escribo casi siempre de hombres.

Pero es verdad que no hay un futuro que no venga del conocimiento del pasado, y el pasado ha sido escrito por los hombres.

Y a propósito de hombres: en este escrito evidentemente solo he citado unos pocos, pero conmigo hay muchísimos. Algunos están conmigo desde hace años. Son artistas, escenógrafos, técnicos, organizadores, estudiosos, críticos, poetas, escritores, fotógrafos, directores, directores de escena, a los que les trae sin cuidado los sexos y los roles; cuando estoy con ellos... tenemos otras cosas en las que pensar. En estos tiempos, llevar hasta el final una producción es una aventura, y es necesario concentrarse.

Y a propósito de hombres: bendito sea mi padre, que en cuanto aprendí a leer, me llevaba cada sábado al mercado de libros usados y, después de comprarme todos los libros que habría regalado a un hijo varón si hubiese tenido uno, empezó a comprarme todos los que llevaban en la portada, en el título o como autora, un nombre femenino: Lady Roxana, Eugenie Grandet, Teresa Raquin, Madame Bovary, Sorelle Bronte, Jane Austen, Gertrude Stein, Agatha Christie, Delfina, Sor Filomena, Fabiola la joven cristiana, Emily Dickinson, Renata Mauperin, Mademoiselle de Maupin, Emma, Fosca, Tosca, Mary Poppins, Gulla en el Castillo, Nanà, Sissi emperatriz, Claudine...

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

## 'Somos estos nervios y esta sangre'. Entrevista a Davide Enia

---

Davide Enia

Actor, dramaturgo y novelista. Italia  
davideenia@davideenia.org

Entrevista realizada el 25/1a/2015 y publicada el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Davide Enia (Palermo, 1974) se inicia en la escena italiana en laboratorios teatrales de manos de Danio Manfredini, Rena Mirecka, Tapa Sudana y Laura Curino, pero es en 2002 cuando, con su *Italia-Brasile 3 a 2*, un monólogo en el que escenifica la partida de fútbol entre ambos equipos en el mundial de 1982, comienza a adentrarse en la modalidad del teatro como narrador solista. Su siguiente *Maggio '43* (2003), sobre los bombardeos de su Palermo natal durante la Segunda Guerra Mundial, profundizará en las peculiaridades de su dramaturgia de estos años, caracterizada por un uso cada vez más pronunciado del dialecto y por un desarrollo de las influencias del cunto siciliano. Los premios recibidos los años siguientes (el Ubu y el Hystrio, entre otros), lo consolidan como uno de los miembros más destacados de su generación. Además de interesantísimos espectáculos teatrales en los que combina narración y música, como *I capitoli dell'infanzia* (2007) o *Canti e cunti* (2009), Davide Enia ha desarrollado los últimos años una notable producción novelística, con títulos como *Così in terra* (2012) y *Uomini e pecore* (2014).

**Palabras clave:** Davide Enia, teatro de narración, cunto siciliano

]

1. *Hace más de diez años afirmó que en Italia el teatro estaba muerto. ¿Cuál es hoy el estado de conservación del cadáver? ¿Y el del así llamado 'teatro di narrazione'? ¿Qué ha quedado de él? ¿Se puede considerar un fenómeno acabado? Según usted, en parte se debía al riesgo a caer en una codificación rígida, a la imposibilidad de provocar "escándalo", es decir, a la tendencia de cierto teatro de tranquilizar al espectador, de calmar su conciencia en vez de sacudirla. ¿Ha habido, en los últimos años, algún autor capaz de superar esa codificación y ese achatamiento que usted temía?*

En Italia existen dos movimientos que, por mera comodidad dialéctica, podríamos sintetizar de la siguiente manera: por un lado, un ensañamiento terapéutico, en el cual el teatro es mantenido con vida gracias a una máquina (el clientelismo) que asigna roles y reparte lo poco que queda de las ayudas públicas; por otro lado, se dan casos individuales de trabajadores tenaces que conectan con el territorio e intentan reflexionar sobre producciones, ofertas, necesidades. El gran problema italiano consiste en la enorme presencia de nombramientos políticos en los roles de gestión cultural, con la incompetencia y la falta de diligencia que ello genera. El así llamado 'teatro di narrazione' es una fórmula con la que nunca me he identificado. Había individuos que, con características distintas y en algunos casos opuestas, ponían en escena un texto. Esto surgió tanto por la necesidad de devolver la escritura a la carne del actor, como por causas económicas patentes: con menos personas en escena, hay menos costes y es posible realizar más representaciones. En otras palabras, el factor económico se ha convertido en un vínculo y un revulsivo para la creación de las obras. Esta fórmula sigue siendo utilizada, pero, insisto, no es la pertenencia a una categoría, sino la fuerza del autor y del intérprete lo que determina el éxito de un espectáculo. Por lo

tanto, hay autores que no se van a lo cómodo y siguen prefiriendo el terreno accidentado en busca de senderos para nuevas exploraciones. Los autores que superan la codificación y el achatamiento existen, pero volvemos a lo que planteaba al principio: se trata casi siempre de un trabajo individual, sin el respaldo de las instituciones.

2. *En su teatro y en su narrativa, ¿de qué manera se entrelazan la historia personal y la colectiva? Me refiero sobre todo a obras como Italia Brasile 3-2 y Capitoli dell'infanzia.*

Cuando sucede algo en la Historia, ocurre también algo más: ese conjunto de sensaciones íntimas con las que impregnamos nuestro recuerdo del acontecimiento. La Historia es algo indecible, no existe una verdad única, hay un acontecimiento y la percepción del mismo, múltiple y fragmentada en cada uno de los sujetos implicados. Pero el sentimiento, lo que remite emocionalmente al hecho, pertenece al lenguaje común: la alegría, por ejemplo, pese a sus posibles variaciones, se refiere a un campo semántico bastante compartido. O el recuerdo del primer beso, el terror por el sabor de los labios, la curiosidad por la sensación física que desencadenaría, la palpitación desenfrenada del corazón, el temblor de las piernas y la dulzura en la mirada: todo esto es algo común, y es el posible punto de partida de mi discurso ante el espectador. Todo ello también porque durante un acontecimiento, en plena Historia, nosotros somos justamente eso, y de manera feroz: estos nervios y esta sangre, esta cadera palpitando y estas manos desnudas deseando ser rozadas. Somos los besos que no recibimos y los que no conseguimos dar. Una mirada correspondida y una risa que se te escapa en un entierro. Me interesa el ser humano, la Historia es un marco que se repite.

3. *Italia Brasile 3-2, Maggio '43, Scanna, I capitoli dell'infanzia tienen en común, entre otras cosas, el tema de la familia, algunas veces tratado en tono cariñoso-irónico, otras veces con matices más bien trágicos. Creo que en ello se puede hallar cierta continuidad con una larga tradición, que pasa por Goldoni y Eduardo De Filippo. ¿Cómo se sitúa su teatro en esta tradición? ¿A cuáles autores y hombres de teatro italianos se siente de alguna manera cercano?*

La familia es un arquetipo mediterráneo. Nacemos con dos certezas: la muerte —esta vida se terminará— y la sangre —esta es mi familia. Es un conjunto de relaciones, faltas, complicidades, rencores que siempre palpita, creando hipóstasis y estructuras de pensamiento. Es obvio que en Italia la familia ha sido una materia básica para la dramaturgia teatral y lírica. Me siento cercano a compañeras y compañeros, justamente por una lógica familiar. También la gente de teatro formamos una familia, y también en ella hay parientes con los que conectamos más y los que nos tocan las pelotas. ¿Esto está bien? No. Pero podría ser el punto de partida para empezar a superar el "familismo amoral" que domina Italia y así, justamente para un diálogo, por ejemplo, no elegir un miembro de la familia, sino el más apto para la conversación.

4. *¿Cuál es la función del dialecto en su teatro? ¿De qué manera contribuye a la "narración" y cuándo se aleja de ella, siendo más signficante que significado?*

Para mí el dialecto es la lengua de la cuna. Es la nominación del mundo más precisa de la que dispongo. Si tengo que bautizar una sensación, un fenómeno, es probable que en aquella

construcción lingüística llamada realidad el dialecto sea para mí el canal privilegiado para la elaboración del pensamiento y el sonido que generan la escritura (escritura que, en el caso del palermitano, es incluso física, estando mi dialecto lleno de silencios, gestos, guiños, *taliàte*, es decir, miradas). El ejemplo que apporto siempre es el mismo: si tengo que expresar cuánto me gusta una mujer, en dialecto diré "a mmìa idda mi fa sangue" (literalmente: "A mí esa chica me *hace sangre*"), desplazando por completo la fascinación sobre un plano simbólico, porque la sangre es lo que permite al corazón bombear, al sexo endurecerse, a los labios humedecerse. Es carne y nervios, huesos y musculatura, es todo mi ser vibrando. Mi dialecto me permite hacer esto. Y, como para cualquier otra lengua que tiene siglos de historia, el sonido ya es un vehículo del significado, sobre todo cuando se aleja de él, porque negar un significado inmediato no hace más que destacar la importancia de lo que no se quiere nombrar.

5. *Distintos críticos han puesto en relación su teatro como solista con la tradición del cunto siciliano. ¿Qué ha tomado en particular de esa tradición? Y, por otro lado, ¿qué relación tiene su teatro con un gran actor solista como Dario Fo y con los performers de la primera generación (Marco Baliani, Ascanio Celestini, Marco Paolini, Laura Curino, Moni Ovadia...)? ¿Qué opina del teatro de narración y de los nuevos autores-narradores? ¿Cuál es su actitud hacia el tema del compromiso político y social que caracteriza el trabajo de ellos?*

El *cunto* es una inmersión en el misterio. El remolino de sonido que casi crea un mantra, el hecho de que el ritmo de la respiración sea distinto a la condición de normalidad transmite una suspensión física que no tiene amparo. Además, la obligación de pensar en cuadros de imágenes llevando adelante la narración por coordenadas aisladas, como en un *via crucis*, vincula de manera indisoluble la construcción de lo que se narra al cuerpo del narrador. El *cunto* transita por el cuerpo del *cuntista* y es determinado por el aliento, los golpes que impone la respiración diafragmática, los brazos que marcan en el aire las escenas que se están *cuntando*. Hacia mis compañeros tengo un gran respeto y una gran admiración.

6. *En el caso de sus experiencias en la radio (me refiero a los programas para Rai Radio 2 como Rembò, de 2005, y Diciassette Anni. Una sentimentale biografia metropolitana, de 2007), ¿cómo trabajó con la voz para materializar un espacio sonoro en sustitución del espacio escénico? ¿Cómo se construye la performance narrativa?*



La radio ha sido para mí la escuela más importante para comprender verdaderamente qué es la diversidad del lenguaje. En la radio el oyente te ofrece el órgano de la imaginación por excelencia, su oído. Además, la radio es el medio de comunicación más penetrante, ya que entra en los lugares más íntimos: dormitorio, baño, puesto de trabajo, coche. Se escucha estando solo, siempre es una relación entre un "yo"

que habla y un "tú" que escucha. La relación es entre dos seres individuales. Escribir para la radio requiere, por lo tanto, un máximo de economía, justamente porque te estoy prestando atención. La misma frase tiene que ser clara, sin barroquismos. Acontece en el tiempo de la escucha. Las palabras deben pronunciarse cuidadosamente. Los conceptos deben expresarse solo una vez. Precisamente en virtud de la línea directa con un "tú" individual, y no con un "vosotros" plural, he escrito para la radio cosas íntimas, hablando de algunos de mis lugares oscuros. La música de apoyo, además, crea una suerte de amplificación del sentimiento, porque a menudo se trata de piezas conocidas, y quien las escucha dentro de mi texto las relaciona antes de nada con mi historia, pero un momento después también a su vida y por esta razón puede materializarse, en algunos casos, ese doble camino narrativo que siempre intento construir en mi escritura: al lado de la historia que cuento, siempre espero que florezca la historia privada de quien encuentre mis trabajos, historia que pertenece únicamente al individuo. Porque son los hombres quienes acaecen, la Historia, lo repito, solo es un marco.

7. *¿Qué rol juega la música en su teatro? ¿De qué manera interactúa y se integra con la palabra-cuerpo del actor? Por ejemplo, en I capitoli dell'infanzia (2007) y en Canti e cunti (2009), nos enfrentamos a una forma híbrida de música y narración, con la aportación fundamental de los músicos Giulio Barocchieri y Rosario Punzo. Recuerdo también que usted es uno de los fundadores de la discográfica 800A Records: ¿tiene ello alguna relación con su actividad teatral?*

La música se concibe y se ejecuta exactamente como la escritura teatral. En algunos casos es consecuencia de ella, en otros es la chispa que hace que la llama prenda [utiliza el verbo siciliano *pigghiare*, ndt]. Con mis músicos ensayamos juntos todo el tiempo, construyendo el texto durante los ensayos, así como los movimientos en el escenario, las notas, los ritmos del espectáculo. Yo intento concebir mi dramaturgia como si fuera una sinfonía, empezando por la importancia que cobra el aspecto musical de la frase. Por lo tanto, no se trata de bandas sonoras, sino de verdaderos textos dramáticos ligados de manera muy estrecha al trabajo escénico. La discográfica me ha permitido ayudar a los jóvenes talentos que, de no tener esta ayuda, no habrían tenido otra posibilidad. Es un trabajo que va por su cuenta, yo soy el consejero lejano, que tiene la suerte de intervenir cuando el trabajo ya está avanzado. Escucho, intercambio opiniones, evalúo.

8. *Escribir para el cuerpo o para la página. Usted también es novelista, autor de las obras *Così in terra* (2012) y *Uomini e pecore* (2014). En una entrevista dijo que la palabra teatral es algo temporal: la palabra se convierte en carne y el gesto es mucho más importante que lo que se dice. A la hora de escribir una novela, en cambio, la palabra se da en el espacio y la frase debe ser "clara como un barco que desliza en el mar con la bonanza de agosto", por usar sus propias palabras. En la misma ocasión hacía una comparación interesante con el verbo religioso: el profeta debe encarnar la palabra divina, que, sin embargo, no le pertenece, y solo puede hacerlo girando alrededor del blanco, sin poder dar en él en ningún momento. ¿De qué manera la palabra que se convierte en cuerpo gira alrededor del blanco y de qué manera, en cambio, lo hace la palabra fijada en la página?*



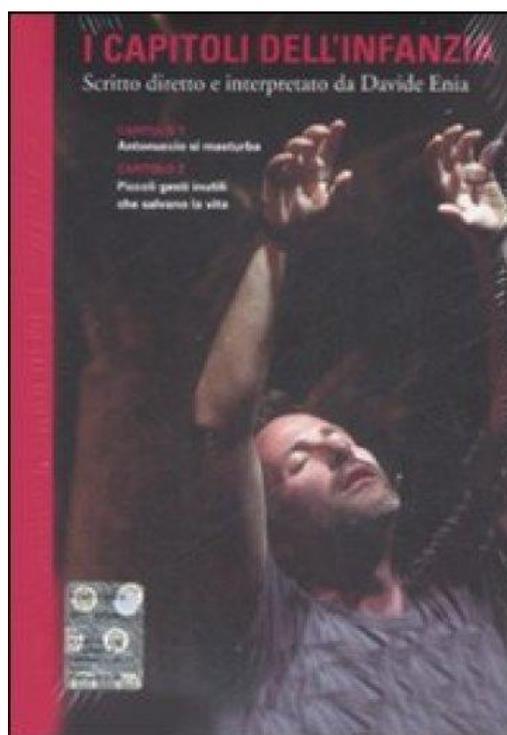
El valor de un texto teatral emerge cuando, más allá de la historia en sí, permite otras escrituras: la del actor, la del director, la de las escenas, de las luces, etc. Esto puede ocurrir porque la palabra teatral ocurre en el tiempo de la representación. En una novela, en cambio, es el lector quien determina el tiempo. Y, sobre todo, la palabra ocurre en el espacio de la página. El pasaje del teatro a la novela ha sido muy difícil para mí, justamente porque he tenido que aprender una nueva manera de escribir que tiene que ver con la disposición de las palabras en una frase, y, por tanto, de las mismas sílabas que componen las palabras. El dialecto me permite llegar más rápido a la dimensión simbólica, tanto en el teatro como en la novela. En *Così in terra* cuento la historia de tres generaciones, mi abuelo, mi tío y yo. Los planos temporales se encajan entre sí de continuo, así como se encajan entre sí las palabras que los construyen. Dentro de este mecanismo de encaje continuo ha sido posible cargar de sentido algunas palabras, mientras que, poco a poco, el mismo encaje de los planos temporales se hacía tan tupido que resultaba difícil determinar sobre quién estaba contando, porque con una frase sola –y por lo tanto con esas palabras concretas– se contaban tres historias a la vez. Esto es posible porque los sentimientos que generan nuestras acciones constituyen un campo común. Sentimientos como la rabia o el miedo, por ejemplo, comparten el mismo imaginario, porque todo el mundo los ha experimentado en su vida. Todo ello permite que la palabra, de alguna manera, se vuelva poética e intente convertirse en símbolo haciendo que, más allá de la diversidad de los personajes, el sentimiento se convierta a su vez en el sujeto, y la frase que lo expresa pueda aplicarse a toda persona dominada por ese sentimiento específico en un contexto específico. Claro, se trata de una operación de precisión, pero se hace posible justamente gracias a la universalidad del sentimiento. Hay, además, otro aspecto ligado precisamente al concepto de tiempo. El tiempo no existe, mejor dicho: existe el eterno presente donde nombramos lo que está ocurriendo, pensamos en el pasado, en la memoria de lo que ya existió y donde intentamos proyectar algo en adelante, en el futuro, nuestra gramática de la esperanza. En este presente continuo surge la intuición que toda la existencia es un corro, sí, que la geometría que mejor describe nuestra vida es un círculo. Las palabras, pues, se pueden potenciar hasta se conviertan en símbolos. Queda una consideración de fondo: no me interesa contar una Historia, me atrae más el fragmento, con la esperanza que él deje vislumbrar un mundo y un tiempo que existen y que el lector puede explorar, si le apetece, después de terminar de leer mis páginas. Por otro lado, para mí está en crisis la misma idea de Historia como verdad

única que se conoce y se transmite. Me interesa más la verdad de un sentimiento y las angustias y las esperanzas que él conlleva y que condicionan nuestra vida.

9. *Usted ha sido galardonado y celebrado en distintas ocasiones, tanto por su obra teatral (por ejemplo, su texto Scanna ganó el prestigioso Premio Tondelli en 2003) como por su trabajo de novelista. Resulta particularmente llamativo el reconocimiento y la dimensión social que en Italia se le otorga al actor performer. Además de los galardones, pienso también en la publicación de sus obras, en las ediciones en DVD y las transmisiones televisivas de sus espectáculos. Sería algo impensable en España.*

Me alegro, pues, de haber nacido en Italia.

### Entrevista y traducción de Paolino Nappi



## La dramaturgia iconoclasta, cómica, conceptual y poética de Daniele Timpano. Entrevista al autor

---

Daniele Timpano

Actor, director y dramaturgo, Italia.

Entrevista realizada el 11/01/2016 y publicada el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** en la producción del actor y dramaturgo Daniele Timpano (Roma, 1974) se encuentran algunos de los espectáculos más interesantes de las últimas décadas, con títulos como *Dux in scatola. Autobiografia d'oltretomba di Mussolini Benito* (2006), sobre los avatares del cadáver del Duce; *Ecce Robot* (2007), una curiosa obra, en parte "autobiografía generacional", empapada de la tradición del cómic asiático; o *Sì l'ammore no* (2009), escrito junto a Elvira Frosini, con la que también ha escrito su más reciente *Zombitudine* (2013). La presente entrevista propone recorrer algunas de las etapas más sobresalientes de su producción, al tiempo que plantear la pertinencia o no de algunas cuestiones que gravitan sobre su obra, como son la pertenencia o no a una teórica non-scuola romana, o el supuesto carácter anti-narrativo de sus espectáculos.

**Palabras clave:** Daniele Timpano, teatro de narración, non-scuola romana, performer

]

*a.- Aún sabiendo que las etiquetas no tienen más que un valor taxonómico, su nombre se relaciona frecuentemente con la llamada "non-scuola romana", una modalidad destacada hace algunos años por el crítico Nico Garrone. Se trataría, en todo caso, de un grupo de actores-autores "iconoclastas, cómicos, conceptuales y poéticos" como usted mismo, junto a Lucia Calamaro, Andrea Cosentino, Mirko Feliziani o Antonio Tagliarini, entre otros, que proponen un teatro caracterizado por una comicidad surrealista de corte anarco-dadaísta, por el uso de invenciones metalingüísticas y de un fuerte impulso civil. ¿Se ve reflejado en esta definición? Según usted, ¿existe (o ha existido) una "non-scuola romana"?*

Según mi opinión, no ha existido en absoluto. Se trataba, más bien, de una etiqueta taxonómica bajo la que había más diferencias que semejanzas. En todo caso, lo que Nico – que era una persona inteligente, sensible y curiosa– intuyó era una parcial, aunque notable, semejanza en las condiciones de producción, de mirada, de visión del mundo, la común pertenencia a un panorama, la escena romana independiente de aquellos años, totalmente alejada de la abundancia de medios escénicos, de intelectualidad hermética y pedante, de sectarismo y/o focos de radiación que en los años anteriores (aunque también en esos mismos años) en el resto del país (aunque también en Roma) contaban con decenas y decenas de seguidores y epígonos de epígonos. Se trataba, creo, en una síntesis extrema, de



una recuperación de las relaciones, también directa y básica, con el espectador, de la conciencia (un poco post-dramática) de que todo es postizo, falso, de que realmente todo lo que hay que cuidar, en el teatro, es la relación corporal entre escenario y platea, entre espectador y actores, lejos de la idea de la construcción de auras poéticas postizas, efectos teatrales propios de la profesión, con una recuperación de la ironía cuando no de una explícita comicidad, tal vez en relación a argumento muy serios (pienso en mis mismos espectáculos, en *Appunti per un teatro politico* de Fabio

Massimo Franceschelli, un espectáculo que Nico estimaba muchísimo y que incluso intentó aconsejar a algún festival de teatro italiano, o en un trabajo tristísimo, pero tremendamente cómico al mismo tiempo, como era *Tumore*, de Lucia Calamaro). Mi carrera como autor, actor y director desde 2009 se ha cruzado con la de otra artista independiente de esta escena romana, Elvira Frosini, y desde entonces, tras fundar nuestra compañía Frosini/Timpano, la carrera se ha vuelto común y los trabajos han nacido de nuestra estrecha colaboración, tanto los firmados por mí (*Risorgimento Pop*, *Aldo morto*), como los firmados por ella (*Ciao bella*, *Digerseltz*) o los escritos y dirigidos por ambos (*Sì l'ammore no*, *Zombitudine*, *Alla città morta*). Seguramente hemos formado parte todos de un panorama. Si se trata de "non-scuola romana", no sabría qué decir, pero sí que me reconozco mucho en las palabras del acróstico inventado por Nico: "iconoclasta, cómico, conceptual, poético". Es lo que espero lograr hacer, como autor y como director y como actor. Lástima que Nico Garrone, persona exquisita y curiosa y sensible e inteligente, desapareciera ya hace algunos años. Lo añoramos mucho. Gran parte de la nueva crítica italiana, por no hablar de los de la vieja guardia, no vale ni la mitad que él.

*b.- Con algunos de estos autores-directores (como por ejemplo, Cosentino, Feliziani e Tagliarini), ha colaborado usted en numerosas ocasiones, como en el espectáculo Grand Guignol en 2004, antes de iniciarse en un teatro más personal con Dux in scatola. ¿En qué sentido su dramaturgia se distancia de estos autores con los que mantuvo inicialmente una relación al principio de su carrera? ¿Nos podría hablar un poco de estos primeros años suyos como autor-actor?*

En realidad, mi primer teatro más personal es anterior al *Grand Guignol* de Massimiliano Civica. Mi primer monólogo, *Caccia'L drago*, es, de hecho, de un año antes, de 2003, mientras que mi primer texto se remonta incluso a 1998, aunque en esa época no se podía hablar todavía de una carrera profesional, sino de mis primeros pasos, como actor y en la escena, pero también personal. La experiencia de *Grand Guignol* fue, en todo caso, fundamental. Justo en aquel período empecé a ver los trabajos de estos (y otros) colegas míos casi coetáneos, pude conocerlos personalmente y, sobre todo, empezar a hacer tournées por los más grandes festivales y teatros italianos, justamente gracias a este espectáculo. Esto me ayudó mucho a quitarme cierto "provincianismo" intelectual. Mi primera y verdadera zambullida en el "mercado" teatral fue, en concreto, *Dux in scatola*, finalista en 2005 del Premio Scenario (un importante premio italiano dedicado al nuevo teatro) y desde 2006 hasta ahora lo llevo todavía en mi repertorio: es mi trabajo más afortunado y más longevo. Y, por otro lado, según mi opinión, el único en el que tiene sentido hablar de narración/antinarración. Respecto al trabajo de algunos de los colegas mencionados, pienso sobre todo en Cosentino y en Tagliarini, el mío se prepara a partir de un largo trabajo de estudio y cruce de materiales ligados a los argumentos de los espectáculos, y se basa mucho más en la escritura que en la escena. O mejor: como procedimiento de trabajo llevo a la sala la prueba del espectáculo solo después de haber ultimado, y desarrollado al menos, la primera redacción de la dramaturgia, esto es, no empiezo a trabajar en el escenario para llegar finalmente al texto, como si fuera un trabajo de compilación.

*c.- Ahondando en este tema, se puede decir que su teatro ha seguido un camino opuesto al del denominado "teatro de narración", dándole la vuelta con frecuencia a los mecanismos específicos de esta modalidad de narración, desmontando sus retóricas, sin buscar nunca*

*una lectura unívoca, núcleos narrativos y, sobre todo, sin ir de historiador, ideólogo o estandarte de verdades absolutas. Alfio Petrini ha dicho que usted "no explica los hechos, no detenta certezas categóricas; más bien contrasta valores opuestos y contrarios considerándolos irreductibles, siembra dudas...". Sin embargo, su teatro se caracteriza por un fuerte impulso político, por no decir civil.*

No hago política con el teatro, pero sin duda mi teatro toca cuestiones que son políticas, refleja las contradicciones en las que estamos inmersos, contraponen materiales aparentemente contradictorios y, pasa con frecuencia del registro cómico al trágico, de la desesperación al idiotismo. Refleja totalmente mi visión del mundo en cuanto mundo complejo, no pretende resolver problemas o sintetizar cuestiones que son más grandes que yo, que nosotros, que el teatro y que la cultura misma y, sobre todo, no pretende imponer dictatorialmente en la escena (o en la página) esos cuatro pequeños pensamientos de autor preparados en casa para llevarse luego al público. A veces practico la empatía con el público, esto sí, incluso porque, a fin de cuentas, no soy mejor que mi público. Lo único es que me he preparado un poco mejor que ellos para nuestro encuentro.

*d.- Dentrémopnos un secondo en Dux in scatola, donde se cuentan, en primera persona, las "rocambolascas vicisitudes del Duce, desde Piazzale Loreto en 1945 hasta su tumba en el cementerio de San Cassiano de Predappio en 1957". Esta obra, solo aparentemente una apología del fascismo que, si miramos las críticas posteriores, sembró una gran confusión entre los espectadores, es, de hecho, una sutil e inteligente operación de denuncia de la absurdidad del fascismo italiano y de la presencia, aún hoy, de algunos de sus rasgos más reconocibles en un país que, por usar las palabras de Andrea Porcheddu, "no se ha librado nunca verdaderamente de la ideología violentamente impuesta por Mussolini". ¿Nos podría contar algo sobre esta obra tan importante en su dramaturgia?*

Sembró una gran confusión solo (o casi) entre algunos trabajadores teatrales vetero-comunistas hijos o nietos del pequeño teatro de tesis o didáctico de los años 70 y preocupados exclusivamente por el hecho de que me enfrentase a una materia como esta de un modo tan (para ellos) irreverente, sacando a la luz aquí y allá una cierta *pietas* por el cadáver mussoliniano y, peor aún, haciendo reír al público con cuestiones tan delicadas, como si mi postura fuese asimilable a la de un Giampaolo Pansa que, con sus libros de revisionismo histórico sobre la Resistencia (*Il sangue dei vinti*, en particular) les quitaba el sueño en aquellos años a la Izquierda biempensante, la cual no se había dado cuenta de la lacerante, total y progresiva crisis del Antifascismo (o que pensaba que tenía que ser combatida a fuerza de retórica). El espectáculo *Dux in scatola* era y es un monólogo. Me presento como Mussolini, pero también como yo mismo, superpongo mi propio narcisismo de actor al suyo de dictador, me pongo encima el cadáver del Duce como un vestido, pero quienquiera que me haya visto en el escenario en este espectáculo sabe que no hago nada por imitar al personaje de Mussolini. Con mi presencia en el escenario, el proceder aparentemente divagante de la escritura, el cúmulo de citas en forma de imágenes, frases y fechas, esperaba lograr desencadenar toda una serie de cortocircuitos en la cabeza de los espectadores.

*e.- En efecto, un aspecto tremendamente interesante de su producción es la relación que mantiene con el público, muy distinta de la del teatro de narración. En un momento determinado de Dux in scatola, se dirige a los espectadores diciendo "estamos rodeados de siglos de cultura reaccionaria, papista, paternal, aristocrática, retórica, derechona y sexista. Cada italiano debería quitarse la máscara y declararse directamente fascista (que es lo mismo que decir reaccionario, papista, paternal, aristocrático, retórico, derechón y sexista)". Da la impresión de que algunos espectáculos de narración ofrecen una visión casi paternalista, rechazada por usted, a los espectadores. ¿Cuál es su relación con el público?*

A esto creo que ya he respondido antes. ¿Qué puedo añadir? Al público lo amo, lo odio, no todos los públicos son iguales. Intento siempre construir mis trabajos teniéndolos presentes, con toda una serie de estrategias de construcción o de satisfacción o de no cumplimiento de las expectativas que a veces funcionan más y a veces funcionan menos, dependiendo de la obra, del público de esa sesión o de nuestra misma capacidad escénica de hacer las intervenciones apropiadas.

*f.- ¿Se podría decir también que esta mirada irónica, surreal, ambigua y paradójica, que desenmascara desde el escenario la hipocresía y el cinismo de la sociedad, es el rasgo más identificativo de su teatro?*

No tengo ni idea. Seguramente estos elementos están, pero luego las identificaciones, al igual que las taxonomías, siempre vienen de fuera. Yo, desde dentro, ¿qué sé yo? Hago lo que intento, junto a las personas con las que trabajo, en el contexto histórico en el que lo realizo, con las condiciones materiales de producción que, de tanto en tanto, consigues.

*g.- Ha dicho que su Aldo morto es un "discurso sobre la imagen y la verdad" en el que "la destrucción del hombre en su convertirse en imagen es el trabajo de la muerte exhibida y escrudiñada por los mass media, la tragedia de una muerte pública". En este sentido, ¿su teatro podría entenderse como un modo de hacer frente a un cierto tipo de lectura tranquilizadora respecto a la realidad, sobre todo la fijada en el imaginario colectivo?*

En este sentido, sí.

*h.- A Aldo morto le siguió el proyecto especial Aldo morto 54, una larga performance basada en su auto-reclusión en una celda de tres metros durante 54 días (reproduciendo el secuestro mismo de Aldo Moro) en una de las salas del Teatro dell'Orologio. La performance fue retransmitida en directo en la web las 24 horas del día. Considerada "una de las más importantes acciones teatrales de los últimos diez años", también desató reacciones muy distintas por parte de la crítica. ¿Cuál es su valoración personal de esta experiencia tan innovadora?*

El período que va de *Aldo morto* a *Zombitudine*, pasando por *Digerseltz* y *Aldo morto 54* ha sido fundamental. Como he dicho antes, ese período, que empieza en 2009, marca un cambio en el que mi carrera como autor, director y actor se funde con el de Elvira Frosini, partiendo de una concepción común del hecho de hacer teatro y de su sentido y desde modalidades y prácticas también distintas. *Aldo morto 54* fue concebido y realizado juntos, con la fundamental colaboración, también aportando ideas, del personal del Teatro

dell'Orologio, y marcó un momento efectivamente fundamental en el que confluyeron nuestra forma de hacer teatro en un sentido estricto, la performance y nuestra vida misma en una acción que fue para nosotros tremendamente significativa. En este proyecto, realizado entre el 16 de marzo y el 9 de mayo de 2013, cruzamos diversos planos: 1) El espectáculo mismo, *Aldo morto*, que subía a las tablas todos los días, único momento que no era transmitido en streaming: cada tarde, a las 21 horas, salía de mi celda 3x1 al escenario, hacía mis dos horas de espectáculo para el público del teatro, recogía los aplausos y me metía en la cama de la celda. 2) La experiencia corporal de reclusión física, el sentido de la soledad, era la única experiencia que mi cuerpo de actor podía tener en común con la dramática experiencia de Moro. 3) El argumento del espectáculo, es decir, lo que queda de los años 70, la lucha armada, el Caso Moro, el comunismo, en la perspectiva de una prolongación del sentido del espectáculo a través de encuentros donde profundizar con escritores y estudiosos, simples ciudadanos de todas las edades que venían a verme a la celda para contarme lo que sabían o recordaban de aquel período. 4) Un discurso sobre el teatro en particular y sobre la cultura en general en mi país, Italia, ambos prisioneros y marginados. En este sentido, mi auto reclusión representaba también la pura y simple elección de hacer este oficio, tan lejano –por lo que a mí respecta– de cualquier perspectiva de acercamiento al mainstream.

*i.- No siendo posible detenernos en cada uno de sus espectáculos, nos gustaría hacerle una última pregunta sobre Risorgimento Pop. Memorie e amnesie conferite ad una gamba. Acompañado en el escenario por Valerio Malorni y Gaetano Ventriglia, el espectáculo cierra, después de Aldo Moro y Mussolini, su personal y desmitificadora trilogía sobre personajes ilustres de la historia de Italia, enfrentándose en esta ocasión a Mazzini y Garibaldi. De estos tres espectáculos escribió Graziano Graziani que son "lo que queda de la identidad nacional en un país que no ha tenido nunca un mito fundador realmente compartido". ¿Hay otros cadáveres aún por descubrir?*

Basta buscar en internet para ver de cuántos cadáveres se ocupa también *Zombitudine*. Cadáveres en ese sentido, tal vez, pero no veo la urgencia. Me urge el presente, en el que, en todo caso, bajo forma de cadáveres en el armario, la muerte tiene siempre una parte consistente.

*j.- ¿Podría decirnos algo sobre sus nuevos proyectos?*

En *Zombitudine*, Elvira Frosini y yo hemos explorado el cadáver viviente, impotente y emergente de nosotros mismos en cuanto seres humanos, artistas y ciudadanos de este país, nuestra posición de subalternos de un mundo occidental a fin de cuentas privilegiado, reducidos a la impotencia y a la confusión. Ahora estamos con un nuevo trabajo, que debutará en 2016, y que tiene que ver con el olvido del colonialismo italiano. Más que un espectáculo "histórico", será un espectáculo sobre el imaginario que envuelve estos temas, África en particular, que ha sido siempre u olvidado o estereotipado. Naturalmente sobre el trasfondo está –por necesidad– el problema de las migraciones y la inevitable comparación con el presente. El texto lo acabamos de escribir, después de un año y medio de trabajo. Nos gusta mucho.

**Entrevista y traducción de Juan Pérez Andrés**

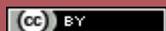
## Ascanio Celestini, voces amargas de los márgenes del mundo

---

Andrea Porcheddu

Periodista y crítico teatral, Italia  
andrea.porcheddu@gmail.com

Artículo recibido el 20/01/2016, aceptado el 20/01/2016 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** espectáculos como *Radio clandestina* (2000), sobre el magnicidio nazi en las Fosas Ardeatinas durante la Segunda Guerra Mundial, *Cecafumo* (2002), un curioso montaje a partir de fábulas populares italianas, *Fabbrica* (2002), una reflexión sobre las condiciones de los trabajadores en el último siglo, *Scemo di guerra. 4 giugno 1944* o *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* (2005), sobre las instituciones psiquiátricas en los tiempos actuales, bastan para situar la dramaturgia de Ascanio Celestini (Roma, 1972) como una de las referencias imprescindibles en el último teatro italiano. En el presente texto, el profesor y crítico Andrea Porcheddu, gran conocedor de la obra de Celestini, a quien ha convertido incluso en personaje en su último título publicado, *Infedele alla linea* (Maschietto, Florencia, 2015) nos aporta algunas claves de la obra del actor y dramaturgo romano.

**Palabras clave:** Ascanio Celestini, crítica social, compromiso, teatro de narración

]

Recuerdo perfectamente la primera vez que vi a Ascanio Celestini en el escenario. Debí ser a finales de los años Noventa en un pequeño festival en Las Marcas.

Trabajaba entonces con Gaetano Ventriglia –un pugliés, también interesantísimo director y actor– con quien presentaba un extravagante y amargo viaje en el mundo de Pasolini titulado *Cicoria*. Era un espectáculo breve, todavía en construcción, pero extraordinario. Después del espectáculo intenté hablar con los dos. Eran jovencísimos, esbeltos, delgadísimos ambos.

Por aquellos años dominaba en Italia una corriente de teatro intelectual y visionario, muy volcada en la imagen. Ellos, por el contrario, subían al escenario con una narración popular, dialectal, que sabía a "cicorietta ripassata" y a cebollas, a fiestas rurales y a muerte. En el trasfondo se evocaba a Pasolini, en un clima propio de *Pajaritos* y *pajarracos* en todo momento conmovedor.

Desde entonces he tenido el placer –casi mejor, el privilegio– de seguir el recorrido teatral de Ascanio, con el que, y sobre el que, incluso he escrito un libro, tal vez el primero que se ha escrito sobre él, *L'invenzione della memoria* (Principe Costante Editore).

Pero tengo que admitir que este genio del teatro italiano no deja de sorprenderme.

Recuerdo, hace ya algunos años, que mi obtuso estructuralismo crítico me llevó a aconsejarle con insistencia que se dedicara a un trabajo sobre Petrolini. Él decía que sí, pero más por darme la razón que por una real convicción. Y, de hecho, antes que poner en escena el Nerón o el Gastón petroliniano, Ascanio acabó dando a la luz esa obra maestra que es *Radio Clandestina*: muchos lo recordarán, esa extraordinaria narración realizada junto a Sandro Portelli sobre el atentado de via Rasella y el posterior fusilamiento de inocentes en las Fosas Ardeatinas.

Roma, de hecho, siempre ha sido el centro de los trabajos e investigaciones de Celestini: su zona, el barrio, es más que una dimensión geográfica, es más bien una fuerza espiritual, un imaginario sentimental que se trasvasa a la escritura, en perspectiva, y crea poesía. Tal vez por esto Ascanio ha establecido más tarde una relación especial con los lugares de la alienación humana, como la fábrica o el manicomio (en una historia que luego se convertiría

en un estupendo e impactante film presentado en la Mostra de Cine de Venecia).

Tal vez por esto ha publicado un CD con canciones que son casi estribillos capaces de innovar la tradición musical de la canción romana.

Ascanio, en su incansable trayectoria, ha volcado su vena creativa también en la literatura, alumbrando cuentos y novelas; en el periodismo, con artículos en los que da voz a las microhistorias de una Italia provinciana; o en televisión.

Las apariciones televisivas de Celestini son tremendamente curiosas: creo que estoy en condiciones de afirmar que ha tenido la fuerza de no plegarse totalmente al medio televisivo y, es más, que incluso ha sabido mantener su estilo y su carácter de narrador con frecuencia irónico y feroz, de encantador y fabulador. Es un modo de narrar –popular, también aquí de corte tradicional– que se mantiene a partir de un ritmo desenfadado y abriéndose a una mirada surreal al presente.



A lo sumo, podemos decir que la televisión, precisamente, ha llevado a Celestini a concentrarse aún más en los hechos del día a día, en la política cotidiana y en la situación actual del país. Si en sus espectáculos precedentes orientaba su teatro político a amplias narraciones fabuladoras al tiempo que sociales, según hemos hecho referencia, dejando de lado y voluntariamente hechos y referencias concretas, por el

contrario ahora se lanza, cada vez más intensidad y sin escrúpulos, a poner nombres de los gobernantes nacionales, a los "protagonistas" de la caótica vida política italiana.

Se enmarca en este contexto el penúltimo espectáculo de Celestini, *Discorsi alla Nazione*, puesto sobre las tablas en el Romaeuropa Festival de 2013, una obra sobre la que vale la pena volver. Se trata de una especie de arenga feroz, divertida y desesperante: una narración armada de palabras tan explosivas como para dejar al espectador –a todos y a cada uno de ellos– totalmente desalentado.

*Discorsi alla Nazione* se abre con un largo prólogo, una introducción a cargo de las voces grabadas de "líderes" presentes o pasados, voces reconocibles de la política y de figuras relevantes: desde el ex-líder "comunista" D'Alema al administrador delegado de la Fiat, Marchionne; desde Jomeini al eterno Berlusconi. Son fragmentos de intervenciones públicas, de discursos políticos y de periodos electorales. Son, en definitiva, voces que destilan poder, distancia y frialdad política.

Luego, Celestini, ahora ya en el palco, explica el proyecto del espectáculo y, lentamente, el "prólogo" se amplía y se estructura. Casi se piensa inmediatamente en el Dario Fo del *Mistero Buffo*, a cuando las introducciones a las obras duraban tanto, si no más, que la obra misma. Ascanio, fiel a su rigor moral e intelectual, asume conscientemente el deber de alumbrar un teatro político, presente y vivo. Aunque también está presente el aspecto cómico, la gracia y la ironía, siempre hiriendo como afiladas agujas, invisibles pero dolorosas: es verdad que no te das cuenta, pero acaban haciéndote sangrar. Así es como Celestini, mientras nos habla de su nuevo viaje creativo, nos sumerge, como un río subterráneo que discurre misteriosamente, en un monólogo sobre el hecho de ser de izquierdas.

"Soy de izquierdas, pero..." dice, y a partir de ese "pero" va progresivamente desvelando las contradicciones y los errores de la izquierda italiana. En un crescendo de verosímiles paradojas, el hombre de izquierdas se va destapando, cada vez más, como racista, machista, mezquino, católico bien pensante y aburguesado. La paradoja se convierte entonces en algo alucinante, aceptable, comprensible, incluso en algo capaz de ser compartido: en su mortífero ataque, Ascanio no salva a nadie, desnuda las miserias de un pensamiento difuso, genéricamente opuesto pero sustancialmente reaccionario, que conforma el corazón de una Italia histórica y eternamente de derechas. Luego, con un ligerísimo cambio de perspectiva, el prólogo deja espacio a breves monólogos, fotografías de una humanidad marginal, encerrada en un fantasmal bloque de apartamentos. Pequeños retratos de gente, cada una con su propia historia, teselas de un mosaico de un futuro tal vez no demasiado lejano: Ascanio se imagina una nación abandonada en una guerra civil en la que siempre está lloviendo, un país en ruinas incapaz de suscitar reacciones o desdén, tan solo instinto de supervivencia y resignación.

Estos breves monólogos (algunos de los cuales ya se habían podido escuchar en algunas de sus apariciones televisivas) se interrumpen con una surreal conversación telefónica que se escucha fuera de la escena entre una mujer y su portero: ella está encerrada en casa porque un cadáver le impide salir, mientras que el segundo, filosofando, le explica la situación. Todos estos "personajes" (o sea, las distintas voces de Celestini en el escenario) están a la espera de ver aparecer al nuevo dictador y de escuchar su discurso a la nación.

Alguien dijo que los italianos son un pueblo que ha estado siempre esperando que alguien aparezca en un balcón: la anunciación, la plaza Venecia, la plaza de San Pedro... y, mientras tanto, la gente abajo prorrumpen en vítores y rezos. Así aparece también el "dictador" de Celestini: con look de los años Sesenta, habla en nombre de las clases dominantes. De esos que, como siempre en la historia, han tenido el poder. Y habla a la "izquierda", a los trabajadores, a los campesinos, a los revolucionarios, a los proletarios, para explicarles –con conmovedor cinismo– qué poco ha cambiado todo a pesar de las "bellas" palabras inventadas por ellos: palabras como "lucha de clases", por ejemplo, completamente olvidada justo por los que las inventaron.

Ascanio imagina incluso un "gobierno Gramsci" –un momento de gran poeticidad, incluso conmovedor, dentro del espectáculo– en el que el conocido político y filósofo sardo da cargos a personas ciertamente distintas a las actuales. Se multiplican las paradojas, Celestini hace reír desvelando precisamente los mecanismos de la historia: contándola desde el punto de vista de quien, pese a todo, todavía está –y estará siempre– en el poder.

El aclamado tirano, pues, será nuevo e igual al que le he precedido: la única diferencia es que sus predecesores están muertos y él vivo, y continúa en el poder. No hay esperanza, nos parece decir Celestini, de cambiar las cosas en esta Nación. Lo dice con coraje y determinación, involucrándose en una declaración que es también –y sobre todo– una (auto)crítica intelectual y emotiva que abarca todo y a todos. No se salva nadie aquí: y llega incluso a cantarlo, con una cancioncita ligera e irónica que pone fin al espectáculo. Un estribillo antiguo, que evoca –curiosamente– al propio Petrolini, que hace saltar por los aires cualquier resto de optimismo: un "himno" al palo y la zanahoria, verdaderos motores de esta Italia desquiciada.

El paso sucesivo, para Ascanio Celestini, fue, ya en 2015 y siempre dentro del programa Romaeuropa Festival, el nuevo espectáculo *Laika*.

Aquí Celestini logra una de sus máximas cotas creativas. Se podría decir, de forma un tanto banal y directa, que *Laika* es un espectáculo bellísimo: desquiciado, atormentado, caótico, indignado, divertido y conmovedor.

El trabajo nació junto a la película *Viva la sposa* (presentada también en la Mostra de Cine de Venecia) y, al igual que aquel, narra un mundo de marginados, de personajes extremos, almas extrañas –buenas, pero no cándidas– de una periferia humana más que geográfica. Acompañado en escena por el acordeonista Gianluca Casadei, Celestini da voz a ese mundo. La estructura de *Laika* es sencilla solo aparentemente.

Hay una figura de narrador principal –un falso ciego alcoholizado, tal vez profeta, tal vez loco– que habla con un "Pietro" que tiene la voz de niña de la actriz Alba Rohwacher (voz grabada por el intérprete, quien era también co-protagonista en la película).

Celestini pasa luego a evocar a todos los demás personajes de este historia, casi como si fuesen protagonistas de otras tantas parábolas, cuentas de un rosario que hay que desanudar día tras día. Habla de Dios y de Stephen Hawking en una divertida digresión sobre la quisquillosidad del Supremo; luego nos habla de una vieja no demasiado creyente; y de nuevo sobre una "prostituta" que quería hacerse monja, y sobre un vagabundo negro; de la perrita Laika lanzada al espacio; de los pensamientos de un portero alienado, de los turnos de trabajo, de la policía que carga contra manifestantes, de dónde empieza el mar...

No hay trama en *Laika*, sino las mil tramas distintas de un tejido, hilos que conforman una estampa amarga, desolada, feroz en su pobreza y simplicidad.

El espacio escénico está delimitado por objetos cotidianos: lámparas de Ikea colocadas en una prolongación de la casa, un pequeño telón y detrás un montón de casetes de plástico y botellas, apiladas las unas sobre las otras.

En estas reducidas dimensiones, Celestini tiene la gracia infinita de dar voz al mundo de los demás, de los que se han quedado fuera, de los que raramente son escuchados. Y lo hace saltándose los eventuales lugares comunes o imágenes al uso: porque todo, antes o después, acaba cobrando sentido. Porque incluso las historias ya pasadas –que, justamente por eso, ya no escuchamos– recobran su valor y su calor.

De este modo, en el largo, obstinado y corajudo recorrido de Ascanio Celestini, *Laika* marca un desvío, un paso adelante hacia un posterior conocimiento.

Lo que apremia poner de relieve es, ante todo, un pequeño pero significativo giro en la que podemos definir la estructura interpretativa.

Celestini, en el escenario, deja de lado la máscara de duende sabio y perturbador, no es el inteligente fabulador que encanta todo, y a todos, con su vertiginosa verborrea y que hemos conocido y amado en otros espectáculos anteriores. Con *Laika* tenemos delante a un hombre que sufre, un hombre herido: un Jesús "santo bebedor", siempre que sea Jesús, seguramente un "pobre cristo"; uno que se divierte con las desgracias ajenas, pero que también sabe observarlas. Es un hombre que ha conocido la vida, que ha entendido el sufrimiento propio y el ajeno.

Además están los espectros, los personajes evocados: esa chusma, ese grupo de canallas que son la malla en la que se sitúa la narración de Celestini.

Son facetas, tal vez, de una misma fantasía, de una única visión del mundo que –pese a su amargura– no se resigna a la desilusión. En esta historia paradójicamente edificante, el milagro tiene lugar, al fin: un milagro laico, más que laico, de una simplicidad descorazonadora, embarazante dada su evidente posibilidad. Sucede que, de noche, mientras la policía desmantela el piquete de obreros y desaloja la calle, el ciego, la vieja y la loca bajan a la calle para defender al vagabundo negro.

He aquí el suceso extraordinario, según el "credo" de Ascanio: es la participación, es la indignación, es el oponerse a la violencia perpetrada por todas las partes. En nombre de una

dignidad, de un antiguo hermanamiento más fuerte que el derecho, que las leyes, que la irreal "seguridad" que todos invocan: un gesto de amor que todavía somos capaces de hacer.

De este modo, *Laika* se abre casi a las *morality plays*, a las representaciones simbólicas medievales.

Al narrar su particularísima visión de Jesús, Celestini se coloca en la estela de una tradición popular que ve en las "vidas de los santos" infinitos puntos de fuga susceptibles de generar historias incluso divertidas, otras veces didácticas o simbólicas: desde el juglar San Francisco hasta el Bonifacio VIII de Dario Fo, muchos han sacado provecho de esas leyendas.

El tema, por otro lado, le es afín a Celestini, y estaba ya presente en espectáculos ya históricos, como *Vita, morte e Miracoli* o *La fine del mondo*, en los que la santidad se cruzaba y desdoblaba con la figura del loco o del idiota.

Con *Laika*, sin embargo, la perspectiva parece interiorizarse y, por tanto, radicalizarse, encarnándose en el la figura híbrida de "actor-borracho-santo" que –sin ningún tipo de prosopopeya– se convierte en cantor de los últimos. Aun sabiendo que nadie, él el primero, se salvará.

¿Hay algo de blasfemo en esta narración?

El pensamiento, con toques incluso duros, está contantemente dirigido al Dios que, demasiado ausente, tolera lo intolerable de la vida. En esta carnicería (social, cuanto menos) no bastan el mar o una botella de anís para evadirse: se trata de entender, en todo caso, si bajar a la calle o no; si hacer o no nuestros pequeños milagros cotidianos, los saltos mortales de la vida. O si, igual que hace Dios, allá arriba, perdido en el espacio como la célebre perrita, nos quedamos mirando. Esta es la áspera pregunta que nos lanza Celestini en *Laika*. Una duda expuesta, una pregunta sin resolver, una embarazosa invitación. Aquí reside la lacerante política del teatro de Ascanio, aquí está el interés renovado de un artista que no ha soltado nunca –desde su primer espectáculo, *Cicoria*, hace tantos años– su presa, que no ha dejado nunca de decir su propia opinión sobre el mundo, sobre la gente, sobre los gobernantes, sobre Dios.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**



## Ascanio Celestini: la memoria del padre y de la abuela\*

---

Massimo Puliani

Accademia di Belle Arti di Macerata  
Università degli Studi di Bologna, Italia  
massimopuliani@tin.it

\* El siguiente texto es un fragmento del manual de M. Puliani. (2010). *Teatro della Memoria. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Renato Sarti, Giorgio Strehler, Moni Ovadia, Arnoldo Foà, Ascanio Celestini, Marco Paolini - Il caso Fo/Albertazzi*. Fano: Centro Studi Multimedia Marche, pp. 83-92.

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

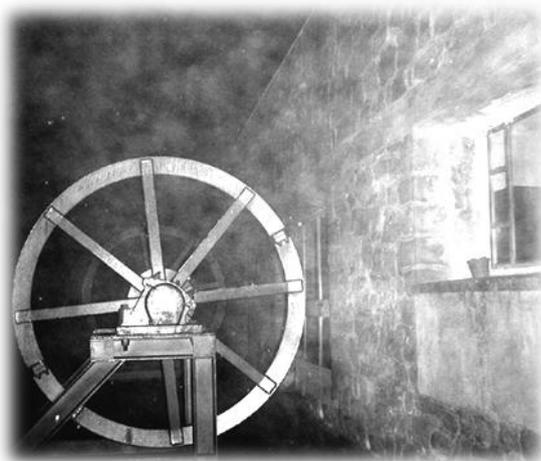
**RESUMEN:** en el presente texto, Massimo Puliani traza un conciso perfil de Ascanio Celestini, centrándose especialmente en la producción del ecléctico actor y director Ascanio Celestini en la que la memoria desempeña un papel fundamental, como en sus espectáculos *Radio Clandestina* o *Scemo di guerra*.

**Palabras claves:** Ascanio Celestini, memoria, *Scemo di Guerra*, *Radio Clandestina*

]

I. PARTIENDO DE LA MINA DE AZUFRE. Fue Moni Ovadia (un gran cuentacuentos yidish) quien me señaló a Ascanio Celestini una tarde en Gradara, en la provincia de Pesaro y Urbino, donde aquel día, 15 de septiembre de 2001, el actor tenía que leer un texto de Claudio Magris. Ovadia me dijo: "Aquel joven conserva la memoria de la Abuela".

Dos años después hicimos con Ascanio, junto al profesor Paolo Sorcinelli, entonces Asesor de Cultura de la Provincia de Pesaro y Urbino, una producción de un espectáculo en exclusiva en la Mina de Peticara en Novalfretia. El espectáculo, que era parte también de un proyecto especial con motivo de una manifestación paralela que se celebraba en Rimini patrocinada por la CGIL y deseada por Cofferati, tuvo lugar entre el 13 y el 14 de julio de 2003 y se titulaba: *Zolbo e Carbuo. Una storia di Peticara*. Para que diera comienzo a esta célebre y concurrida velada Celestini quiso a la Banda de Música Mineros de Peticara.



Mina de Peticara, en Novalfretia

La mina de Peticara fue adquirida en 1917 por la Sociedad Montecatini, que fue la que descubrió el filón principal del mineral y creó la mayor industria de la zona. Se construyeron nuevas casas e incluso dos cines. Con el tiempo, los mineros construyeron una inmensa ciudad subterránea: casi 100 kilómetros de galerías en nueve niveles. La mina se cerró en 1964 pero en el imaginario colectivo ocupa aún una gran parte.

Celestini se quedó muy impresionado con Peticara, de modo que para crear su espectáculo de "investigador", encontró relatos sobre el lugar y también a un músico compositor, Enzo Antinori<sup>1</sup>. De estos tomó un fragmento, *La mia miniera*, que interpretó a su modo aquella tarde y que luego incluyó en su álbum *Parole Sante*, editado por Fandango.

En la página web de la editorial se lee una declaración de Ascanio:

<sup>1</sup> "Enzo Antinori, fallecido en 2004: era un apasionado cultivador de la historia de nuestras minas, ¡una gran pérdida! Nació en Peticara (PU) en 1924 y ya desde joven, tenía apenas 15 años, encontró trabajo en la mina. Cantaba, acompañándose con su guitarra, *La mia miniera* (suyas eran la letra y la música). Escribió, en 1994, un libro titulado *La Buga – Storia "minore" della miniera di Peticara*, una lección fundamental para quien quiera acercarse a la historia y los acontecimientos de la mina" (Magalotti, 2004, p. 3).

Al final hemos grabado también una versión de un fragmento de Enzo Antinori que canta "I greppi i calink, e al chesi vetii iè sempri ste la mia pasion...", minero de Peticara. Durante este año la hemos encontrado en Youtube y nos hemos dado cuenta de que, estuviera desafinada o no, era la continuación de un oficio iniciado en el teatro con la narración. Una narración que en la rapidez de la cancioncilla se parece a la acción concreta más que al pensamiento.



Lo dicho hasta ahora pone en evidencia que en la producción del ecléctico actor y director Ascanio Celestini la memoria es seguramente un elemento fundamental, ya sea en la estructura expresiva como en la compositiva. En 2001, con motivo del 57º aniversario de la acción partisana de Vía Rasella, Celestini propone en directo en *Radio3 Rai* el espectáculo *Radio Clandestina*, que será transmitido en *Rai2 Palcoscenico* en 2004. Antes de esta producción Paolo Di Nicola realizará en 2001 un documental titulado *Sette righe di storia*, con la voz narrativa de Ascanio Celestini.

*Radio Clandestina* es un monólogo teatral que Celestini ha compuesto inspirándose a su vez en el libro de Alessandro Portelli *L'ordine è già stato eseguito*, en el que el autor reconstruye la masacre de las Fosas Ardeatinas del 24 de marzo de 1944. Una historia narrada "desde abajo", desde las calles y los barrios pobres de una Roma herida por bombardeos y operaciones de limpieza, rebotante de una humanidad ofendida, humillada por un suceso atroz e incomprensible. De aquella humanidad el actor y escritor proporciona un retrato participado, en el que el espectáculo toma forma y su voz pasa a ser la de una ciudad entera. El espectáculo fue editado en DVD por Donzelli, con un texto de Mario Martone y los testimonios sobre la masacre recopilados por Alessandro Portelli. *Radio Clandestina* es un largo y conmovedor relato en primera persona alrededor y a través del horror, "una historia que uno podría contarla en un minuto o en una semana", dice Ascanio Celestini:

Es una historia que empieza a finales del siglo XIX, cuando Roma pasa a ser la capital, y sigue en los años en que se construyen las urbanizaciones, continúa con la guerra en África y España, con las leyes raciales de 1938, con la Segunda Guerra, hasta el bombardeo de San Lorenzo, hasta el 8 de septiembre. Es la historia de la ocupación, que no termina con la liberación de Roma. Es la historia de los hombres sepultados por toneladas de tierra en una cantera de la calle Ardeatina y de las mujeres que van a buscarlos, de las esposas que trabajan en los años 50 y de los hijos y nietos que aún cuentan aquella historia. Una historia que todo el mundo conoce, a pesar de ser una mentira admitida por los propios alemanes, ya que los alemanes no podrían haber podido buscar los responsables de la bomba en Vía Rasella, dado que entre la explosión de la bomba y la masacre de las Fosas Ardeatinas solo pasaron unas pocas horas.

Recuerdo que, cuando vi en televisión el espectáculo, Celestini estaba recluido en un lugar cerrado: era una celda de la ex cárcel nazi de Vía Tasso, hoy Museo Nacional de la Liberación. Una lámpara, una silla, y un acento romano de otro tiempo: y aquella historia del pasado se hacía presente.

Me pregunté –quizás retóricamente– por qué Celestini nos contaba precisamente aquella historia. Y él, en sus escritos, me ha respondido directamente:

Me interesan las historias no escritas, aquellas que viven solo de relatos orales, a través de los cuales las conoce la mayoría de la gente. Este es precisamente mi punto de interés central: la historia colectiva nace de testimonios aislados y parciales, que, sin embargo, unidos, dan una verdad unitaria, clarísima e irrefutable. Mi relato en escena, a su vez, hace calar este episodio en la historia más vasta de una ciudad y de un país entero, hasta aquel momento extremo, crucial y revelador.

También el espectáculo posterior de Celestini, *Scemo di guerra* (2004), vuelve a proponer aquel entramado de historias oídas de pequeño sobre los bombardeos sobre Roma y la llegada de los americanos. Escribe Antonio Audino (2004):

A Ascanio ya no le interesa la reconstrucción documental, sino que desde hace ya tiempo prefiere dar forma a cuentos oscuros, entre realidad e inverosimilitud, donde la memoria testimonia hechos no ocurridos, donde el curso es aquel del cuento y no el de la rendición de cuentas. Increíble Ascanio, siempre en solitario, casi siempre sentado, con un neón en lugar de las habituales bombillas, completamente poseído por las ganas de narrar, pero contemporáneamente capaz de sostener al mismo tiempo episodios y hechos diferentes, de poner en movimiento decenas de personajes en escena [...]. Pero la verdadera fuerza de esta potente máquina narrativa es, de todos modos, su sentido más profundo. Todas son historias sin piedad las que cuenta Celestini, y, sin embargo, profundamente humanas. La guerra no se sabe quién la decide y por qué, las divisas son todas iguales. Quien la padece hace lo que puede. En esas vicisitudes de la historia no hay tiempo para ser buenos o malos.



Churchill en Montemaggiore en 1944

El interés de Celestini por las temáticas sobre el Holocausto ha sido documentado con un reportaje de Auschwitz en 2006. Ascanio y el fotógrafo Marco Delogu han presentado su proyecto con el título *Sulle stanze del ricordo*, dedicado este año a Enzo Camerino e instalado en el instituto Renzo Levi de Roma.

Es un espacio hecho de voces e imágenes –ha explicado Celestini –en el que se puede escuchar fragmentos de historias de los deportados. Por ejemplo, los fragmentos de una entrevista realizada a Enzo Camerino, que cuenta la historia de su vida, y de la deportación a Auschwitz, de forma directa, simple. La memoria es indispensable para entender nuestra cotidianidad – ha añadido el actor romano – pero no debe ser vivida como una obligación, sino más bien como una exigencia. (Maisto, 2006)

Celestini escribirá para *Viaggi*, el suplemento del periódico *La Repubblica*, un artículo sobre aquel viaje a Alemania que hizo con los estudiantes.

Otra destello de la memoria remite a un momento central de la Guerra, la llegada de Churchill a un pueblo a 15 km de Fano: Montemaggiore al Metauro. Celesitni (2008) escribe:

Churchill estaba bajo el moral. Observaba el Metauro. Era finales de agosto y en Italia hacía calor. Durante la Segunda Guerra Mundial era la vez que estaba más cerca de los golpes de cañón. Cuando Asdrúbal entendió que no había esperanzas de vencer se lanzó a la trifulca para morir como un héroe. E hizo bien, ya que luego los romanos lo decapitaron aun estando ya muerto y mandaron su cabeza al hermano. Una forma rápida y eficaz de comunicarle la muerte.

Veinte siglos más tarde Churchill observaba con el binóculo las tropas que se movían en aquel trozo de Italia donde habían paseado los elefantes antepasados de los tanques. Él no habría montado a caballo blandiendo la espada contra Kesselring, ya no era la época donde los reyes iban a hacer la guerra de verdad. Y tampoco tenía intención de perderla como le ocurrió a los hermanos cartagineses. Había que penetrar la Línea Gótica, que no presentaba grandes fortificaciones como el valle atlántico, pero era un intrincado de barreras naturales. El general Alexander regalaba cigarrillos a una familia de campesinos donde había un hombre que hablaba inglés porque había emigrado a América. Un soldado les había llevado la harina y la mujer de aquel estaba preparando *fettuccine*. A los oficiales les esperaba hoy en el comedor macarrones marquesanos como rancho. Eran días duros. Cuatro años antes la guerra se había presentado como una experiencia rápida, algo que tenía que durar lo que un relámpago. Sin embargo, no terminaba nunca y ahora los alemanes con los aliados se disparaban como nunca se había visto. El párroco de Montemaggiore en sus memorias escribe que la artillería alemana mató por primera vez el 22 de agosto. Eran Silvio Occhialini, de 34 años, y el hijo Gianmarco, que tenía 3. La tarde del día siguiente acabaron también con Nino Finauri, de 19 años, que se colocó el traje bueno y bromeó «si hoy muero, no tenéis que vestirme». Nello Iacchini tenía 25 años y era un partisano. Vio un francotirador alemán que esperaba el paso de una fila de vehículos a lo largo de la carretera entre Saltara y Montemaggiore. Lo escribía también el cura que aquel día después de tantas bombas «llegaron aquí de incógnito, con coches de gran lujo, distinguidas personalidades» y llama la atención que se pueda viajar con un coche azul y estar de incógnito. En efecto, el alemán estaba aguardando precisamente a la espera de la personalidad cuando fue desarmado por Iacchini. La ofensiva inglesa fue unos días después. La campesina que le había preparado la pasta a Churchill encontró un par de cañones que a base de disparar habían explotado. Dice que los vio abiertos como cáscaras de plátano. En esos días transitaron tantas motocicletas, camiones y tanques que la polvareda levantada había cubierto las plantas y las casas. Terminado el ir y venir se recogió y mezcló con agua para hacer una especie de cal y reparar los primeros daños. Hoy hace calor como entonces, pero al menos aquí la guerra es un recuerdo de ancianos. Nos paramos solo un momento y luego volvemos a salir por esta antigua vía romana que es la Flaminia rumbo desde Fanum a Spolentium.

¡Felicidades al periodista Celestini!

**Traducción de Juan Francisco Reyes Montero**

### Referencias bibliográficas:

- Audino, A. (2004, 3 de octubre), La Madonna delle mosche. *Il sole 24 ore*. Recuperado de <http://www.ascaniocolestini.it/la-madonna-delle-mosche-di-antonio-audino/>
- Celestini, A. (2008, 17 de septiembre). I viaggi della memoria – Churchill sotto il gelso. *Viaggi*. Recuperado de [http://www.repubblica.it/viaggi/2008/09/17/news/churchill\\_sotto\\_il\\_gelso-117037685/](http://www.repubblica.it/viaggi/2008/09/17/news/churchill_sotto_il_gelso-117037685/)
- Maisto, T. (2006, 7 de octubre). Il nostro viaggio nella Shoah. *La Repubblica*.
- Magalotti, P. P. (2004, 8 de julio). Enzo Antinori. *Paesi di Zolfo*, 5. Recuperado de <http://www.miniereromagna.it/PaesiDiZolfo/2004/PaesiDiZolfo2004-07-28.pdf>
- Puliani, M. (2010). *Teatro della Memoria. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Renato Sarti, Giorgio Strehler, Moni Ovadia, Arnoldo Foà, Ascanio Celestini, Marco Paolini - Il caso Fo/Albertazzi*. Fano: Centro Studi Multimedia Marche.

## Apuntes sobre el 'teatro civile'. Entrevista a Daniele Biacchessi

---

Daniele Biacchessi

Periodista, actor y dramaturgo, Italia  
biacchessi@gmail.com

Entrevista realizada el 23/10/2015 y publicada el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** unas pocas líneas no bastan para presentar la figura del periodista, escritor y dramaturgo Daniele Biacchessi. Su amplia labor como periodista en algunos de los medios de difusión más relevantes de Italia y su constante producción como divulgador y creador del llamado teatro civil hacen de él una figura que no puede dejarse de lado a la hora de hablar del teatro de inspiración cívica de la última década. Interesado en denunciar desde desastres medioambientales como en *La fabbrica dei profumi* o las matanzas nazis en Sant'Anna di Stazzema y Marzabotto a finales de la Segunda Guerra Mundial, basta dar un vistazo a algunos de sus títulos para tener una idea de la amplitud de temas tratados por Biacchessi, entre los que destacan *Giovanni e Nori. Una storia di amore e di resistenza* (2014), *Passione reporter* (2009), *Il paese della vergogna* (2007), *Una stella a cinque punte. Le inchieste D'Antona e Biagi e le nuove Br* (2007). Completan la entrevista hecha por Massimiliano Vellini dos pequeños fragmentos de uno de los manuales fundamentales sobre el llamado teatro de carácter cívico, *Teatro civile, nei luoghi dell'inchiesta e della narrazione* (Milán: Edizioni Ambiente, 2010).

**Palabras clave:** Daniele Biacchessi, teatro civil, compromiso, dramaturgia, teatro de narración

]

1. *Antes que nada, la pregunta más banal: ¿qué es le teatro civil?*

Según mi entender, el teatro civil es tan solo una invención de la crítica. Sería como decir que hay un teatro civil y un teatro incivil. No tiene ningún sentido. En realidad, todo lo que hacemos es pura y simplemente teatro de narración.

2. *Teatro civil, teatro de narración, teatro comprometido: ¿tres definiciones para elmismo fenómeno?*

No creo. El elemento en común es el arte de la narración y del monólogo, en todo caso, el arte de la palabra. Vamos en busca de historias y las llevamos al escenario. Algunas veces son historias conocidas, pero contadas desde otro ángulo. Con frecuencia son historias olvidadas que hacemos que revivan, otras veces son, por el contrario, historias inventadas, pero basadas en vivencias verdaderas.

3. *¿El teatro civil es también teatro político?*

El teatro en sí es un acto político y, por tanto, el teatro político no existe.

4. *Algunos críticos hacen coincidir el nacimiento del teatro civil con el espectáculo Vajont, de Marco Paolini. ¿Está de acuerdo?*

En absoluto. Por lo pronto porque antes de Paolini estaba Baliani, y antes de Baliani, estaba Fo, y antes de Fo, estaban nuestros abuelos, que contaban historias frente a la chimenea, e incluso antes de ellos, estaban los primeros hombres que transmitían a sus hijos historias delante de un fuego. Como ve, el tema es más complejo y está más articulado. Digamos que Paolini fue a la televisión con una historia totalmente olvidada y supo contarla de un modo extraordinario frente al mismo dique del Vajont, en una escenografía natural.

5. *De Brecht a Dario Fo, por citar solo unos pocos, ¿el teatro civil ha tenido "precursores"?*

Cada uno, en su teatro, ha insertado aquello que conoce, su arte. Los hay que provienen del teatro infantil y narra historias como si fuesen fábulas. Los hay que vienen del periodismo y de la literatura, como yo mismo, y llevan consigo el análisis y el conocimiento de hechos objetivos. No hay precursores. Digamos que son afluentes que desagan en un único y gran río, ese que porta palabras como si fueran gotas de agua.

6. *Memoria, verdad, justicia, tres palabras que en Italia, tal vez más que en otros países, están íntimamente entrelazadas... ¿tres palabras importantes en el teatro civil?*

Tres palabras importantes para cualquier ciudadano, más que para el teatro civil.

7. *Piensa que, queriéndolo o no, el teatro civil en estos años en Italia ha tenido que desarrollar el trabajo de los intelectuales, de los historiadores y de los periodistas (tal vez, incluso, el de los políticos)?*

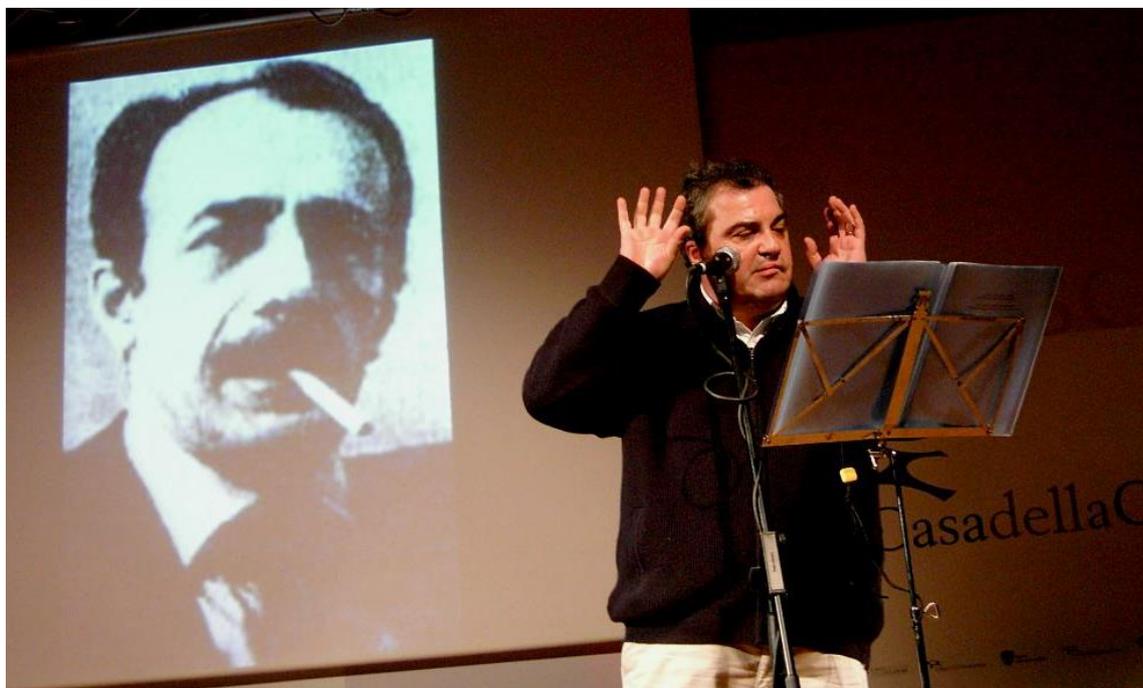
Si se piensa bien, no es un país normal aquel que otorga a los narradores la misión de contar la historia. La política ha ocultado la verdad por conveniencia. Los jueces han llevado a cabo investigaciones, pero en el momento de la verdad, de emitir un juicio, los culpables han sido en gran parte absueltos. En definitiva, debería haber menos actores de teatro civil y más periodistas civiles, panaderos civiles, ingenieros civiles, abogados civiles.

8. *¿El teatro civil es un fenómeno típicamente italiano?*

En los Estados Unidos y en Gran Bretaña se llaman storyteller, en Francia se les llama bardos, en Occitania, en Cataluña y en Francia, trovadores. Las raíces de la narración son antiquísimas. Digamos que en Italia es un movimiento más moderno y popular.

9. *¿Hay alguna historia que no ha contado todavía y que le gustaría contar en el futuro?*

Este próximo enero de 2016 pondré en escena la *Salmodia della speranza*, del Padre David Maria Turollo, con música del maestro Gaetano Liguori. Hacía tiempo que quería proponer este espectáculo teatral en forma de monólogo escrito por uno de los humildes pensadores del Novecento.



10. *En Italia, desde hace muchos años a esta parte, hay en marcha un discurso de reescritura, a veces incluso muy crítico, del fenómeno de la Resistencia. ¿Qué piensa sobre ello?*

Algunos escritores como Pansa han reconstruido a placer y revisionado sin usar fuentes creíbles toda la historia italiana entre 1943 y 1945. Los partisanos que liberaron nuestro país se han convertido en los malos, y los nazis, casi en los buenos. Una vergüenza, es más, parafraseando el título de uno de mis libros de 2007, vivimos en *Il paese della vergogna*.

11. *En este momento está trabajando intensamente en un proyecto llamado I carnefici a partir de su libro homónimo. ¿De qué se trata?*

En una cálida tarde de finales del verano, en el patio de una granja en Monte Sole, un viejecito le enseña a su nieto un tesoro formado por viejas fotografías, mapas militares amarillentos, mapas, papeles de procesos judiciales marcados por el uso. Testimonios y recuerdos de una historia acaecida sesenta años antes, de las que el abuelo, en su comunidad, fue el último custodio. Es la historia de un largo verano de sangre, ese de 1944: para contrarrestar el avance de las tropas aliadas, los alemanes reforzaron las defensas a lo largo de la línea Gótica, mientras que planificaban una despiadada persecución de las brigadas partisanas. La tarea fue encargada a una división especial de

las SS que fue lanzada contra los "bandidos" como si se tratase de un frente de guerra: los pueblos en los que se escondían los rebeldes tenían que ser arrasados hasta los cimientos y la población tenía que ser eliminada en cuanto cómplice. En los pequeños pueblos de los Apeninos, entre Toscana y Emilia (Sant'Anna di Stazzema, Bardine, Valla, Vinca, río Frigido, Certosa di Farneta, Marzaboto, Monte Sole, Casalecchio di Reno, Casteldebole) el irónico sonido de un organillo anunciaba la llegada de los militares que conformaban la división asesina, la decimosexta división de los Panzergrenadier, y el principio del martirio de centenares de viejos, mujeres y niños. El abuelo conserva todavía en sus ojos aquel horror que conoció en su infancia, pero su historia tiene la lucidez de quien durante decenios se ha dedicado a reconstruir hechos y a individualizar la responsabilidad de cada uno de los culpables, de seguir los procesos y denunciar los silencios y las omisiones de jueces y políticos. El proyecto es un DVD que he realizado junto al ilustrador Giulio Peranzoni con la ayuda de centenares de personas a través de una extraordinaria campaña de crowdfunding. Creo que este será mi modelo productivo durante los próximos años. Construir proyectos de participación colectiva, construir bienes culturales comunes.

\*\*\*



### **Apéndice 1: Qué es lo que cuenta un espectáculo de teatro civile?**

Seguramente un espectáculo de teatro civile no desvela los nombres de los autores de los estragos nazi-fascistas, ocurridos en Italia entre el 1943 y el 1945 y ocultados en el llamado armario de la vergüenza, tampoco castiga los ordenantes de las masacres de la estrategia de la tensión, ni siquiera desvela los nombres de los beneficiarios políticos que se esconden detrás de los asesinatos de la mafia y del terrorismo. Un espectáculo de teatro civile no resuelve los conflictos macroeconómicos y geopolíticos que constituyen la base de todas las guerras del mundo. No mejora las condiciones de salud de los trabajadores, ni contribuye a reducir los daños causados del hombre al medio ambiente. No ofrece una nueva vida a los obreros matados en la Thyssenkrupp, a los muertos en el Petrolchimico de Porto Marghera, en el Ilva de Taranto, en las fábricas de Stoppani de Génova, de Montedison de Massa, Gela y Manfredonia. No resarce a los trabajadores afectados por tumores provocados por la exposición a las fibras de amianto, después de años de servicio en las fábricas Eternit de Casale Monferrato, Bagnoli, Siracusa, en las minas de Emarese y Balangiero, en Fibronit de Broni. Tampoco establece con exactitud los daños sufridos por los ciudadanos de Brianza contaminados por la dioxina derramada en la Icmesa entre Meda y Seveso. No impone al Estado la protección y la seguridad en las fábricas, tampoco imputa y condena a los responsables de las muertes y de las lesiones en el trabajo.

Un espectáculo de teatro civile cuenta historias verdaderas, a menudo olvidadas, crea enlaces entre pasado y presente, construye puentes de memoria viva entre las generaciones. Mediante la dramaturgia, la técnica de la narración, el uso del cuerpo y de la voz, el auxilio de viejos y nuevos testimonios escritos y orales, documentación judicial y periodística, mueve las conciencias, suscita emociones, provoca rabia, indignación, por lo tanto concienciación. Nada más.

Por otro lado, no es normal el país que deja a los narradores el peso de su memoria nacional, que tendría que ser colectiva, y por lo tanto de todos. Pero un narrador puede pedir justicia también encima de un escenario de un teatro, una plaza, una calle, un micrófono, un saxófono, un piano, las guitarras, las imágenes en movimiento, los documentos sonoros de archivo, o a través de la voz sola, las expresiones de la cara, los movimientos del cuerpo.

Un narrador puede hacer memoria sobre una tarima en la sala de espera de segunda clase de la estación de Bologna y delante de la pequeña iglesia de Sant'Anna de Stazzema, en el Museo de la calle Tasso como encima de la presa del Vajont, a Srebrenica y a Marzabotto. Porque los lugares cuentan, para que nada sea nunca olvidado.

\*\*

## Apéndice 2: Nei luoghi della narrazione. Il lavoro. Storie di lavoro negato

Los cálculos matemáticos son fríos, en general no tienen alma. Estadísticas, proyecciones, comparaciones, porcentajes. Son operaciones llevadas a cabo por los hombres, pero lejos de la vida de las personas. Son números sumados, multiplicados, restados, luego divididos, de nuevo sumados, divididos, sumados otra vez, y otra vez restados, y una vez más multiplicados, divididos, que al final nos dan un total. Son columnas de números en fila, listos para ser proyectados, interpretados, tal vez manipulados, tergiversados. Por supuesto por los hombres, en nombre de otros hombres, a menudo en contra de otros hombres más.

Sólo cuando se asocian con un sujeto, esos números permiten entender mucho más que cualquier análisis, informe, artículo de fondo de un periódico, observación de un investigador del INAIL. Los números asociados con un sujeto cuentan una historia y describen su significado completo.

Si te dijera 874.940, así, sin explicarte el porque, tú no entenderías nada. De qué estamos hablando, me dirías. Si te dijera en cambio 874,940 obreros, empleados, albañiles, carpinteros, utileros, electricistas, carroceros, mecánicos, carpinteros, agricultores italianos trasladados al hospital en un día cualquiera de trabajo. Si te dijera que muchos de ellos son inmigrantes con permiso de residencia en vigor que en un año sufren un accidente de trabajo. Entonces lo entenderías todo. ¿Y si el resultado fuese otro número? 1.120. Son los accidentes laborales mortales en un año. Ahora podrías hasta cabrearte. Porque ... porque no se puede morir durante el trabajo.

¿Dónde está el otro Milán? ¿Dónde está la ciudad que nunca creyó en los anuncios y en la cuenta bancaria, que nunca se ha reconocido en los falsos mensajes de la moda y en los falsos eslóganes sobre la capital europea? El otro Milán ha perdido su voz, se ha encerrado en lo que se llamaba lo privado. Pero todavía existe y resiste su memoria colectiva, su única tarjeta de identidad.

Esta primera historia de trabajo negado tiene un título, El mono de Celentano, y un protagonista, Ubaldo Urso. Es una pequeña gran historia italiana, una vicisitud ejemplar de la emigración del sur al norte. Ubaldo Urso nació en Casoria. Empieza a trabajar desde muy joven. Lleva una vida dura como minero en San Cataldo. Luego aborda el largo viaje a Milán, una ciudad que en los años sesenta da la bienvenida a los frutos de la clase baja del sur de Italia. Así, privo de conciencia sindical y espíritu de clase, Ubaldo es contratado por Innocenti. Sus compañeros de trabajo le llaman "Celentano", al igual que el cantante. Ubaldo es un chico jovial, alegre, alocado que trabaja, canta y toca con la guitarra las canciones de Adriano Celentano. El Innocenti, la legendaria fábrica de la Lambretta, la del sueño de la bonanza económica fue comprada por la empresa británica British Leyland. Los años pasan y la Leyland vende todo a la Maserati. En Lambrate se siguen produciendo coches, pero esta vez no utilitarios. Sólo coches de lujo. Y qué lujo ...

Alejandro Maserati traslada a Milán algunos sectores productivos y el Estado le paga el peso económico de algunas renovaciones. Pero un día decide dismantelar todo. Todos a casa, en unos pocos meses. 1.046 trabajadores en el paro. El sindicato organiza el bloqueo de las puertas de la fábrica. Es una lucha desesperada, ya perdida, pero que se debe hacer para afirmar la dignidad de los hombres. Después de largos

meses de batallas y luchas, la fachada de la fábrica tiene un aspecto antiguo, parece haber salido del museo de la industria, mientras que de casi todas las naves sólo queda el esqueleto.

La que era una fábrica joya ya parece una zona abandonada. Porque Maserati ya tiene las horas contadas. Un día "Celentano" no aguanta más. Con la carta de despido en el bolsillo, Ubaldo sube arriba de la gran torre en el centro de la fábrica, la del depósito de agua, y amenaza con saltar desde 70 metros. Desde la torre "Celentano" no baja, incluso cuando llegan sus compañeros, sus colegas, sus viejos amigos. Incluso cuando los coches de policía y los vehículos del cuerpo de bomberos con las sirenas a todo volumen convergen en el distrito de Lambrate. Sólo después de una larga negociación Ubaldo Urso, "Celentano", baja de la torre. Porque "Celentano" no tiene nada que perder. Porque ahora su trabajo ya no está, ha muerto. Ya no está la fábrica, la han vendido, desmantelado, después de haber recibido las ayudas del Estado. En la Milano da bere, "Celentano" arriesga su vida para que salgan del anonimato las luchas de los trabajadores de la Maserati y ocupen las crónicas periodísticas.

Así como en estos días pasa en la Innse de Milán, y en cientos de pequeñas, medianas y grandes fábricas italianas arrasadas por la crisis económica, la mala gestión del crédito para las empresas por parte de los bancos, algún empresario listillo y gobiernos sordos y complacientes. Desde el Milano da bere de los años ochenta, nuestro punto de vista se mueve ligeramente hacia el norte, en Gallarate, en la provincia rica, no lejos de la autopista que une Milán y Varese, la que es costeadada de miles de naves.

El hombre se llama Ion Cazacu. Tiene cuarenta años de edad, es un ingeniero rumano, pero trabaja como soldador en una pequeña empresa de construcción, en negro, sin ningún seguro, y un sueldo ridículo. Una noche Cazacu y otros colegas van a la casa del propietario de la empresa, Cosimo Iannece. Cazacu está harto de trabajar sin un contrato y le pide ser contratado. Entonces estalla una medio pelea. Así que su dueño lo rocía con gasolina y le prende fuego. Cazacu lucha durante horas entre la vida y la muerte, pero el 16 de abril 2000 cierra para siempre los ojos. Muere en el hospital de Génova, devastado por las quemaduras en el 90% de su cuerpo. ¿Se hizo justicia?

Según el Tribunal de Casación, Cosimo Iannece mata Ion Cazacu, pero no por razones abyectas. El empresario se habría excedido en la defensa de sus derechos, al sentirse amenazado por las reivindicaciones del rumano. eso es lo que ha establecido una sentencia de un tribunal del Estado, leída en nombre del pueblo italiano. ¿Qué significa matar, pero no por razones abyectas? ¿Dónde ha quedado la justicia? Bajo tierra está enterrada la justicia, porque cuando matas siempre cumples un acto abyecto, y tú, juez, esto tendrías que saberlo.

La tuya es sólo una manera de justificar una condena por asesinato a dieciséis años de prisión.

**Entrevista y traducción de Massimiliano Vellini**

## 'Informar es denunciar'. Entrevista a Ulderico Pesce

---

Ulderico Pesce

Actor, director teatral y dramaturgo. Italia  
uldericopesce@gmail.com

Entrevista realizada el 21/12/2015 y publicada el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Ulderico Pesce, de quien traducimos en este número de *Zibaldone. Estudios italianos* uno sus textos más significativos, *Asso di monnezza*, nos da en la siguiente entrevista algunas claves sobre su dramaturgia.

**Palabras clave:** Ulderico Pesce, teatro de narración, oralidad, compromiso

]

1- *En la biografía que usted mismo ha escrito en la página del Centro Mediterraneo delle Arti que dirige se presenta así: "Quien me conoce me llama Ulderico, pero mi verdadero nombre es Ulderico Biagio Franco Pesce" y continúa con la historia de su familia desde sus abuelos hasta usted. Parece una declaración de intenciones y que para saber quién es usted haya que saber primero quiénes son sus abuelos y sus padres. Empezar desde el principio para entender cómo se ha llegado a las consecuencias de los hechos. ¿Es ese el camino por el que nos quiere guiar?*

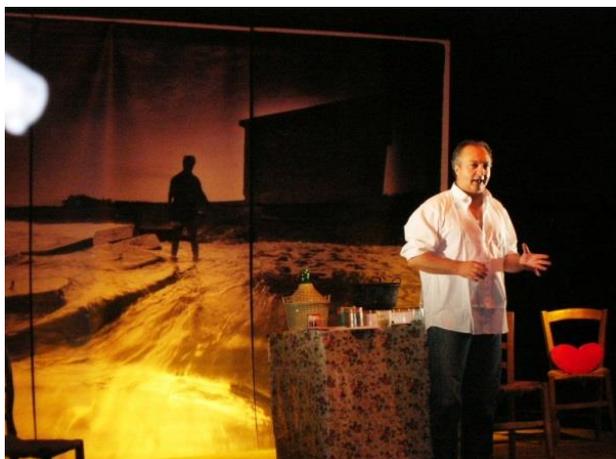
Si no hubiera tenido a mi abuelo como ejemplo sería otra persona. Cada ser humano es un animal cultural hijo del ambiente en el que crece. Mi bisabuelo era afilador, contaba historias y afilaba cuchillos. Mi abuelo hizo lo mismo y después se reinventó como sastre. La transmisión oral en mi familia ha sido siempre el eje de la educación. Mi padre fue sindicalista entre los jornaleros. La lucha por el pan y la justicia siempre ha estado presente en nuestra casa. Soy hijo de todo esto. En comparación con ellos, yo solo he estudiado un poco más, pero sobre todo, he tenido la posibilidad de conocer los medios técnicos y dramáticos que ellos desconocían.

2- *Uno de los aspectos que nos han llamado la atención es la cantidad apabullante de datos, cifras, cantidades, fechas y la exactitud de la información que presenta en sus obras. El periodo de documentación para cada una de ellas habrá sido, por tanto, una parte importantísima del proceso de creación. ¿Hasta qué punto el dramaturgo ha tenido que ocupar espacios del periodismo de investigación?*

En la Grecia antigua se bebía del Mito. Para mí, los Tribunales italianos representan el Mito de antaño. Les dedico mucho tiempo a los archivos y a los jueces. Creo que esos archivos son la base de lo que escribo. Al mismo tiempo, sobre todo para *As de basura*, fue muy útil la aportación de algunos ornitólogos. Siempre había observado la presencia de pájaros en los vertederos y en lugares contaminados. Siempre me preguntaba por su salud. Después me enteré de lo que les pasa a las aves de las que hablo en la obra y tuve una reacción psicológica fuerte que me dio la energía para llevar a escena aquellos hechos.

3- *Otro aspecto que llama la atención es la intención didáctica en sus obras: explica argumentos tan complicados como los efectos de algunos elementos químicos en el ser humano y el proceso que llevan a cabo con un vocabulario técnico pero al mismo tiempo simple y claro. Explicaciones simples para problemas complicados ¿Es más importante la información o la denuncia?*

La información es más importante. El teatro debe contribuir a crear ciudadanos activos y sensibles. A veces está claro que informar ya es denunciar. La información da miedo a los poderosos y a los delincuentes. Recibí muchas amenazas: me rayaron el coche varias veces, provocaron un incendio en un terreno lleno de olivos, etc. Estuve bajo protección de la policía durante un año entero. Informar es denunciar.



4- *La lucha de clases es un tema recurrente en muchas de sus obras como en Fiato sul collo, Storie di scorie, etc., aunque se niega a presentar a la clase obrera como una simple víctima, de hecho, por ejemplo en Storie di scorie, describe la manifestación contra el depósito nuclear como una fiesta, como algo muy alegre. ¿Es su forma de representar la esperanza?*

Las luchas capitaneadas por trabajadores italianos trajeron consigo una Italia más justa. Esas conquistas trajeron libertad, dignidad y pan para todos. Esas luchas son la fiesta de la nación, el orgullo italiano. Lo que pasa es que los italianos han perdido la memoria, igual que Europa ha perdido la memoria de sus propias conquistas, las llaves de casa. Italia, España, Europa han perdido las llaves de casa y nadie puede entrar. Todos estamos sin memoria y sin raíces. Los dramaturgos las han custodiado para todos nosotros y están deseando devolvérselas.

5- *Y ya que hablamos de símbolos positivos, la música es parte fundamental en sus textos. Por ejemplo, en As de basura, los hijos "buenos" de Nicola y Marietta aman la música y es la banda el recurso al que se recurre al final para dismantelar la operación de Nicola y Cristian. O como en Storie di scorie, donde la música ayuda a separar escenas y nos deja momentos para reflexionar sobre el torrente de información escuchada transformándola en cierto modo para que así pueda calar mejor en nuestra mente. ¿Por qué le da tanta importancia a la música?*

La música, el arte, el sentido del arte en las personas comunes es lo más grande que hay. Quien es sensible cultiva amor, memoria, raíces, ama el bien común. El arte es el mejor antídoto contra el mal. La lucha contra quien contamina la hace el Estado, con las leyes, pero la victoria real puede llegar solamente con la contribución del arte, de la música. El hombre es débil si escucha música, si toca un instrumento, si mira las estrellas, es un hombre que vuelve a su infancia, un hombre puro. Hoy en día solo si potenciamos la cultura y el arte podremos reencontrarnos.

6- *Con todo, si la música, como hemos dicho, es una acompañamiento positivo, el elemento principal de sus obras es la Palabra con mayúscula. La narración sin puntos, sin comas, sin tiempo para respirar... Como lector o como espectador te encuentras pensando de repente que se te ha olvidado respirar porque la Palabra te ha atrapado de*

*tal manera que has perdido la noción del tiempo. ¿Es ese su objetivo al usar este estilo narrativo?*

Su pregunta hace que los ojos se me llenen de lágrimas y pierdo la palabra. Solo puedo decir que escribo en poco tiempo y sin reflexionar mucho.

*7- Pero sus obras intentan ir más allá, no se limita a informar o denunciar sino que en algunos casos, en boca de los protagonistas, personajes comprometidos, ofrece soluciones a los problemas. Como Marietta, la protagonista de As de basura que habla del reciclaje, la reutilización, las soluciones de la maceración al frío en Escandinavia...*

Las personas simples ofrecen soluciones a algunos de estos problemas desde hace miles de años. Mi abuela, que trabajaba en el campo, siempre recicló: lo orgánico lo usaba como abono para los árboles y no compraba envases de plástico. Tenemos que volver a mirar a la naturaleza, a las personas simples. El hombre reducido al rango de puro consumidor se está suicidando.

*8- Normalmente presenta problemas generales o sociales desde el punto de vista del microcosmos de la familia, de las personas individuales. ¿Es este el modo de concienciar de la gravedad de los temas? Ya que si nos puede pasar a nosotros no podemos mirar hacia otro lado.*

Las cosas en abstracto ya no nos impresionan. Los datos no comunican. El dolor del individuo, sus dudas pueden ayudar a las personas a comprender la gravedad de ciertas situaciones.

**Entrevista y traducción de María Antonia Blat Mir**

## Del teatro civil a un teatro del estupor

---

Beppe Casales

Actor y dramaturgo, Italia  
beppe.casales@gmail.com

Artículo recibido el 07/12/2015, aceptado el 07/12/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** tras haber trabajado junto a algunos de los grandes nombres de la escena italiana como Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Michela Cescon o Mirko Artuso, Beppe Casales (Padua, 1978) se empieza a interesar en el teatro de narración solista en los comienzos del milenio, momento en el que empieza a elaborar una dramaturgia personal caracterizada por una continua búsqueda de una voz propia y una profunda reflexión sobre la labor y función del dramaturgo. Obras como sus últimas *La spremuta. Rosarno, migranti, 'ndrangheta* (2012), sobre los encuentros entre los inmigrantes explotados por la mafia en el sur con la policía, o la muy recomendable *L'albero storto. Una storia di trincea* (2014), un denso espectáculo sobre la presentica italiana en la Primera Guerra Mundial, dan muestra de ello. El presente texto plantea parte de la reflexión en torno a algunos de estos espectáculos para fijar algunos de los principios evolutivos de su dramaturgia a partir del eje inicial y la posterior superación del teatro de narración.

**Palabras clave:** Beppe Casales, teatro de narración, dramaturgia, teatro civil

]

*Un novelista y poeta holandés, residente en Italia desde hace una década, me dijo después de ver unos cuantos de mis espectáculos: 'Sabes, Beppe, el teatro que haces, el teatro civil, en Holanda no existe.'*

- Ah, ¿no?, respondí. ¿Y eso por qué?
- Porque en Holanda, las historias que cuenta el teatro civil, la cuentan los periodistas.
- ¿Y qué historias cuentan los actores holandeses?
- Otras historias.

Empecé a trabajar en el teatro a los dieciocho años en una pequeña compañía profesional. En aquella compañía el teatro ya se concebía como una forma de participación en sociedad. No de una forma decisiva y concreta, aunque sí aportando un mensaje preciso. Por eso, en mi profesión de actor, he ido creciendo y desarrollándome con un sentido de responsabilidad frente a la comunidad en la que vivía. La doble vía por la que discurría era, por un lado, la idea de que el actor es parte no solo del proceso creativo, sino también del proceso intelectual; por otro, que el espectáculo debe intervenir en la sociedad, hablando de lo que sucede en ella, a través de su mensaje.

Empecé a trabajar en el teatro justo en el momento en el que en Italia explotaba el teatro de narración, un teatro que casi siempre se ha visto como teatro civil. Yo soy véneto, como Marco Paolini, quien después de años de trabajo logró llevar a la televisión su espectáculo *Vajont*. Si en Italia era raro el teatro en televisión, ver teatro de narración era algo imposible. El espectáculo transmitido por la RAI fue todo un éxito. Para mí, fue como si de repente me

cayera un rayo.

Nunca había pensado que un hombre, solo en el escenario, únicamente con la fuerza imaginativa de la palabra, pudiese crear tanta belleza. Era casi una perversión teatral que no hubiera actores que representaran los conflictos, sino solamente un actor que a través de la palabra hace imaginar al espectador personajes que viven sus conflictos. Fue tal el impacto de aquel descubrimiento que quise hacerlo también yo. O al menos, quise intentarlo.

Por las tardes trabajaba en la compañía de teatro y de día iba a la universidad. En aquel período asistía a clases de Historia Contemporánea, un curso monográfico sobre intelectuales europeos de los años 30. Entre ellos estaba George Orwell. Y entre los escritos de Orwell, su *Homenaje a Cataluña*. Empecé a estudiar la guerra civil española, un período que en el programa de la escuela obligatoria en Italia se ventila en unas pocas líneas. Y fue así conocí siglas como la CNT, la FAI, organizaciones políticas y sindicales anarquistas, me enamoré de la experiencia de la Columna Durruti y de la Columna de Hierro, y empecé a detestar el olvido al que había sido desterrada este fragmento de historia.

Lo primero que pensé fue: ¿no debería hablar a todos de la historia de los anarquistas en la Guerra Civil española? Y así fue. Lo primero que hice fue ponerme a construir una dramaturgia a partir de textos ya existentes. Cogí prestadas las palabras de Orwell, Enzensberger, Koestler, Eluard y Neruda, las junté en un hilo concreto y llevé el resultado a la escena acompañado por una bailarina, Alessia Garbo, y un músico, Alessandro Grazian. El espectáculo se llamaba *Sueña*. Era un experimento que salió bien, aunque no lo suficiente. Sabía que algo no iba bien. Quería intentar renunciar a las palabras de los demás. Quería dar mi versión de los hechos. Quería escribir.

*El teatro civil esconde un problema: con frecuencia el espectáculo parte de una respuesta en lugar de partir de una pregunta. El teatro civil choca continuamente con la retórica del sermón, de la lección, pero difícilmente se libera de la respuesta. Y muchas veces, incluso él mismo es un teatro de respuesta. Es un alivio, entre todas las preguntas que nos hacemos. Una caricia al espectador perdido en la incognoscibilidad del mundo.*

El primer espectáculo que escribí y que llevé a escena se titulaba *Salud*. Hablaba de la Guerra Civil española, pero sobre todo hablaba de anarquía. En él proponía una visión del mundo partiendo como pretexto el río de sangre derramada en España entre 1936 y 1939. El espectáculo, pese a tratar un tema demasiado popular en Italia, fue repetido en escena en unas setenta réplicas. Me convencí de que sabía escribir una historia. Y sobre todo, vi que el público reaccionaba tal y como esperaba: había risas, pero también había lágrimas. De todos modos, había algo que no iba bien. El público que me encontraba era un público que no podía estar realmente alejado de la historia que contaba. Yo era un actor y autor joven completamente desconocido. Las puertas de los teatros estaban cerradas para mí. Por eso, el espectáculo iba de gira por círculos pequeños y centros sociales, esto es, lugares adonde llegaba un público políticamente preparado y amigo. El público que veía *Salud* con frecuencia conocía de antemano la historia que contaba y se esperaba que la contara exactamente igual a como lo hacía. Me quedaba la sensación de que había algo que no iba bien, aunque todavía no sabía qué hacer.



Después de escarbar en la historia sentí la necesidad de volver al presente. Finalmente surgían en mi cabeza preguntas a las que no sabía dar respuesta. Fue una crisis personal que sabía que debería resolver mediante el teatro. Durante esos años me enamoré del teatro de Paolo Rossi y empecé a profundizar en la "stand up comedy" americana. Así es que intenté unir mi experiencia de narrador a ese tipo de teatro. Nació *Appunti per la rivoluzione*. El espectáculo tenía como marco e hilo conductor la historia de amor entre dos jóvenes. La historia de amor era continuamente interrumpida por trozos de "stand up" con los que intentaba encontrar respuestas a mis preguntas. Y las encontraba. O al menos, eso me parecía.

*El teatro civil con frecuencia deja de lado los matices. Afronta historia y temas tan fuertes que la tentación de distinguir solo entre el blanco y el negro es fortísima. Y casi siempre se acaba cediendo a esa tentación. No quiero decir que en el teatro civil no se afronten los temas con complejidad, sino que la mayoría de las veces la complejidad está al servicio de una postura, requiere un posicionamiento, incluso por parte del público. Lo que ocurre es que los espectadores de un espectáculo de teatro civil están ya posicionados de parte del actor que está en la escena. Reafirma las posturas de todos. Es casi religioso.*

Después de *Appunti per la rivoluzione* di un paso adelante y un paso atrás. En Calabria, en 2010, los trabajadores africanos que recogen naranjas en medio de un contexto de explotación extrema se rebelaron. La protesta violenta de esos jóvenes hizo que se prestara atención en los periódicos nacionales a unas condiciones de trabajo infames, una nueva esclavitud permeada por la criminalidad organizada. Yo seguía desde hacía tiempo tanto las cuestiones relacionadas con los inmigrantes como las relacionadas con la mafia. La revuelta de Rosarno fue para mí el impulso para un nuevo trabajo.

El paso hacia delante fue el de intentar situarme, en cuanto autor, al margen. Analicé los hechos, los ordené creando una dramaturgia que seguía a dos jóvenes, crucé sus historias. No inventé nada, simplemente seguí sus respectivos caminos. Obviamente, en la elección de los hechos daba una lectura de la historia, pero el trabajo fue muy distinto respecto al de *Salud*. No proponía una visión del mundo.

El paso atrás fue que el espectáculo, titulado *La spremuta*, implicaba una deuda con el periodismo de investigación (*giornalismo d'inchiesta*). Me había alejado un tanto del teatro. El teatro estaba y está en *La spremuta* (es un espectáculo que todavía hoy llevo por toda Italia), pero no lo suficiente. Me parecía que asumía un rol que no asumía nadie. La memoria de aquel suceso, tan lleno de sentido en el discurso cultural, social y sindical de nuestro país, parecía esfumarse totalmente en unos pocos días. La prensa, la televisión, los intelectuales hablaban de lo que había sucedido, pero no había ninguna voluntad de entender qué había pasado. Sentí una necesidad carnal de cubrir ese vacío en la memoria, la falsa sorpresa ante los sucesos del mundo. Vivía (y vivo) en un mundo en el que parece que las

cosas suceden solo cuando están de acuerdo con la agenda y los horarios de los telediaros.

*Una de las características del teatro civil es trabajar en torno a la memoria. Pero la memoria es un concepto muy resbaladizo. Inmediatamente surgen las preguntas. ¿Qué es merecedor de nuestra memoria? ¿Quién lo decide? ¿De qué está hecha la memoria? ¿La memoria individual puede convertirse en memoria colectiva? ¿La memoria individual qué tipo de memoria es? ¿La memoria colectiva ejerce un poder real? Si lo ejerce, ¿cómo modifica la realidad? En el momento en el que hay una constante sustracción de espacios públicos en los que discutir estas preguntas, uno tiene lo que se merece. En Italia las editoriales, los periódicos y muchas otras partes de la sociedad civil renunciaron a este espacio común de discusión hace años. Los autores y actores teatrales lo han ocupado, pero sin red. Han hecho teatro civil, pero sin nadie a su lado.*

Conocí casualmente a Fausto Paravidino en la Biennale Teatro, en Venezia. Yo estaba siguiendo un seminario con Neil LaBute. Conocía a Fausto Paravidino como dramaturgo. Me habló de un laboratorio teatral sobre la crisis económica que estaba haciéndose en el Teatro Valle Occupato. Yo pensaba que mi próximo espectáculo podría tratar sobre la crisis económica, así es que me fui a Roma para ver qué se estaba cocinando en el Teatro Valle Occupato.

*Crisi* era (y todavía es) un laboratorio permanente de dramaturgia orquestado por Fausto Paravidino. El laboratorio nació en el seno de la experiencia de la ocupación del Teatro Valle. *Crisi* es, seguramente, un laboratorio de dramaturgia, pero antes que nada es un laboratorio teatral: participan autores, actores, actores/autores, directores provenientes de los más diversos campos. El trabajo consiste en intentar crear un teatro lo más cercano posible a las propias ideas: lograr que al menos quede la mínima distancia posible entre el teatro que se quiere hacer y el que se hace.

Con *Crisi* empecé a trabajar a partir de una dramaturgia distinta. Empecé escribir no solo para mí, como había hecho siempre, sino para los personajes. Empecé a no preocuparte por las respuestas, sino por las preguntas. El ámbito de investigación y de acción dejaba de lado todo lo que no tuviera que ver con lo humano, en tanto género.

El recorrido ha sido difícil, pero este nuevo acercamiento a la escritura y, por tanto, al teatro, me ha cambiado definitivamente. La prueba la he tenido con el espectáculo *L'albero storto. Una storia di trincea*, un monólogo sobre la Primera Guerra Mundial. Quería escribir un monólogo y, sin embargo, he escrito escenas. Pensaba que escribiría una narración y, sin embargo, he escrito sobre tres personajes y un tímido narrador que los une. *L'albero storto* es, para mí, una especie de punto sin retorno respecto al pasado. Y no tanto porque me haya vuelto hostil a los monólogos o al teatro civil, sino porque me he distanciado, yo mismo, de la realidad.

*El teatro civil ha sido una respuesta del teatro a un enorme vacío que había en la Italia de los últimos veinte años. La falta de una puesta en común pública de los problemas de nuestro tiempo ha creado un oscuro vacío, una situación ante la cual se ha alzado el teatro civil intentando darle una respuesta. Pero si bien la pregunta era justa, la respuesta del teatro civil no estoy seguro que haya sido la adecuada. No teníamos necesidad de una dramaturgia que mirase al pasado para (tal vez) encontrar las respuestas en el presente. Teníamos y tenemos necesidad de una dramaturgia que lance preguntas ahora, que se vuelque hacia el futuro. En nuestra desorientación, en nuestro desequilibrio cotidiano,*

*tenemos necesidad de un teatro que entre dentro de este perderse nuestro. Debemos intentar entrar en la complejidad sin tener miedo de equivocarnos, sin tener miedo de perder otras cosas por el camino. Sin miedo.*

Los dos últimos trabajos que he escrito son *Storia di Alfredo*, un texto para cinco actores que representan una quincena de personajes, y *SUPERFIABA*, un monólogo construido a partir de la estructura de la fábula.

Si *Storia di Alfredo*, al tratar de una familia y de lo que le pasa a Alfredo, el protagonista, se aleja bastante, naturalmente, del teatro civil, con *SUPERFIABA* me he alejado voluntariamente del teatro civil. He buscado una modalidad de historia que, dada su propia naturaleza, esté fuera del tiempo y no tenga ningún tipo de conexión directa con nuestra época. Este acercamiento ha hecho que me ocupe más de la historia en sí misma, antes que del significado de la historia en el año 2000. En la escritura han surgido, de todos modos y de forma espontánea, referencias a nuestro tiempo, pero yo mismo las he anotado con una ligereza que nunca antes había experimentado. La sensación es, en este sentido, la de haberme librado de un peso, de una responsabilidad. Pero la ligereza en la escritura y sobre el escenario no quiere decir falta de responsabilidad *tout court*. Mi responsabilidad se da completamente en el espectáculo, desde que empieza hasta que acaba. Yo no sé qué se llevará a casa el espectador al acabar el espectáculo. No sé qué conexiones con su vida y con su visión del mundo despertará mi espectáculo en él. Lo único que me interesa es hacerme entrar a mí mismo y a los espectadores en lo humano, y, por tanto, en el infinito estupor que lo humano es capaz de producir, siempre. No sé, por tanto, si la evolución de mi trabajo me hace estar dentro todavía de la categoría del teatro civil italiano. Seguramente he formado parte de él. Pero la idea de que en mi carrera haya sobrepasado una categoría, no puede más que satisfacerme.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**



## Una cartografía general con alguna anticipación\*

---

Paolo Puppa

Università degli studi di Venezia, Italia  
puppa@unive.it

\* El siguiente texto es la traducción del capítulo Puppa, Paolo. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana. Tra vecchio e nuovo millennio*. Bulzoni: Roma. 13-37.



**RESUMEN:** En una sociedad rodeada constantemente por eventos narrativos, el teatro de narración no solo es la continuación del actor solista rastreable en la tradición oral y folclórica, sino que debe verse dentro de una cartografía mucho más compleja y contradictoria. Una amplia visión del movimiento debe considerar necesariamente la disolución del primado del texto en la crisis de la representación, la minimización de la figura director, la búsqueda de un nuevo estatuto actoral, la importancia de la autorreflexividad o el ahorro en el montaje. En este sentido, el presente texto pretende centrar algunos elementos clave en la comprensión del fenómeno en profundidad al tiempo que señalar algunos antecedentes que no deben dejarse de lado.

**Palabras clave:** Testimonio, Narración, Teatro de narración, Solista, Performer

]

**ABSTRACT:** *In a society constantly surrounded by narrative events, the narrative theatre must be understood not only as the continuity of the soloist performer within the oral and folk tradition, but related to a much more complex and contradictory cartography. A wide view of this movement should necessarily consider aspects such as the sunset of the text primacy due to the crisis of representation, the minimization of the figure of theatre directors, the search of a new performers status, the importance of auto reflexivity or the enormous economical savings. In this sense, the present text aims to focus on some key elements and characteristics of the Italian 'teatro di narrazione' in order to understand it in more depth as well as to point out some important antecedents that can't be forgotten.*

**Keywords:** *Testimony, Narration, Narrative theatre, Soloist, Performer*

Actores que se creen escritores, poetas que se suben a las tablas para dar conciertos con palabras, físicos y matemáticos que participan en festivales literarios y que se transforman en *vedettes*. Hoy asistimos a una mezcla insólita de roles, mientras todas las profesiones buscan una visibilidad propia de los escenarios. A su vez, la masa aprovecha cualquier ocasión para aparecer en la pequeña pantalla, dispuesta a representar su propia intimidad hasta llegar a la lágrima del *reality*. En un flujo similar cruzado de abdicaciones, en esta transmigración de competencias, las ganas de ser visto, de ser reconocido por la calle para salir del anonimato, de comunicarse a uno mismo, de ser personaje, en definitiva, aunque solo sea durante un momento, requiere sobre todo un discurso con el que justificar la ocupación del escenario<sup>1</sup>. Por lo demás, se trata de poder expresarse y ser escuchado, es decir, de tener permiso para hablar, de hablar con autoridad, rodeado del silencio de los otros; una palabra sin interrupción es una instancia universal. Además, "no te la han jugado realmente hasta que dispones de una buena historia y alguien a quien contársela" (Baricco, 1999, p. 17)<sup>2</sup>. Cambiando a su gusto la historia oscura de Shérezade en las *Mil y una noches*, así recita el protagonista de *Novecento* el afortunado monólogo que Baricco escribió y Eugenio Allegri llevó a las tablas con gran éxito en 1994 bajo la dirección de Gabriele Vacis.

Vivimos sumergidos en la narración, declara Peter Brooks en su cartografía estructuralista y psicoanalista, en historias que hacemos y que escuchamos por boca de los demás desde la infancia. El estudioso apunta que, al comenzar el cuento, tendemos a modular la voz alterándola en el recorrido desde el "érase una vez" hasta el "colorín colorado este cuento se ha acabado" (Brooks, 1984, p. 3). Cuando éramos niños un cuento servía para hacernos abrir la boca y hacernos tragar la odiada sopa. Después llegaron, ya se sabe, los dibujos animados, pero en algunos aspectos la situación no cambió. Contar un cuento es, en resumen, un acto primordial que organiza la realidad y la dota de significado. Es un gesto vinculado a recuerdos antiquísimos y un conjunto entrelazado precisamente con las dinámicas de las comunicaciones de masa, con la crisis del principio de ficción dictado por los *reality shows* y con el valor añadido de la presencia personal, la cual deja de estar al servicio de un personaje. Más aún que para sobrevivir, la *vis* narrativa permite de una forma más banal pasar bien una velada entre amigos, con la condición de tener la capacidad de hacerse oír. De hecho, sirve para seducir. Y por otra parte, en nuestra lengua de uso, el hecho de tener una historia implica también un *affaire*, una aventura amorosa y, por tanto, alguien que cuenta y alguien que escucha. En el acto en sí puede desaparecer todo lo de alrededor: la escena, los diálogos, la relación con los otros; es suficiente con que quede la figura del monologuista, que es lo que nos interesa. Eso es, empezaría por aquí, en particular

<sup>1</sup> "Cada uno de nosotros, efectivamente, tiene una gran necesidad o deseo de tener un público que haga realidad nuestra representación en el teatro del mundo" (Perussia, 2003, p. 421). En esta obra, en el capítulo *Monologhi*, se analiza el fenómeno parateatral de la sesión psicoanalítica con la exhibición de uno mismo delante de un único espectador, o sea, el procedimiento de autorrelato dirigido al analista mudo. Durante dicho encuentro, en el que el protagonista es el que paga al propio espectador, el psicólogo ayuda con su presencia al paciente-actor a llevar a cabo "una presentación épico-narrativa" (p. 433) y le permite "realizar una forma de viaje chamánico, ya que le invita a hacerse poseer por sus demonios, protegiéndolo de su relación con ellos durante el recorrido".

<sup>2</sup> Como es sabido, *Novecento*, editado por primera vez en 1997, alcanza la vigésimo séptima edición dos años después, además de transformarse en la película de Tornatore *La leggenda del pianista sull'Oceano* en 1998.

por una imagen de gran potencia a la que he asistido con frecuencia en los últimos años de mi experiencia como espectador: un hombre solo en el escenario que se pone a hablar ante la platea; es esta una fórmula marcada por un éxito relativo que puede entrar en las carteleras alternativas y, en los casos más clamorosos, incluso en los circuitos establecidos, y de asegurarse su propio público, especialmente después de algunas afortunadas apariciones en televisión. Mientras tanto, y casi en el mismo período, una esencialidad análoga se impone en ciertos aspectos del teatro de investigación, en la tensión para eliminar lo superfluo según las indicaciones bien conocidas de Peter Brook (Brook, 1968), separándose de las artes del espectáculo, teatro y danza, canto y música –aunque los dos últimos elementos volverán a entrar, como veremos más adelante–.

Ahora bien, al radiografiar los orígenes y las identidades de la vida del género del actor solista surge enseguida la tradición oral y folclórica, pues se hace necesario retroceder a la condición de narración fundacional, al recuerdo del sacerdote que realiza gestos formularios y pronuncia palabras luminosas, haciendo ver lo ausente y lo inexistente con el sonido y con el ritmo. Hacia un horizonte similar tiende en parte la soledad del artista en la escena anti institucional gracias a la aportación, en concreto, de Jerzy Grotowski. En su práctica de laboratorio teatral, el actor creativo, orientado a la recuperación de las facultades chamánicas para llegar a ser capaz de canalizar en su propio cuerpo energías cósmicas y recuerdos ancestrales, es bautizado por él como *performer*<sup>3</sup>. Sin embargo, el término se hace en esos años con un derecho de circulación ulterior a través de la práctica americana del *environment* propugnada por Richard Schechner, quien da un valor extremo al contacto inmediato entre artista y espectador en un espacio *on the road* convertido en el verdadero protagonista del evento (Schechner, 1988 y 1999)<sup>4</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo, no faltan afinidades con la vertiente pobre de las artes figurativas, al menos las que más tienden hacia la teatralización. En concreto, a partir de los años sesenta, el arte conceptual, con el primado concedido al proyecto creativo y a la conciencia semiótica de la señal expresiva, el *body art* con cuerpos mutilados, lacerados, con prótesis, expuestos como una mera imagen, mezclados con aparatos multimedia (Caronia, 1996), el teatro-danza después de las luminosas sugerencias abiertas por Pina Bausch, el arte instalación y el vídeo arte, la poesía sonora y el *happening*, aunque este último esté mucho más lejos de la planificación de la *performance*, homologados entre sí en el minimalismo y en la enrarecida selección de los medios, hospedan a menudo espectáculos solistas<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> En su importante intervención, publicada en *ArtPress* en 1987, titulada precisamente *Il performer* y editada el año siguiente en *Teatro e storia*, define esta figura como "hombre de acción. No es el hombre que hace el papel de otro. Es el bailarín, el cura, el guerrero: está fuera de los géneros artísticos [...] es un estado del ser [...] puede entender solo si actúa" (1988, pp. 165-166). Sobre la tensión heurística que trae el director polaco después de haber intensificado la investigación sobre el paso fronterizo entre la identidad del intérprete y la del personaje para cerrar la producción de espectáculos hacia el espacio de los encuentros y de las fuentes, puede consultarse, de toda la enorme bibliografía, al menos, la más reciente de Schino (2009).

<sup>4</sup> Sobre la nueva dimensión del arte performativo en la que se encuentran prácticas y poéticas diferentes, véase Marranca (2006).

<sup>5</sup> Para la corporalización del artista en el espacio es suficiente pensar en Joseph Beuys o en Marina Abramović, véase Macri (1996). Sobre la *performace* a caballo entre artes visivas y escena, Carlson (1996), y, en concreto sobre la vertiente italiana, nos remitimos, al menos, a Mininni (1995).

Es suficiente citar a Antonio Tagliarini<sup>6</sup>, dentro de la contaminación y en el paso fronterizo entre géneros, sobre la pista de Enzo Cosimi<sup>7</sup> y de otros grupos, como Sosta Palmizi<sup>8</sup>. El de Tagliarini es un teatro-danza que acoge en su interior poses ridículas y *gags* de cine mudo, retazos de confesiones íntimas, alusiones al propio malestar que reconcomen, quizá colgándose un cartel de "estoy confuso" o recurriendo a poses estáticas e incluso arrastrándose por el suelo para hacer notar la degradación psíquica. Pese a todo, en ciertos aspectos, solos de este tipo se inscriben, incluso con las distinciones correspondientes, en ese complejo estético relacionado con la escena del fin del milenio definible como *postdramatic*<sup>9</sup> y caracterizado por una idiosincrasia que se manifiesta en las miradas de la síntesis y de la completitud, por la inclinación explícita hacia la deformación, el desplazamiento y, sobre todo, por la marcada ausencia de cualquier jerarquía sintáctica de las señales teatrales, así como por el primado de la corporalidad, con la recuperación acentuada, efectivamente, de algunas tendencias de las vanguardias históricas, aunque sin ninguna estrategia palingenésica o destructiva. Muchos de los monólogos acogidos en la última etapa de nuestro viaje se enmarcan, de un modo u otro, en un horizonte similar.

De una encrucijada parecida surge esta denominación, la del *performer*, que sale fuera de la dicción canónica de actor-intérprete limitado en la parte de la representación, pero englobando en sí "todo lo que el artista, occidental u oriental, es capaz de llevar a cabo (*perform*) en escena" e insistiendo en su identidad de autor exhibida físicamente (Pavis, 1998, p. 289), aunque en el uso generalizado la *performance* se relaciona con el espectáculo *tout court*. A pesar de todo ello, en las intenciones primarias, el objeto de la investigación de mi estudio es el *performer* de palabra, no solo narrativa, y preferiblemente suya. Ciertamente, el citado *Novecento*, en algunos aspectos el clásico editorial y escénico más afortunado de la última década, también pertenece a la división del trabajo entre escritor, actor y director, porque la revisión escénica del guion original es, en parte, la obra de estos últimos con respecto al texto base. Pero en general me refiero precisamente al actor solista que escribe el guion a medida, normalmente con la ayuda de colaboradores, y se acostumbra hasta tal punto a esta disposición que ya no le motiva recitar guiones ajenos junto a otros compañeros. En este momento, la soledad del *performer*, sobre todo del que habla, trae a la memoria una cláusula un poco en auge en los estudios críticos de dramaturgia al final de los

<sup>6</sup> Nacido en Milán en 1965, se formó en el teatro-danza, pero ha estado siempre abierto a las influencias dramáticas, a notas de chistes balbuceados o autistas, como es el caso del destacado tríptico solista de *Freezy* de 2002, donde introduce el personaje, presente también a continuación, de la doncellita inglesa y un alter ego del propio Tagliarini, un pequeño ser situado dentro de un frigorífico (de aquí el blanco helador que homologa la escena). También podría añadirse, en este sentido, sus obras *Titolo provvisoriale: senza titolo* de 2004 y *Show* de 2007. Para más detalles, véase Ruffini (2004).

<sup>7</sup> Sobre Enzo Cosimi, nacido en Roma en 1958, bailarín y coreógrafo entre los más influenciados por las sinergias teatrales y por las artes visivas contemporáneas, protagonista de algunos solos importantes, como *Ballavo come uno Zombi* de 1984 y *Bacon. Punizione per il ribelle*, véase Tomassini (2002).

<sup>8</sup> Surgida en 1984 de una rama de Carolyn Carlson, la compañía está formada, entre otros, por Raffaella Giordano, Giorgio Rossi y Michele Abbondanza, los primeros dos promotores de la asociación homónima en 1990, una vez disuelto el grupo original. Sobre este aspecto en general, nos remitimos a Pontremoli (1997).

<sup>9</sup> Cfr. Lehmann, 2006. El texto, publicado originalmente en alemán en 1999, fija algunas de las categorías en el ámbito de las escrituras para la escena contemporánea, desde Jan Fabre y Bob Wilson a Heiner Müller, todas con la finalidad de infravalorar el texto dramático.

años sesenta. Me refiero a la poética de Szondi sobre la pérdida de la intersubjetividad en el guion moderno, la falta de las condiciones que permiten el darse presente de la relación yo/otro (Szondi, 1962, p. 60)<sup>10</sup>. Este viejo andamiaje teórico, aunque limitado a la escritura para el escenario de final del siglo XIX, parece reflejar perfectamente la escena del mundo y las nuevas condiciones del autor en escena. Y no solo porque son tiempos, los nuestros, en los que los móviles nos han acostumbrado a ver gente que habla en voz alta sin interlocutores por la calle. En todo caso, una poética de ese tipo destaca que nos hallamos ante una representación no mimética sino diegética, haciendo referencia a Aristóteles, en el momento en que el narrador, presente y muy evidente en el acto de la enunciación, cuenta la historia sin identificarse con los personajes y sin esconderse detrás de ellos. Pero el complejo cultural y operativo de la epicidad recupera recientemente también, y sobre todo, el influjo ejercido por el "brechtismo" en la escena del siglo XX con nuevas propuestas recitativas y dramáticas. Pesan en ello los recuerdos de las revisiones privadas de la *Antígona* del Living Theatre en 1967, de las *Ceneri di Brecht* de Barba en 1980 o de las intervenciones de Ronconi, en las que la forma novela sube al escenario como pretexto para una auténtica y extraña puesta en tercera persona de los personajes, como en el *Pasticciaccio* de Gadda de 1998<sup>11</sup>. Brecht también influye en la falta de armonía entre intérprete y personaje, así como en la práctica de las pruebas en las que se hace fermentar en forma de narración la historia de este último<sup>12</sup>, no muy lejos de la escuela de Stanislavski, que, por su parte, enseñaba a completar narrativamente el personaje fuera de sus peripecias en el drama. Y todo esto siempre gracias a la tercera persona en la que refrescar, justamente, los hervores del ego del personaje, la conjugación de los verbos en pasado y la lectura en voz alta de las didascalías. Otra filiación específica de la lección de Brecht es la dialéctica fijada entre historia privada e historia pública en la que se debate el sujeto, a menudo inconsciente de la segunda y demasiado centrado en la primera; un aspecto específico este en la base de la propia escritura del *performer* épico.

En el teatro, se sabe, los monólogos cuestan poco. Como consecuencia, este tipo de *performer* a menudo elige la autoproducción no solo por razones de presupuesto, sino también porque otorga mayor libertad al artista. Sin embargo, el horizonte teórico y las modalidades de actuación del solista se inscriben en una cartografía mucho más compleja y contradictoria. Hay quien ha probado a dibujar sus contornos, desde la disolución del primado del texto a la crisis de la representación y de la figura hegemónica del director; desde la búsqueda de un nuevo estatuto actoral y escénico a la salida de los lugares institucionales; desde el encuentro con el malestar y la marginalidad con la relativa deconstrucción de las coordenadas espacio-temporales a privilegiar el componente de autorreflexividad, categoría por excelencia del arte moderno. Pero no se puede negar que el teatro de investigación, en particular el de los grupos a quienes se refiere esta tendencia, vive, precisamente gracias también a una cercanía similar, un regreso indudable al teatro de

<sup>10</sup> Por lo demás, el poeta Raffaello Baldini, autor como veremos de monólogos en dialecto de la Romagna y en italiano, explica haber optado por este género, porque "las personas no tienen tiempo para escucharse, no se identifican con nadie, evitan compartir el dolor y los problemas ajenos. Las cosas, por tanto, 'nos las tenemos que decir a la cara'", cfr. D'Angeli (2005, p. 152).

<sup>11</sup> Sobre el motivo de la teatralización de la novela en Ronconi y más en general en el siglo XX, cfr. Longhi (1999).

<sup>12</sup> Cfr. la nota oportuna en Guccini (2004<sup>a</sup>, p. 4).

palabra (Nosari, 2004, p. 14)<sup>13</sup>, aspecto muy evidente al menos a partir de los años ochenta incluso en grupos más avanzados carentes de una estrategia textocéntrica. Porque el todo no se entiende como un proceso regresivo, restaurador, dado que estamos en presencia de fuertes tensiones experimentales más allá de la rendición expresiva. Además, su formación, a menudo autoformación, presenta también ecos del contacto con públicos no informados teatralmente, como colegios o, en la franja de edad opuesta, geriátricos y centros sociales y populares; todo ello fomenta el recurso al laboratorio teatral en relación con el momento del producto final (De Marinis, 1987, p. 174) a través de pasajes sucesivos que al final desencadenan una materia recitativa de actualizaciones continuas.

Pero la soledad, si bien garantiza un ahorro en términos económicos, tiene su contrapartida en un aumento del cansancio del espectador. No pasa nada en lo que se refiere al artista, porque ocupar solo la escena es, normalmente, el sueño de todo *performer* que se precie; de facto, en el plano simbólico, erigido como hijo único y la sala como madre en disputa. Pero quien está sentado en la platea, sin la presencia física de más personajes ocupados en el conflicto por motivos de amor o por ambición, sin peripecias épicas, sin golpes de escena, tiene que pasar del voyerismo externo a la colaboración para enfocar de prisa las pocas señales ofrecidas. Sin embargo, es necesario insistir en que la palabra solista, respecto al personaje de ficción, asegura un mejor sostenimiento del escenario. Con todo, el género no debe confundirse con los momentos del *a side*. Los *aparte*, presentes en la toda la historia de la dramaturgia escrita, se limitaban a ser una especie de Cenicienta o de pariente pobre, simple pausa en la realización interpersonal, un recurso para revelar la auténtica inclinación del personaje, ya sea impostado o astuto (especialmente si es hombre) o liberación irreprimible del sentimiento de amor (especialmente si es mujer), casi como un aria, por tomar el término de la lengua del melodrama. El monólogo del siglo XX teatral a jornada completa, o sea, alargado para llenar el guion entero y altamente narrativo, también se cruza especularmente con las grandes novelas en primera persona, enlazadas con finalidades performativas que hallan su forma completa en el soliloquio en el escenario. Sin embargo, es necesario hacer distinciones dentro de semejantes pasos fronterizos. Antes de nada, el *stream of consciousness* de Joyce; tan rompedor como para violar las propias uniones sintácticas, resulta más dialógico que un diálogo real, tanto que en la dramaturgia más sofisticada y radical, la afasia, el desfase, los colapsos y los silencios han apagado progresivamente la comunicación interpersonal. De ahí la compatibilidad orgánica con los numerosos ismos de las vanguardias, en el paso de la página al escenario, en el teatro de la imagen y del cuerpo, en una escena totalmente abstracta, donde la figura humana aparece, de hecho, borrada. Cuanto más perturbador y patológico sea el *a side*, más *para-noico* –en el sentido de pensamiento confuso–, más monocordes y estereotipadas, llegando incluso a arterioescleróticas, llegan a ser sus reflexiones en la distancia inestable que separa la

<sup>13</sup> Gerardo Guccini es quien ha considerado desde el punto de vista histórico este redescubrimiento de un encuadre que incluye entre otros los *Magazzini* por su trilogía *Perdita di memoria* entre 1984 y 1985 o *Genet a Tangeri, Ritratto dell'attore da giovane* y *Vita immaginaria* de Paolo Uccello, y el *Teatro delle Albe*, con los tres espectáculos de la "Cantera Dick" entre 1983 y 1985, o sea, *Mondi paralleli, Effetti Rushmore* y *Rumore di acque*, cfr. Guccini y Marelli (2004, p. 34 y sigs.). En opinión de otros (Mastropaolo, 2004, p. 35) se pueden encontrar en la base del fenómeno el surgimiento del papel creativo del actor, con la consiguiente redimensión de la función del autor y de la del director. Por lo demás, el propio Guccini define el fenómeno del teatro de narración como "la última vanguardia necesaria del siglo XX" (Soriani, 2009, p. 245).

confesión/desahogo del delirio. Esta línea tiene una salida en Beckett, quien, en su narrativa monologada, antes de hundir sus criaturas en lo informe, antes de hacerlas caer en una parataxis elementarizada, tiende a sacar sus propias obsesiones del sotobosque de la vejez enferma, censo apto para hacer semejantes egolatrías molestas<sup>14</sup>. Otras veces, el aislamiento y el experimentalismo lingüístico no se acoplan. A menudo, el recluido en sí mismo conserva pizcas de *bon ton* de salón e intenta convencernos de su buenas razones, conservando estrategias persuasivas precisas. Como si hubiera alguien que escucha y que podría intervenir, si quisiera, alguien a quien el personaje monologuista dirige el propio cuento-confesión-desahogo. En efecto, en la vertiente *mitteleuropea*, adonde llegan continuamente ventoleras de la consulta vienesa del Dr. Freud, el discurso permanece sólido en lo que se refiere a la recepción. Piénsese en Arthur Schnitzler, que introduce un micrófono en la cabeza de sus monologuistas *Leutnant Gustl* en 1900 y *Fräulein Else* en 1924 en una mezcla de *flash back* y de asociaciones inconscientes instadas continuamente por el mundo externo con la finalidad de radiografiar la desolación de sus protagonistas. Lo mismo sucede, aunque en el juego de palabras de una redundancia sintáctica y de repeticiones compulsivas entre imágenes obsesivas y fijaciones inhibitorias, en los delirios jadeantes orquestados por Thomas Bernhard. Sus protagonistas, por ejemplo, el Rudolf de *Beton* de 1982, bloqueado delante de la monografía sobre Mendelssohn Bartholdy, o el protagonista de *Der Untergeher*, del año siguiente, un pianista disconforme hasta la renuncia artística por la envidia paralizante frente al genio de Glenn Cloud, llenan la propia soledad con una delirante y maníaca *tirade* sin respiración, una denuncia transparente de la impotencia en la escritura; aunque siguen hablando en voz alta, como si estuviesen en un escenario. Las dos dimensiones, una centrífuga en la que el yo se disuelve privilegiando la lengua del inconsciente, y la otra centrípeta que, en sentido contrario, se refuerza con módulos prosaicos y aseguradores sin perder nunca de vista la condición cotidiana, siguen recorridos distintos.

De todos modos, en el caso del personaje de ficción, en una breve secuencia o en un acto único, no es suficiente la capacidad recitativa requerida a su intérprete. El comediógrafo y con él el director han de esconder, con técnicas astutas, el absurdo de un actor monologuista, vestido según el guion, absorbido por los chistes dentro de una historia separada y, a su espalda, una escena totalmente a oscuras y delante de él el diafragma de la cuarta pared. Es necesario que haya un verdadero pacto con el espectador. Una cosa es leer un cuento escrito en primera persona, pero otra cosa muy distinta es enfrentarse en el teatro a un personaje que habla solo. En efecto, el lector se presta más cómodamente a aceptar, en la ficción narrativa, un yo que nos proponga su versión de los hechos y nos pida dar fe de su victimismo y pusilanimidad. En definitiva, no es difícil escucharlo. En una sala, por el contrario, el público no tiene solo que esforzarse en ver lo que no está, ya que la palabra solitaria del personaje está motivada de algún modo por soluciones que la justifican garantizando una total aceptación por parte de la sala con respecto a la alta convencionalidad de las señales ofrecidas. Piénsese en el cúmulo de inverosimilitudes que el melodrama tiene que ignorar

<sup>14</sup> De este modo, monólogos como *Not I* del año 1973 o en *Rockbaby* de 1980, basados en la descomposición psíquica del sujeto, a medio camino entre patologías clínicas y una tentación afásica progresiva, con la palabra corrompida por balbuceos y silencio. Una lectura de estos textos testimoniales, centrados en el cortocircuito de nacimiento-muerte y en la descentralización anatómica del sujeto, reducido a boca vanilocuente, embrollo de experiencias despersonalizada (Cascetta, 2000, pp. 174-197).

según la feroz aversión al *mélo* desencadenada por Walter Benjamin<sup>15</sup> en los años de la *Die Dreigroschenoper* de Brecht. Pero la duración de la *performance* o, mejor dicho, la paciencia de la platea ante el personaje monologuista y ante el actor monologuista en cuanto él mismo y no como ficción, resulta distinta, dado que el tiempo del segundo puede alargarse sin medida y sin cansar al auditorio. Los manuales de escritura teatral, de los más antiguos a los más recientes, tienden conscientemente a prohibir la sobrecarga del primero. En la sociedad del mando a distancia se desaconseja el alargamiento del soliloquio de un personaje, por lo que se privilegia el diálogo, como forma de conflicto, para evitar provocar muestras de impaciencia y distracción.

Pero este no es el caso del *performer* de palabra, el cual sigue siendo él mismo mientras narra a los espectadores y en el que no son necesarios trucos para justificar su soledad. En el teatro de la representación, que tiene especificidades articuladas, dividido en sus deberes y sus funciones como autor, director, intérprete y criatura de ficción, el actor en la escena tiene que asegurar una triple inversión de energía: hacia el personaje, hacia el colega durante el intercambio dialógico mientras comparten una escena y, finalmente, hacia el auditorio. Es indispensable, por lo tanto, mediar entre un trabajo interior y otro fuera de sí mismo, pues se produce un cambio continuo de atención entre varios destinatarios a menudo desorientados. Entonces el actor, si no tiene un compañero en escena, si además se libera del personaje para ser él mismo, solo puede intensificar su trabajo con la sala promoviendo una forma suya de interacción, hasta llegar incluso a los sucesos simulados y, de hecho, bien orquestados, por ejemplo y tal y como se verá, por Paolo Rossi. En todo caso, se toca físicamente la platea, palpada en términos de Bajtin<sup>16</sup>, poniendo en marcha una energía inutilizada en el teatro de la distancia, del silencio del público y de la cuarta pared; aquí, por el contrario, esta queda anulada con la intención de hacerla disponible, a menudo configurándose como coautor en ciertos nudos parcialmente improvisados por los soliloquios cómicos<sup>17</sup>. De esta forma, en todo caso, se entra en una dimensión imprevisible, como demostraron con resultados peligrosos para el control social las vanguardias históricas, con el futurismo a la cabeza. De hecho, la dramaturgia escrita y confiada a la puesta en escena con más personajes puede desarrollar un deber funcional al discurso del orden y al orden del discurso. Una coincidencia singular, en el fondo, entre la afirmación del fascismo, con su solicitud ordenadora de la plaza, y la afirmación paralela de la dirección (alcanzada por nosotros con cincuenta años de retraso debido a la resistencia ofrecida, precisamente, por los actores), con textos basados en muchos personajes, capaz de controlar mejor la relación directa entre el intérprete y la sala y de imponer una estrategia jerárquica al espectáculo y a la vida interna de la compañía.

<sup>15</sup> Es suficiente citar una notita en *Il programma per un teatro proletario dei bambini*, expuesto por el filósofo entre 1924 y 1928, por instancia de Asja Lacis, en la traducción de Elvio Fachinelli (Lacis, 1976) con la intención de sacar a los más pequeños a través del juego activo de la pasividad emocional del teatro, como "estimulación para acciones irrealizables que acaba con la primera consideración, con la mente clara, hecha a la salida del teatro" (p. 89) para recoger las anticipaciones de la poética de Brecht contra el melodrama.

<sup>16</sup> En concreto, para el concepto de acercamiento cómico respecto al objeto, en este caso el propio público sometido a agresiones y contactos bruscos, véase Bachtin (1976, p. 202).

<sup>17</sup> Andrea Cosentino habla justamente de *contexto* para referirse a la colaboración de la sala en las iniciativas dramaturgas en escena del *performer* cómico, cfr. Cosentino (2006, p. 61).

A pesar de todo, el soliloquio a través de la palabra narrativa (a diferencia del *entertainer* cómico, en el que a la sala se concede un espacio para responder) no permite que se dé ese cambio efectivo. Aunque la luz esté encendida, la platea solo puede escuchar, no interrumpir ni tomar la iniciativa. Puede ser invitada a ir al palco para coger sitio, como una verdadera escena viviente, como sucedía con el Fo de hace años, puede amontonarse y calentar la atmósfera, pero sigue siendo en todo momento un destinatario mudo de carne y hueso. Como mucho, podrá hacerlo después, si hay un debate añadido después del espectáculo. Pero este *performer* de la palabra, sin personaje, sin cuarta pared que sirva de pantalla protectora y aseguradora, sin siquiera texto de referencia, se tiene solo a sí mismo para representar. Si todo ello implica la necesidad de carisma, supone además ansia. Estar solo delante del público garantiza ebriedad, es verdad, porque hace realidad –como se ha anticipado antes– el proceso de individualización y el paso de persona anónima en personaje reconocible, algo que solo se concede plenamente a las grandes estrellas, pero que al mismo tiempo conlleva grandes tensiones. Especialmente si al mismo tiempo esta soledad tiende a hacer crecer el espacio receptivo porque, al colocarse frecuentemente no en un *théâtre de poche*, en un *Kammerspiel* amigo, sino delante de una plantea agrandada, la de los teatro del centro, o mejor aún, en los escenarios de las grandes plazas, en franca y directa competencia con los conciertos dados por estrellas del rock<sup>18</sup> o con las grandes manifestaciones mediáticas en las que esta ansia queda reflejada y a merced de los despiadados resultados de audiencia. A este miedo, redoblado además porque el *performer* solista no utiliza una relación garantizada con el espectador<sup>19</sup>, el actor reacciona, además de con la elección de espacios protegidos (piénsese a la *Palazzina Liberty* usada como cortocircuito por Fo), con una agresividad digna del Petrolini de antes del espectáculo, a veces amable, a veces casi violenta para con el que disfruta indefenso, víctima de chistes y de gestos a veces groseros. Y se trata precisamente del *entertainer* cómico, reforzado por la presencia continua en la pequeña pantalla, también porque la expansión de la sala no soportaría, excepto raras excepciones permitidas por el carisma del solista, el exceso de registros serios o trágicos. Por eso, como veremos, el testigo civil se equipa de pausas grotescas y telones ligeros. En consecuencia, la comunicación tiende a hacerse paradójicamente siempre más autoritaria cuanto mayor es la desproporción entre el que manda el mensaje y el que lo recibe. Cuanto más pequeño se hace el número de los emisarios respecto a los destinatarios, cuanto más se agranda este último, cuanto más imposible aún es ser interrumpidos y sustituidos por quien está de la otra parte respecto al escenario, más imita este circuito los modos de la sociedad de los *mass media*.

Esta soledad carismática y a la vez controvertida proviene en compensación de tierras más lejanas que no se limitan al *a side* dramático. En el siglo XIX, con la explosión del fenómeno del *mattatorismo*<sup>20</sup>, está vigente la práctica de la *soirée d'honneur*, asignación de las estrellas del siglo XIX al culmen de sus carreras. El *mattatore*, obviamente más que solista, era un actor de compañía capaz de crearse el amo en el escenario interpretando

<sup>18</sup> En este caso la estrella del rock actúa como un predicador, un líder político, y lo hace para calentar al público, para recibir la energía que suscita, cfr. Vacis (2002, p. 232).

<sup>19</sup> Feliz expresión acuñada por Marco De Marinis (1988, p. 180). Y el estudioso añade como otra fuente de ansia para el *performer* solista la autotradición, es decir, el tenerse que codificar una propia poética entre un espectáculo y otro (p. 177).

<sup>20</sup> El *mattatorismo* es la capacidad histriónica de un actor (sobre todo referido a Grassman) de pisar el escenario. Es un término acuñado por Luigi Pirandello, pero se debe sobre todo a Vittorio Grassman, el "mattatore" por antonomasia (N. de la T).

grandes personajes, pero también recortándose un espacio solista en representaciones orientadas, precisamente, a su consagración personal a través de la puesta en escena de una antología de piezas fuertes de su repertorio a las que se reservaban gran parte de los introitos de la propia representación. En el juego de los papeles y de las estrategias del *cursum honorum* relacionado con los grados principales, entre brillantes y característicos, promiscuos y madres nobles, ingenuas y amorosos, el momento del reconocimiento oficial estaba ratificado por representaciones similares. La propia Duse, la *divina* de nuestras escenas en el momento de paso entre dos siglos, diseñaba lo que ella llamaba precisamente *concerti* en la falsa línea de las cantantes de ópera, a las que se les permitía llevar antologías de arias (aquí podríamos añadir también a las *soubrettes* de café concierto, las llamadas *étoiles*<sup>21</sup>), sin recurrir a compañías a menudo necesariamente mediocres. Aunque tampoco faltan monólogos solistas en los primeros años del siglo XX: piénsese en las veladas futuristas sin dejar de lado la continuidad de subgéneros relacionados con espectáculos menores, al menos según las jerarquías canónicas del teatro de representación, cercanos al ámbito circense y a la tradición de la escena auténticamente popular; piénsese en los titiriteros y en los célebres muñecos de Mimmo Cuticchio<sup>22</sup>. Sin retrotraernos a los recitales antológicos a manos de actores helenísticos y a la pantomima romana, o, ya en el Medievo, a la teatralización de predicaciones religiosas y a juglares que parecen en sí mismos acróbatas verbales y físicos en cuanto a su componente cómico por un lado y la propensión épico-narrativa por otro, quizá la primer inmersión histórica en ese sentido tiene lugar gracias al bufón de cámara<sup>23</sup>, un fenómeno bastante importante en Venecia y el interior véneto entre el final del siglo XV y el principio del XVI, en algún sentido arquetipo de los sucesivos comediantes *dell'arte*, con frecuencia capaces de hacer exhibiciones en solitario. Estos histriones, que no se veían porque estaban escondidos detrás de una cortina rudimentaria levantada en el palco superior, recitaban discursos vanilocuentes ricos en vocabularios múltiples, en una ciudad-estado cosmopolita en cuyos almacenes, como si fuera una embajada, se hablaban las lenguas más variopintas; tal polifonía pasaba a través de las voces de solistas invisibles capaces de poner en escena la parodia de los equívocos cuando dos interlocutores no compartían el mismo código lingüístico. De nuevo se representa puntualmente la correlación entre máquina cómica e impedimento, es decir, el miedo al extranjero que viene de fuera. Tengamos en cuenta esta señal plurilingüística y

<sup>21</sup> Sobre la figura de la *soubrette* de café concierto primero y de los espectáculos de variedades y revista después, por ejemplo la célebre Lina Cavalieri, a menudo acompañada de mandolinas y guitarras por sus excursiones parisinas, cfr. Megale, 2006. Y por lo demás, el solo femenino moderno deriva también de la tradición de la danza del siglo XVIII (p. 127 y ssg.).

<sup>22</sup> También el *cuntaro* (cuentacuentos), como variante del titiritero, tiende efectivamente a la soledad en escena, cfr. Venturini (2003, pp. 5-31) y más en general, Di Palma (1991). Cuticchio, nacido en Gela en 1948 e hijo del famoso titiritero Giacomo, influye realmente a los que se pueden meter dentro de su trayectoria, como por ejemplo Enia, allí donde, haciendo evidente su deuda hacia el maestro Peppino Celano en *La spada di Celano* de 1983, aplica sus técnicas narrativas a historias contemporáneas, por ejemplo en *Visita guidata all'Opera dei Pupi* de 1989, quizá basando sus figuraciones en la Segunda Guerra Mundial. En este ámbito, también la actriz que se especializó en el papel de narradora, auténtica líder en el sector, Mara Baronti, nacida en La Spezia en 1943, a veces con regresos a escena, con en la reciente *India* de 2009, dirigida por Alfonso Santagata y, además, en calidad de narrador profesional y no solo de director, Roberto Anglisani (Taranto, 1955). Baronti se convierte en algunos aspectos en un modelo por su capacidad de narración que le permite, sin leer y memorizar un texto, improvisarlo contándolo.

<sup>23</sup> Sobre este episodio importante que se afirmó en la escena de Venecia a caballo entre el final del siglo XV y el principio del XVI, cfr. Vianello (2005, pp. 35-117).

pluridialectal, a menudo presente en los solitarios *performers* de palabra actuales, en los que la dicción aparece siempre manchada, en diferente grado, por las diversas hablas locales.

Con el monólogo de narración, desde los años ochenta, la escena occidental se orientaliza, o mejor dicho, se africaniza sobre las hormas de Brook, el arquetipo efectivo de referencia a partir de la mitología creada al reparo de su *Mahabharata* en 1985, recreación del poema indio homónimo en la que demuestra la perfecta compatibilidad entre tradición, modernidad y civilizaciones extraeuropeas. Es necesario, por tanto, abrir un paréntesis exótico y alejarnos de nuestro *performer* para entrar en un mundo donde el solista es de la casa. Por ejemplo el *griot* (Mastropaolo, 2004, p. 37), esto es, el cuentacuentos senegalés relacionado con la casta de los poetas orales, además de actores, bailarines y maestros de ceremonias, en un contexto en el que, careciendo de escritura, la palabra oral adquiere un papel determinante. Su capacidad narrativa es grande, capaz de desplegar una epopeya de héroes zoomorfos en la que se suceden dragones, magos, caballeros, liebres y diversas bestias, empezando siempre por nobles e ilustres genealogías con carácter ritual a base de coronaciones y funerales. Hay, de hecho, quien ha asimilado esta práctica quedándose en Occidente, modificando su propia identidad teatral. El *griot* Mandiaye N'Diaye es utilizado, efectivamente, en sinergias provechosas en Rávena desde el *Teatro delle Albe*, el centro teatral y social animado por Marco Martinelli y fundamentado en la colaboración con su compañera, la pequeña y pálida Ermanna Montanari<sup>24</sup>. El aura de misterio, de antigüedad, de radicalidad que se libera del *griot* se hace contagiosa y estimulante en el desarrollo del grupo, especialmente cuando este se dirige a la reconquista de la dialéctica local. Téngase en cuenta que antes del encuentro fatal con África, la compañía favorecía repertorios que oscilaban a veces entre la dramaturgia de Beckett y adaptaciones de la narrativa de Philip K. Dick como *Rumore di acque* en 1985. Las técnicas que seguían estos narradores-cantantes involucran, sobre todo, cuerpo, rostro y voz, apuntando obviamente a la narración y no a la interpretación, además de al contacto con el público, y confiándose solo en las modulaciones tonales y rítmicas. Es necesario pararse un momento en esta compañía, dado que ya la "comedia negra" *Ruh. Romagna più Africa uguale*, en escena en 1988, puede considerarse un auténtico manifiesto sobre la asimilación artística de lo extranjero, una especie de auspicio de integración civil y social. En la tectónica social, la región se convierte en un trozo de África, entre el *vu cumprà*<sup>25</sup> de la playa y el tercer mundo integrado; en este caso el cruce concierne al *griot* y el *fulero* nuestro o, más bien, a su doble de la Romaña, protagonista de la veladas en los establos. Piénsese de nuevo en *Lunga vita all'albero* de 1990, una iniciación a la convivencia entre personas de diversos orígenes. Un narrador

<sup>24</sup> Ermanna Montanari, nacida en Campiano en el campo de Ravenna en 1956, y Marco Martinelli su director-autor y marido (Reggio Emilia, 1956) constituyen, tras Fo-Rame, la pareja más longeva, compenetrada y prolífica en el plano de los eventos teatrales, de nuestra escena. En 1983 fundan junto a Luigi Dadina y Marcella Nonni el *Teatro delle Albe* compañía en la que la investigación experimental contemporánea se amalgama con el redescubrimiento de la tradición de las raíces y con el encuentro con otras etnias. En 1997, Martinelli, lector omnívoro y como su mujer, siempre en contacto con las disciplinas universitarias del espectáculo, comediógrafo motivado en publicar sus propias partituras, recoge en *Teatro impuro*, con prefacio de Claudio Meldolesi, una serie de guiones entre 1988 y 1994, un concentrado épico entre los cuales el ya citado *Lunga vita all'albero* de 1990, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* y *Bonifica*, con aportaciones de diversos estudiosos, entre otros A. Attisani, G. Bartolucci, N. Garrone, O. Ponte di Pino, F. Quadri y F. Taviani.

<sup>25</sup> "Quiere comprar" dicho al modo de un africano (N. de T.).

blanco, cojo y con una rama de árbol pegada a la espalda, símbolo de sabiduría y saberes ancestrales, se cruza con un descendiente del *griot*, el Mor Arlecchino ciego y negro, quizá recuerdo de *L'âge d'or* de la Mnouchkine de 1975. Los dos, conscientes del estado de crisis en el que cae en la modernidad la condición del narrador popular, entrecruzan una especie de antífona dando cada uno vida, por turnos, a su propia narración: el local, a un episodio de la Resistencia situado en 1943, con la abuela del narrador en una estafeta partisana; el otro, a la historia fabulosa de una pobre fregona senegalesa, reina de los sublevados contra los colonos franceses. Aquí los colores de la piel se cruzan en dos mujeres, la partisana negra y la africana blanca, con el personaje del productor, odioso villano salido de caricaturas de Beckett del capitalista acostumbrado a mandar y a comprar todo. Surgen, por tanto, las distinciones raciales, así como los límites espacio-tiempo, ayer y hoy, Norte y Sur, con el Arlecchino de hoy que quería empezar una historia de amor con la abuela, una muchacha surgida en *flash backs*. Y mientras tanto el aura mágica se reduce, gracias a las intromisiones en vernáculo lombardo y de la Romaña y a través de la ironía despreocupada que atraviesa el guion, como los cuerpos flexibles, bailarines y cantarines de los senegaleses contrapuestos a la desorientación y a la esterilidad del hombre occidental. Es este un método que con el tiempo se expande en proyectos cada vez más vastos que incluyen áreas sociales deprimidas y geografías lejanas, como el afortunado *I Polacchi*, sacado del *Ubu roi* de Jarry, que baja a la marginalidad de Scampia para reclutar chavales coprotagonistas y que fue llevado de gira por el mundo<sup>26</sup>. En ese mismo período, la compañía elabora una dramaturgia que tiene en cuenta este ir más allá de los propios límites y se interroga inquieta gracias a historias empapadas de locura y magia<sup>27</sup>. Pero la personalidad solista de Ermanna Montanari, a pesar de la socialización extrema de este grupo, a pesar de poner en marcha un sistema teatral basado en la expansión fuera de uno mismo, prorrumpie en el ebrio monólogo *L'isola di Alcina*<sup>28</sup>. Aquí, efectivamente, se despliegan asperezas agresivas y maliciosas en el dialecto

<sup>26</sup> *I Polacchi*, del *Teatro delle Albe*, nacidos en 1998, representan en la historia de esta compañía una de las experiencias más productivas, más ricas de desarrollos y en el centro de grandes proyectos institucionales, de vez en cuando adaptadas a los nuevos contextos en los que el espectáculo se vuelve a montar, por ejemplo en 2005 en un *college* universitario de Chicago, en el que se implican estudiantes africanos, cfr. Martinelli y Montanari (2008).

<sup>27</sup> Por ejemplo en *Bonifica* de 1989, regalo de Marco a la familia labriega de la mujer, destacan los personajes fijos de Daura, confiada a Montanari, y Arterio, o mejor dicho el actor-narrador Luigi Dadina seguida después por *I Refrattari* de 1992, en la que, cansados de la cárcel doméstica infestada de monstruos televisivos, los dos se mudan a la Luna, mientras ella levita. Como en el equipo de Martinelli actúan también poetas dialectales como Spadoni y Raffaello Baldini, un santarcángel que se cruza con Bagnacavallo de Romaña de Ivano Marescotti. A continuación la actividad prosigue con *Luş* en 1995, donde ella interpreta el papel de la Madre vidente y hechicera. Pero también Luigi Dadina (nacido en Ímola en 1958), dinámico promotor de laboratorios con adolescentes en Lido Adriano en los que organiza también el evento que lleva el título del lugar en cuestión, es decir *Porto Adriano, porta d'Oriente*, en 2001, es autor, por su cuenta, motivado por su propia investigación, siempre interesado en el intercambio entre etnias entre ritmos narrativos y lingüísticos variados como *Griot Fûler* junto a N'Diaye, precisamente, cfr. L. Gambi (1994). En cuanto a Baldini, en concreto, tres monólogos suyos *Carta canta, Zitti tutti!* e *In fondo a destra*, recogidos por Einaudi en 1998, los dos primeros en dialecto, llevados a escena por Marescotti en 1993, constituyen confesiones descabelladas por parte de personajes excéntricos y veleidosos entre neurosis privadas y un sentido general de catastrofismo depresivo, cfr. G. Bellosi y M. Ricci (2003).

<sup>28</sup> Se trata en realidad del primer momento del *Cantiere Orlando*, dedicada a la tradición épica de los cantares, en la inauguración de la *Biennale* veneciana de 2000. Y también en esta *Alcina*, la historia de aura se convierte en neurosis de familia, en un contexto al modo de Bellocchio y

de la Romaña incorporadas por Nevio Spadoni, mientras que con inspiración palpitante metaboliza, rumiándolas a su modo, lo poco que queda de las octavas ariostescas, volcadas en la oscura historia personal de una bruja labriega y aireadas en clave autista, mientras que bajo, en el palco superior, hay hombres enfurecidos que se arrastran entre ladridos de perros. Escúchese a Ermanna, mientras grita, como una heroína sacada de *Cumbres borrascosas*, sus ganas de perderse en la niebla. Es una voz mezcla de cabeza y de vísceras, bestial como las ranas de sus campos aislados, como un ruido fisiológico e sus amadísimos asnos<sup>29</sup>, una hendidura dolorosa que sabe también a liturgia mística. Y véasela también, mientras se inclina para recibir los aplausos, pequeña y eléctrica, abrir al aire las palmas de la mano como si mantuviera en ella toda la energía apenas esparcida.

Después de este breve intermedio senegalés y romañolo en el que hemos conocido una importante compañía de investigación que halla su propia línea metabolizando en sí misma la narración, volvemos al solista de palabra, una palabra, es necesario precisarlo, no solo tendencialmente narrativa. ¿Cómo encuadrarlo ahora? ¿Cómo distinguirlo en su interior y del resto de la escena contemporánea? Pier Giorgio Nosari<sup>30</sup> propone una articulación según la aportación física puesta en marcha en su enunciación, o sea, el gesto y el comportamiento durante el acto enunciativo, y por tanto, a partir de la relación que se establece con la sala, para, finalmente, ver las conexiones con el contenido narrativo, es decir, con el complejo textual de la narración. En cuanto a las señales, establece una clasificación ternaria sobre las varias modalidades del género: serían la narración pura, la narración dramatizada y el drama narrativo. La primera ostenta una limpieza extrema, en el momento en que el narrador se muestra como es: solo, sin escenario y sin disfraz, traje humilde y cotidiano, ningún coturno, ninguna ampliación o primer plano; en definitiva, un espectador que acaba de salir del coro de la platea. Se trata de una desritualización extrema, de una desespectacularización, mientras el actor se vuelca hacia la sala para buscar un puente y para justificar el hecho de haber tomado la palabra interrumpiendo el silencio. La segunda, sin embargo, consiste en una recuperación parcial del espectáculo, además de los titiriteros, el telecuento ideado por Giacomo Verde<sup>31</sup>: aquí, el teatro de objetos y la grabación de vídeo interactúan con una eficacia desenvuelta, mientras los micro objetos crecen de tamaño y son proyectados en una

---

alguna ventolera de la *Isola delle capre* de Bett, con Ermanna y su hermana discapacitada, preparada solo para reír compulsivamente (la actriz Giusy Zanini) al reevocar al amante cruel que sedujo a ambas. Y a espaldas del sofá, en el que están inmóviles como iconos bizantinos, hay un muro dorado estilo Zoran Music, pero surgido de frescos de Rávena.

<sup>29</sup> Como en *Siamo asini o pedanti?* de 1989. Ermanna se escribe además giones a medida, del solo *Rosvita*, la monja sajona comediógrafa del siglo X, puesta en escena en 1991 (luego editada en 1992, en Rávena por Esegi y retomada en 2008 con un espectáculo coral), donde, lectora de Jung y apasionada por Grotowski, ejecuta gestos oníricos, también onanísticos, tocándose el pecho, a *Cenci* de 1993, donde hace un dúo con su marido. Y en otro monólogo de evolución un poco circense, *Confine* de 1986, inspirado en los cuentos de Marco Belpoliti, actúa en compensación para fingir la cancelación del cuerpo transformándose en solo *phoné*.

<sup>30</sup> Cfr. Nosari (2004, p. 12). En realidad la escansión propuesta por Nosari ya había sido avanzada por Alessandra Rossi Ghiglione en su tesis discutida con Renata Molinari en la *Scuola di Specializzazione* en Comunicaciones Sociales en la *Cattolica* de Milán en el curso 92-93, es decir, *Istanze narrative nella drammaturgia contemporanea*.

<sup>31</sup> El napolitano Giacomo Verde, nacido en 1956, *videomaker* entre cintas e instalaciones, es el inventor, de hecho, del telecuento, una fórmula ingeniosa que pide al usuario que salga de la pasividad respecto al vídeo, conjugando interacción, juego y arte pobre, cfr. Verde 2007.

pantalla<sup>32</sup>. Finalmente, la tercera categoría presenta la solución de una narración de más voces. Es el *Teatro Settimo* y sus modelos derivados, como veremos, los que se mueven a menudo en esta dirección. En este caso, por el contrario, el montaje requiere una arquitectura compleja que controle el cambio de las voces, como en el susodicho discurso multiétnico desarrollado por el *Teatro delle Albe*.

No son suficientes, sin embargo, estas tres divisiones entre modalidades expresivas y estrategias comunicativas, la contraposición entre un minimalismo programático, una especie de grado cero del espectáculo donde el espectador trabaja para producir las imágenes evocadas, y la apertura máxima de los ingredientes formales. La distancia nace también de la diferente trayectoria personal: a menudo es el diferente aprendizaje, de *entertainer* televisivo cabaretístico o, al contrario, la experiencia previa y las prácticas puestas en el escenario; basta para ello comparar a Beppe Grillo con Laura Curino. En ambos casos se trata de alguien que, renunciando a la máscara del personaje, hace salir de sí mismo la dimensión autoral (Soriani, 2006, p. 18) y se presenta conjuntamente como autor y actor (Guccini, 2005<sup>a</sup>, p. 12). Ya es no el intérprete especialista de una recreación de otro distinto a sí mismo, porque a este *performer* solitario le interesa la historia más que el personaje más allá de la manera de organizarla en un montaje. En fin, aunque no haya una parte externa, el actor hace de sí mismo un personaje, una especie de alter ego construido a partir de una mezcla entre ficción y autobiografía. ¿Cómo llamarlo a estas alturas? Es sabida la dificultad que hay en nombrar lo nuevo cada vez que aparece. Esta incertidumbre se presentó, de hecho, a la hora de calificar el *Mistero buffo* en su estreno televisivo en 1977 así como en el *Vajont* en 1997. Se pueden proponer neologismos, muchas veces nacidos a partir de ensamblajes de palabras que están en uso, tales como narr-actores, o sea, autores actores<sup>33</sup>. Pero también están, por su parte, los actautores, que históricamente van primero, y que son los protagonistas de los grandes panoramas escénicos, especialmente dialectales. Depende de la primera profesionalidad identitaria la elección en la sucesión de los términos. El hecho es que el *one man show*, categoría en la que, aunque sea de un modo marginal, se inscribe el actor solista, lleva a los autores cada vez más a menudo a publicar sus propios textos. Efectivamente, la *performance* narrativa en la dinámica con el público debería emanciparse del dominio del texto escrito y, no obstante, surge en este territorio una vocación hacia el libro en una especie de palinodia con respecto a las antiguas alergias platónicas en relación con la lengua escrita, considerada enemiga de la memoria y acusada de haber creado un lenguaje descontextualizado y autónomo con respecto a la persona del autor<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Verde, 2007. Sigue la lección a su modo Carlo Presotto, nacido en Venecia en 1961, animador, actor y dramaturgo, cfr. Presotto, 2001, dedicado a los protagonistas de la escena narrativa, especialmente a Baliani (con el que participa en espectáculos importantes como *Come gocce di una fiumana* en 1995 y *I porti del Mediterraneo* en 1996).

<sup>33</sup> Nosari propone el término de "*narratore*" para el *performer* indiferente al deber de interpretar algo distinto a sí mismo, el personaje, en el momento que se limita a contarlo, en un acercamiento no mimético sino diegético y, al menos coautor y casi siempre director de su narración (Nosari, 2004, p. 14).

<sup>34</sup> Cfr. Ong (1986, p. 122). Platón se esfuerza en relacionar palabra y muerte. Y recuérdese que en la antigüedad clásica el ideal estaba representado no por el buen escritor sino por el óptimo orador (ibid, p. 159).

Paul Zumthor<sup>35</sup>, hablando de los *sermons joyeux* y de los charlatanes fabuladores, afirma a propósito del juglarismo tardo medieval que estos textos en sí no significan nada, porque solo se extienden al espacio del destinatario. En efecto, sobre la pista de un éxito creciente que ya asegura una cuota de apasionados en torno a estos *performers* narradores, las grandes casas editoriales, como Einaudi, añaden a los guiones las cintas del espectáculo. Pero el hecho de ser editados no los tranquiliza en ese sentido. Es una contradicción auténtica y sufrida, o mejor, la confirmación de que para algunos de ellos, la incertidumbre, clasificadora entre actor-autor y autor-actor se soluciona en un sincretismo sin resolver entre los dos elementos del binomio. Incluso aún más que para un guion no escrito en términos preventivos, solo consuntivos (Ferrone, 1988, pp. 37-44), el público mismo asume un papel decisivo a la hora de concretar una partitura cuanto menos flexible. Se producen de ese modo narraciones a partir de una escritura decididamente oralizada, incluyendo a menudo los modos en los que ha crecido en ellos, como una radiografía que convierte en historia el laboratorio personal transformado en objeto de la oferta escénica. Por tanto, como si se tratara de una casa inaugurada que sigue mostrando el trabajo de la empresa constructora en su interior, quedan allí impresas las huellas de la comunicación oral, el tono de una voz y las inflexiones del habla. Guccini propone un quiasmo: por una parte, la escritura oralizante, caracterizada por marcas enunciativas, como sucede al menos con la poesía dialectal, que, aunque esté escrita, siempre necesita ser pronunciada; por otra, la oralidad que se hace texto para lograr un espesor textual dentro de la comunicación en una dialéctica precisa entre sedimentación y movilidad<sup>36</sup>. Por tanto, aunque se publiquen, los libros compaginan simultáneamente modalidades discursivas con estrategias de guion teatral puro y duro. Todo es un registro en ese momento, dentro de sí mismos, de impulsos personales y reacciones del público, en un juego de intercambios (esto, a pesar de la pasividad y el silencio de la platea, como se ha dicho), mientras que, al no disponer de un personaje ni de una partitura fija, se mete en el propio discurso al espectador, involucrado desde el *incipit*, con variantes territoriales y situaciones imprevistas incluidas y transformadas en elementos de apoyo con el objetivo de dar una idea de la unidad del espectáculo.

Los dos aspectos, la escritura oralizante y la puesta performativa desvinculada del modelo recitativo académico, son tan connaturales que el solista narrativo se sitúa, o en la emancipación extrema del actor, con respecto a los frenos de la dramaturgia vinculante y de una dirección constringente típica de la escena institucional, o en la polémica y gloriosa desprofesionalización del intérprete. Dos nombres entre todos, dos estrellas que desde lejos irradian luz y calor en este ámbito, son representativos en este sentido.

<sup>35</sup> Se sabe que, junto a los predicadores medievales, los histriones y los *joculatores* tuvieron bien alta la llama de la comunicación teatral, incluso durante los siglos que, a primera vista, carecían de juegos escénicos, incluso antes del resurgimiento de estos gracias al drama litúrgico. Y la cercanía entre las funciones predicadoras y las lúdicas de estos se trasvasa en parte en el narrador monologuista. Sobre el circuito teatral medieval, entre épica y lírica amorosa, cfr. Zumthor (1973, pp. 409-432).

<sup>36</sup> Guccini habla precisamente de un texto producido junto al evento escénico y en unidad con el público (Guccini, 2004b, p. 15). Hasta tal punto que no resulta cómodo fijar un estreno, los tiempos de investigación dilatándose en ensayos preliminares, dotando de "variantes de escenificación" (Guccini, 2004b, p. 16), por las que estructuras, fábula, cruce, textos, puesta en escena, se mantienen precarios durante el mayor tiempo posible con grupos seleccionados que se convierten, de hecho, en coautores.

Se trata de Pippo Delbono y Armando Punzo, ambos situados en el territorio del llamado teatro del *eccesso* abierto a los discapacitados y a reclusos en una espectacularidad lacerante y descompuesta, herencia controvertida en cierto sentido de la animación anti psiquiátrica de 1968. Es *Barboni*<sup>37</sup> en 1997 la que lanza en el territorio de los festivales alternativos al grupo del Delbono<sup>38</sup>, configurándose como una experiencia decisiva para los miembros de este falansterio hilarante y trágico, entre los que destaca Bobò, sordomudo y microcéfalo que pasó cuarenta años en un manicomio. Una compañía insólita, abierta con entusiasmo a aportaciones de actores no profesionales, involucrados con su vivencia personal, mientras el aprendizaje del fundador quiere dirigirse a modelos orientales, danza incluida, a la zaga de la lección de Barba. Hoy el grupo tiene en el extranjero una credibilidad y un éxito como ningún otro de la escena italiana. Alférez del teatro de cárcel, Punzo, con su *Compagnia della Fortezza*, ha sabido transformar a su vez la prisión en un laboratorio permanente propicio a eventos excéntricos capaces de sacar partido de obsesiones y dinámicas del universo masculino y que se concentra en *vaudevilles* en los que Kantor y Fassbinder se entrecruzan con contaminaciones siniestras y mordaces. Es suficiente citar *L'Opera da tre soldi* o mejor *Quel che resta di Brecht*, como subtítulo del espectáculo de 2004, pasarela rítmica y centón de fragmentos musicales repetidos sin pausa, en los que los intérpretes detenidos liberan sus propias competencias artesanales, cantoras y danzarinas, en una bufonada *en travesti*<sup>39</sup>. Duetos y cópulas, marineros de *Querelle de Brest* y bodas fuera del rito se alternan en una *parade* lúgubre y despreocupada con *entertainers* improvisados pero conocedores de sacar partido de sus propios recursos en un magnetismo fisiológico alzado como bandera de lo grotesco, de lo antiestético y de lo *freak*.

Estas prácticas de inesperado éxito son las que redimensionan ulteriormente la instancia actoral del *performer*. Volvamos ahora al solista en el escenario. A la luz de semejantes interferencias extremas, África por una parte y el hospital/cárcel por otra, puede enfocarse mejor esta soledad. Mi cartografía se articula a través de subgéneros en constante movimiento entre ellos. Ante todo, el testigo que, al no estar involucrado directamente en la experiencia de los hechos contados, se hunde en estas historias enlazando en las fuentes utilizadas su propia historia autobiográfica, al tiempo que trata de representar una voz colectiva, en el momento en que no narra él mismo, en una mera estrategia autorreferencial. La suya es una función civil, allí donde se prefija trazar una contra historia que da voz a los

<sup>37</sup> Cfr. Ghiglione (1999). A partir del *Il muro* de 1990 y del homenaje a Passolini con *La rabbia* de 1995, y ulteriormente con *Guerra* de 1998, *Esodo* de 1999 y también *Silenzio* de 2000, cae con su grupo "todo diafragma residual entre teatro y vida", cfr. De Marinis (2003, p. 14). Se podría acercar a un núcleo semejante el que es el arquetipo en esa estrategia provocadora, o sea, la *Societas Raffaello Sanzio*, el grupo fundado por Romeo y Claudia Castelluci y por Chiara y Paolo Guidi en 1981.

<sup>38</sup> Nacido en Varazze en 1959, se sirve precisamente de prácticas en la escena de Barba y de Bausch. Su encuentro, en el momento del primer aprendizaje teatral, con el actor que había huido de la dictadura argentina, Pepe Robledo, lo fuerza a acentuar pulsiones libertarias en sus propios montajes expresionistas, resaltados incluso por títulos exasperados. En su frenética productividad, que lo empuja también a la dirección cinematográfica (véase en 2006 *Grido*), llega a englobar estrellas de la escena institucional como Umberto Orsini (además de Giovanna Marini) en *Urlo* de 2004, perfectamente cómodo en los duetos improvisados con Bobò y en la cercanía con *performers* irregulares.

<sup>39</sup> Nacido en 1959 en Cercola en la provincia de Nápoles, Punzo constituye la susodicha compañía en 1988, en la cárcel de máxima seguridad de Volterra. Guccini (2005b, p.18) lo compara con la "movilidad, a veces aérea, del montaje dramático y de las estructuras escénicas".

parias abandonados en un horizonte manzoniano antes que propio de Brecht. Esta es una historiografía de los vencidos, de los olvidados en los manuales oficiales al uso, dirigida a la sala y que enseña una lección-narración desde una cátedra humilde con la finalidad de reconstruir la Historia desde el ángulo contrario. Entre tanto, se muestra lo privado, lo particular de un sujeto anónimo, en su instinto de supervivencia, en su antiheroica y primaria búsqueda de comida. Algo de no demasiado lejano de la historia factual de los "Annales" franceses. De hecho, en su carga no narcisista sino de diario, estos monologuistas representan su propia novela de formación, en la que a menudo se cuenta, en contextos distintos, su aprendizaje personal técnico e ideológico. De ahí que, a veces, se mezcle con la función del testigo, la función del periodista de investigación, es decir, el cronista político del presente, una figura que tiende a desaparecer de la prensa corriente. Ello puede considerarse hijo de una costilla de Fo, el Fo de las introducciones a sus discursos vanilocuentes sobre la actualidad, premisas a la juglerías de *Mistero buffo*. En tercer lugar, el *entertainer* cómico, desbordante y seductor de la platea. De cualquier forma, el periodista político y el animador deben hacer ambos coincidir, cuando se mezclan entre sí, sátira de las costumbres y crónica de la política cotidiana, uniéndose orgánicamente a la actualidad y al horizonte de expectativas del destinatario. Por lo demás, si el actor trágico se dirige a una condición metahistórica, el cómico está enraizado en un contexto preciso, es decir, en el tiempo de la sala, casi imposible de descifrar y de disfrutar *después*, incluso en las grandes dramaturgias clásicas, desde Aristófanes al Shakespeare de la comedia. Finalmente, conviene traer a colación el monólogo que no tiene responsabilidades con respecto al momento histórico y carece de cualquier veleidad de placer-seducir, presente en las dos estrategias del testigo-periodista y del animador, es decir, el solo onírico derivado de alguna forma de la ultranza ególatra de Carmelo Bene, narración normalmente apoyada en autobiografías y multiplicidades disipadas de personajes apenas esbozados, a veces sacados incluso de *pastiches* a partir de textos clásicos. En general, sin embargo, las diferentes trayectorias en sus carreras y la identidad profesional de estos presentan bases irreversibles en elecciones semejantes, como Paolini y Celestini, y diversas pluralidades de acercamientos, disponibilidad para volver a socializar en escena, hacia criaturas de ficción y con compañeros, como Curino o Baliani.

Sin embargo, el vacío absoluto en escena tiende a llenarse a menudo de otra cosa. Para huir de la dificultad de la recitación y del peligro de la monotonía, en el sentido literal de la palabra, el *performer* narrativo intenta llenar la propia soledad. Puede, en fin, introducir varios medios según va evolucionando la tecnología de la cultura y de la vida asociativa: grabaciones, pantallas televisivas, teléfonos, grabadores, ordenadores, imágenes publicitarias... con el fin de aproximarse a una velada de *talk show* televisivo, eligiendo la palabra que haga reír. O rodearse de instrumentos musicales, montar una orquestita y centrarse en la palabra cantarina. Se pueden citar en este sentido producciones recientes en las que los narradores resbalan sin solución de continuidad en el género del teatro-canción al estilo de Giorgio Gaber, por no hablar del cabaret *yiddish* de Ovadia. Por lo demás, el fondo musical ofrecido en la narración se inscribe en la antigua tradición del *epos* que buscaba un discurso rítmico para los procesos de transmisión de la memoria oral, tanto en los que la recitación se apoyaba en repeticiones apotropaicas y rituales (Havelock, 2001, pp. 77-80), como en los prototipos orientales africanos recuperados en los espectáculos de Martinelli. En la propia génesis del *performer* reciente se deja sentir de este modo una especie de dualismo profesional surgido precisamente al calor de *Mistero buffo* o emanado de las

sugestiones radicales del virtuosismo vocal de Carmeno Bene: por una parte, el *agit-prop* y la narración en prosa; por otra, la del *chansonnier*-cantautor y el cuerpo musical, en ocasiones mostrando sinergias entre ambas direcciones.

**Traducción de Berta González Saavedra**

**Referencias bibliográficas:**

- Bajtin, M. (1976). Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo. En V. Strada (ed.), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. Turín: Einaudi.
- Baricco, A. (1999). *Novecento*. Milán: Feltrinelli.
- Bellosi, G., y Ricci, M. (eds.). (2003). *Lei capisce il dialetto? Baldini fra teatro e poesia*, Rávena: Longo.
- Brooks, P. (1968). *The Empty Space*. Londres: Penguin.
- Brooks, P. (1995). *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Turín: Einaudi.
- Caronia, A. (1996). *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Padua: Muzzio.
- Carlson, M. (1996). *Performance. A Critical Introduction*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Cascetta, A. (2000). *Il tragico e l'umorismo. Studi sulla drammaturgia di Samuel Beckett*. Florencia: Le Lettere.
- Cosentino, A. (2006). L'attore solista ai confini tra attorialità e autorialità. En N. Pasqualicchio (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- D'Angeli. (2005). *Tracce. Poesia 2005. Annuario*. Roma: Castelvechi.
- De Marinis, M. (1987). *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milán: Bompiani.
- De Marinis, M. (1988). L'attore comico nel teatro italiano del Novecent. En Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Florencia: La casa Usher.
- De Marinis. (2003). Il teatro/vita di Pippo Delbono. *Prove di drammaturgia*, 2, 14.
- Di Palma, G. (1991). *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*. Roma: Bulzoni.
- Ferrone, S. (1988). Drammaturgia e ruoli teatrali. *Il castello di Elsinore*, 3.
- Gambi, L. (ed.). (1994). *Griot Fûler*. San Marino: Guaraldi-Aiep.
- Grotowski, J. (1988). Il performer. *Teatro e storia*, 1, 163-169.
- Guccini, G. (2004a). L'arcipelago della 'nuova performance epica'. *Prove di drammaturgia*, 1, 3-4.
- Guccini, G. (2004b). Il teatro narrazione: fra 'scrittura oralizzante' e oralità-che-si-fa-testo. *Prove di drammaturgia*, 1, 15-21.
- Guccini, G. (2005a). *La bottega dei narratori*. Roma: Audino.
- Guccini, G. (2005b). 'Come un cabaret rosso inferno'. Il Brecht della Fortezza. *Prove di drammaturgia*, 1, 18-23.

- Guccini, G., y Marelli, M. (2004). *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'*. Bazzano: Le Ariette.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lacis, A. (ed.). (1976). *Professione: rivoluzionaria*. Milán: Feltrinelli.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Longhi, C. (1999). *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*. Pisa: Pacini.
- Macri, T. (1996). *Il corpo postorganico*. Génova: Costa & Nolan.
- Marranca, B. (2006). *American Performance. 1975-2000*. Roma: Bulzoni.
- Martinelli, M. y Montanari, E. (eds.). (2008). *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*. Milán: Ubulibri.
- Mastropaolo, L. (2004). Mandiaye N'diaye e il teatro di narrazione: tecniche dell'oralità al servizio dello spettacolo. *Prove di drammaturgia*, 1
- Megale, T. (2006). Declinazioni per attrici soliste: le *soubrettes*. En N. Pasqualino (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 122-139). Roma: Bulzoni.
- Mininni, M. (1995). *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*. Rávena: Montanari.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove di drammaturgia*, 1.
- Ong, W. J. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Pavis, P. (1998). *Dizionario di teatro*. Bologna: Zanichelli.
- Perussia, F. (2003). *Theatrum psycholotechnicum. L'espressione poetica della persona*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Pontremoli A. (ed.) (1997). *Drammaturgia ella danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*. Milán: Euresis.
- Presotto, C. (2001). *L'isola dei teatri*. Roma: Bulzoni.
- Rossi G. (ed.). *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*. Milán: Unilibri.
- Ruffini, P. (2004). *Resti di scena. Materiale oltre lo spettacolo*. Roma: Edizioni interculturali.
- Schechner, R. (1984). *La teoria della performance*. Roma: Bulzoni.
- Schechner, R. (1999). *Magnitudini della performance: 1970- 1983*. Roma: Bulzoni.
- Schino, M. (2009). *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*. Roma-Bari: Laterza.
- Soriani, S. (2006). L'identità e la memoria. En S. Soriani (ed.), *Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*. Corazzano: Titivillus.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto*. Pieve al Toppo: Zona.
- Szondi, P. (1962). *Teoria del dramma moderno 1880-1950*. Turín: Einaudi.

- Tomassini, S. (2002). *Bacon-Punizione per un ribelle*. Città di Castello: Zona.
- Vacis, G. (2002). *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Milán: BUR.
- Verde, G. (2007). *Artivismo tecnologico, scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*. Pisa: Biblioteca Franco Se.
- Venturini, V. (ed.). (2003). *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Audino.
- Vianello, D. (2005). *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*. Roma: Bulzoni.
- Zumthor, P. (1983). *Semiologia e poetica medievale*. Milán: Feltrinelli.

## Pasolini, los narradores, Saviano: los testigos de la historia \*

---

Gerardo Guccini

Università di Bologna

gerardo.guccini@unibo.it

\* El presente texto es la traducción del artículo "Pasolini, teatri di narrazione, Saviano: passaggi di testimone", publicado originalmente en la revista de la Universidad de Bologna *Griseldaonline*. Disponible en <http://www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/pasolini-teatri-di-narrazione-saviano-guccini.html>

Artículo recibido el 1/04/2015, aceptado el 1/04/2015 y publicado el 30/01/2016



**Resumen:** La influencia de la obra de Pier Paolo Pasolini va más allá del peso específico de su obra fílmica y de textos como su *Manifiesto para un nuevo teatro* ("una bella anticipación del teatro de narración" en palabras de Marco Baliani). Aspectos presentes en su obra, como la importancia de comunicar las transformaciones del hombre a través de la experiencia, la tensión ética, la mostración de una mentalidad moderna (no lineal, sino a través de un punto de vista personal) o la exploración de los límites, formas y pluralidad del narrador, pueden rastrearse de hecho tanto en narradores como Roberto Saviano como en obras del teatro de narración. Se parte, en todo caso, de la noción de "antropología vivida", de la literatura como instrumento de acción civil y de la concepción de la posición del autor en cuanto testigo. En una sociedad marcada por la desaparición de la cultura popular, por la crisis de la representatividad política y por la pérdida de espacios de confrontación (aspectos predichos por Pasolini), debería cobrar especial relevancia la revalorización de la palabra y la asunción de responsabilidad del narrador.

**Palabras clave:** Pier Paolo Pasolini, Roberto Saviano, Testimonio, Narrador, Tensión ética

]

**Abstract:** *The influence of Pier Paolo Pasolini's work goes further than the specific importance of his filmography or texts as his *Manifesto per un nuovo teatro* (considered by Marco Baliani a "nice anticipation of narrative theatre"). Some aspects of Pasolini's production, such as the importance of communicating the transformation of men through the narrator's own experience, the ethic tension, the representation of modern mentality (not lineal, but from a personal point of view) or the exploration of limits, forms and plurality of narrators (linked to the narration as members of a community) can also be traced in the narrative work of writers like Roberto Saviano as well as in some pieces of Italian narrative theatre. The turning point is, in fact, the notion of "lived anthropology", that's to say, the literature understood as an instrument of civil participation and the conception of the position of writers as witnesses. In a society characterized by a crisis of political representation and by the lost of popular culture and public places of confrontation (elements already predicted by Pasolini), the revaluation of the power of words and the responsibility of narrators should be definitely considered.*

**Keywords:** *Pier Paolo Pasolini, Roberto Saviano, Testimony, Narrator, Ethic tension*

**1. Una voz que aún habla.** Aunque no hubiera escrito el *Manifiesto para un nuevo teatro* y algunos de los dramas más representados y significativos de la segunda mitad del Siglo XX, Pier Paolo Pasolini estaría presente de todas formas en las obras y en la cultura de la innovación teatral. Las razones de su influencia sobresalen con especial atención a partir del difícil comienzo en el testimonio que Roberto Saviano describe en el penúltimo capítulo de *Gomorra*, en el que explica las razones que le han llevado a escribir el libro.

El fragmento ilustra por qué la voz de Pasolini sigue hablando nítida y clara a los escritores, a los intelectuales y a los autores de teatro que transmiten conocimientos de lo real adquiridos a través de la experiencia, y entregan, de este modo, a los propios lectores o espectadores, obras-sonda que los introducen en la exploración de las cosas y de sí mismos como miembros conscientes de la colectividad humana.

La palabra de Pasolini restituye a quien la pronuncia, es decir, restituye la identidad del autor, la cual, transmitiéndose de una persona a otra con los interlocutores que vinieron después, se regenera a través de diálogos interiores formados por concordancias, reflexiones, pensamientos completados o intuitos en el paso de una mente a otra. El ritual, traído de vuelta en las páginas de *Gomorra*, muestra una faceta de esta relación. Aquí, la voz del interlocutor presente y la del interlocutor ausente se sobreponen mediante palabras que no solo proceden unas de otras y son, en parte, iguales, sino que atestiguan la misma tensión ética, la misma voluntad de intervenir y no permitir que las cosas, una vez conocidas, queden igual que antes. Saviano, pues, se funde en las ideas de Pasolini o, mejor aún, en el proceder de estas de una existencia que viene a su vez marcada. Esta iniciación al testimonio, incluso sin mencionar el teatro pasoliniano, lleva a cabo la esencia de "rito cultural". En Casarsa, repitiendo frente a la tumba de Pasolini y de la madre el célebre artículo de denuncia civil que apareció en el *Corriere della Sera* el 14 de noviembre de 1974 ("Yo sé los nombres de los responsables de lo que se ha venido llamando *golpe*"), Saviano observa en las ideas del autor entrelazamientos de palabras y existencia que transforman en interlocutor a quien cree ser el destinatario y dialoga con ellos.

**2. El yo narrador de *Gomorra*.** *Gomorra* combina las formas de la novela y las de la investigación mediante unas técnicas de composición que transmiten al lector conocimientos de la realidad, evitando, sin embargo, desarrollos lineales y plenamente explicables. En otras palabras, Saviano incluye la vocación originaria de la escritura, que impulsa en la realidad la fuerza de las palabras, en una personalidad absolutamente contemporánea, es decir, acostumbrada a pensar por imágenes, a realizar conjeturas a través de montajes, a acoger por fragmentos, a considerar la discontinuidad, la ausencia, la interrupción de la presencia y la omisión del sentido, cualidades propias de las fenomenologías de lo existente.

La unidad que Saviano infringe para encontrar una forma dúctil y transformable que vehicule las estructuras, la historia, los diferentes perfiles y el mundo psíquico del "sistema" camorristico, es precisamente la del yo narrador.

Es una elección en cierto modo obligada. En efecto, narrando una *antropología vivida*, Saviano no elige, a diferencia del antropólogo o el reportero, determinadas realidades que hay que acercarse, indagar y describir, sino que decide afrontar y conocer a través de sus múltiples articulaciones la realidad en la que se encuentra ya inmerso. Su denuncia de una economía fundada en el terror, que no solo viola las disposiciones de la vida civil, sino, lo

que es peor, tiende a sustituirlas, se une a vergonzosas declaraciones de cercanía. Partiendo de una sociedad marcada por la connivencia y el miedo a hablar, el autor no se declara inmune a los males que indaga y que, precisamente por ello, puede testimoniar frente al lector. Esta posición de observador arraigado en el argumento, de antropólogo inscrito en la comunidad indagada, sitúa en el comienzo de *Gomorra*, invisible al margen de sus narraciones, una fluida "novela de formación" donde tienen lugar transiciones entre literatura y realidad, descubrimientos, asunciones de responsabilidad, encuentros, indagaciones documentales y tenaces investigaciones, todos ellos elementos que Saviano, con escrupuloso sentido de la forma, rechaza narrar por extenso para no hacer de sí mismo un protagonista contrapuesto al mundo antropológico del "sistema". Es decir, el héroe de la novela. Su preocupación es, más bien, la de explicar su propia posición con respecto a los hechos narrados mostrando dónde y cómo los ve y expresando el impacto emocional y ético de tales observaciones. Los once capítulos de *Gomorra* exploran cada uno una ramificación diferente del "sistema" camorristico. Situándose en el interior de los intercambios comercios con China y la alta costura, de la sociología del mundo criminal o de la eliminación de residuos, el yo narrador se presenta, a su vez, como un infiltrado en calidad de peón, como reportero sin periódico de referencia, como pariente de alguien de la banda; lo vemos transportar cajas indagando las relaciones entre criminalidad e industria, poniendo la grabadora en las mesas de pizzerías donde comen jóvenes a sueldo o llegando con la moto a los lugares mismos del delito. Ninguna de estas alusiones se desarrollan, sin embargo, en una narración sobre las actividades periodísticas, sobre la red de los informadores (que no se podía indicar en ninguna otra parte), o sobre las profesiones desempeñadas; el yo narrador resulta, por consiguiente, tan poco descrito y connotado que puede ser, como apunta Wu Ming, incluso sustituido:

El yo narrador de Gomorra es el autor, pero no solo ni siempre. El autor [...] ha ejercido la libertad de "tratar de yo a cualquier otro", de colocarse detrás de los ojos de diversos "yo" que cuentan historias de la camorra. No "yo es otro" ("je est un autre", como escribió Rimbaud), sino "también otro es yo" ("un autre aussi est je"). El yo que habla de la economía China en Campania no es el mismo que habla de las ovejas hechas pedazos por las pruebas de tiro del "tubo" (el fusil de fabricación casera usado por el "Sistema") y así sucesivamente. Es siempre "Roberto Saviano" el que narra, pero "Roberto Saviano" es una síntesis, flujo imaginario que pasa de un cerebro a otro [...] (Ming 1, 2006).

*Gomorra* conectó estas expresionistas peripecias de lo que ve con breves relatos ordenados cronológicamente que documentan las sagas de las familias camorristas, el desarrollo de los sistemas económicos y las relaciones con las instituciones. Cuando, sin embargo, el yo narrador relata lo que ha visto y de lo que ha sido testigo personalmente, sus relaciones, precisamente porque el yo no es siempre el mismo, reproducen hechos que no se pueden situar dentro de un tiempo unitario. De principio a fin en el libro, lo que viene descrito en un capítulo podría acontecer, en muchos casos, antes o después o contemporáneamente a lo que viene descrito en el capítulo siguiente. Los dos criterios de la *consecuencialidad* temporal —es decir, la continuidad biográfica del yo narrador y la diegética del hecho— se omiten frente a una antropología vivida que no se estructura en episodios, sino en argumentos. Desarrollándolos, Saviano alterna dimensiones temporales de amplitud histórica y vertiginosas focalizaciones, capturando, por ejemplo, el momento en el que una bala perdida destruye los pensamientos y las percepciones de una preciosa chica de

14 años que tiene la desgracia de encontrarse en la calle durante su paseo cerca de un atentado.

**3. Regreso a Pasolini.** Hay, sin embargo, un momento en el que el yo narrador cuenta el episodio del que procede *Gomorra* y que marca un nítido *post quem* más allá del cual el lector está invitado a colocar la extensión del libro y el compromiso del escritor de medirse con la realidad a través de la palabra. Y es aquí –en esta articulación neurálgica– donde encontramos el nombre de Pasolini. Recordándolo y casi sobreponiéndose a él, Saviano ocupa el centro de la escena sin hacer de sí, por ello, un protagonista de los sucesos narrados. El regreso de Pasolini, a sus palabras y a su ejemplo, no se encuadra, en efecto, en una sucesión de hechos biográficos. En otras palabras, no describe la historia personal del yo narrador, sino el impulso del que nace del libro.

Hablando de Casarsa y Pasolini, Saviano habla sobre la elección de vivir la literatura haciendo de ella un instrumento de acción civil. El episodio tiene lugar hacia la mitad del libro, en el capítulo *Cemento armado*, donde se trata la especulación en la construcción, el monopolio de los Casalesi y las muertes por accidente laboral. Saviano recuerda aquí el final de Francesco Iacomino: cuando este cae del andamio, todos se van; quien se queda no lo socorre, sino que lo arrastra para que muera lejos y evitar así que la investigación llegue hasta la obra. Esta penetración del mal en las tiernas fibras de las relaciones cotidianas conmociona al yo narrador, que habla de sí mismo al lector:

la muerte de Iacomino me inyectó una rabia de esas que se asemejan más a un ataque de asma que a una inquietud nerviosa. Me hubiera gustado hacer como el protagonista de *La vida agria* de Luciano Bianciardi, que llega a Milán con el objetivo de hacer saltar por los aires la Torre Pirelli para vengar a los cuarenta y ocho mineros de Ribolla, masacrados por una explosión en la mina en mayo de 1954 en el pozo Camorra (Saviano, 2008, p. 232).

En este momento interviene el recuerdo de Pasolini, "en cuanto entré en la crisis asmática de rabia me resonó en el oído el Yo sé de Pasolini como un tintineo musical que se repetía hasta la saciedad" (Saviano, 2008, p. 232). La obra a la que hace referencia es el famoso artículo que apareció en el *Corriere della Sera* del 14 de noviembre de 1974 ("Yo sé. Yo sé el nombre de los responsables de lo que se ha venido llamando *golpe*..."; Pasolini, 1999a, p. 362).

Eran los años de plomo, en los que los denominados "atentados al Estado" arrastraban la historia del país en espirales de una violencia sangrienta. Pasolini reaccionó a las fallidas individuaciones de los responsables que impedían a la memoria colectiva elaborar el luto, concibiendo el extraordinario gesto de dar un testimonio sin datos, sin nombres, sin contenidos específicos; de un testimonio, en definitiva, que introducía en el debate público su figura de testigo. El riesgo era muy alto. El hecho de que los responsables de una fase oscura de la historia civil pudieran ser reconocidos, pensados e investigados, no era evidentemente suficiente para hacer justicia, sino que proporcionaba, en todo caso, el ejemplo de un comportamiento de concienciación y espera que no renunciaba ni al derecho de conocer ni a la esperanza en la justicia.

Pasolini mostraba a una opinión pública confundida y dividida que manifestar el sentido de los hechos es un acto necesario e históricamente eficaz.

**4. El "yo" testimonial de Pasolini a Saviano.** En Casarsa, Saviano, aún con el martilleante *Yo sé* pasoliniano en la cabeza, dispone las potencialidades de la propia escritura en una perspectiva análoga de intervención:

Fui a la tumba de Pasolini no para un homenaje, ni siquiera para una celebración. [...] me apetecía encontrar un lugar. Un lugar donde fuese posible aún reflexionar sin pudor sobre las posibilidades de la palabra. La posibilidad de escribir sobre los mecanismos del poder, más allá de las historias, más allá de los detalles. Reflexionar si [...] era posible aún seguir como perros truferos las dinámicas de la realidad, la afirmación de los poderes, sin metáforas, sin mediaciones, solo con el filo de la escritura (Saviano, 2008, p. 233).

Pasolini, por lo tanto, como antídoto al vaciado postmoderno de la palabra (de la cual los autores han aprendido a *avergonzarse*), como búsqueda de una escritura que transmita la sustancia de la realidad, como ejemplo de un restaurado equilibrio entre la fuerza cognoscitiva de la mente y la de la violencia. La visita a Casarsa concluye con la necesidad de coger el testigo pasoliniano: "Me pareció estar menos solo, y allí inicié a mascullar mi rabia, apretando los puños hasta clavar las uñas en la carne de la palma. Empecé a articular mi yo sé, el yo sé de mi época" (Saviano, 2008, p. 233).

Y esta es la génesis mítica de *Gomorra*: el *yo sé* de Saviano, que integra el testimonio pasoliniano con el elemento esencial de las "pruebas". Mientras que Pasolini, sin tener pruebas, dice que sabe nombres que no pronuncia, Saviano "tiene las pruebas" y dice los nombres. El *yo sé* del primero se difunde por contagio y encuentra refugio en las consciencias individuales; el del segundo enlaza con procedimientos judiciales que profundizan los hechos narrados más allá del libro:

Yo sé y tengo las pruebas. Yo sé cómo se originan las economías y cogen el olor. El olor del triunfo y de la victoria. Yo sé. Y la verdad de la palabra no hace prisioneros porque todo lo devora y de todo hace prueba. Y no debe arrastrar contrapruebas ni hilvanar sumarios. Observa, sopesa, mira, escucha. Sabe. No condena en ninguna jaula y los testigos no detractan. Nadie se arrepiente. Yo sé y tengo las pruebas (Saviano, 2008, p. 234).

El "rito civil" de Casarsa traduce en términos mitopoiéticos un evento real. En 2005, *Nuovi Argomenti*, la revista que fue de Pasolini, decidió recordar el trigésimo aniversario de la muerte del escritor publicando una sección para jóvenes autores llamada *Yo sé*. Respondiendo a la petición, Roberto Saviano, Helena Janeczek, Alessandro Leogrande, Marco di Porto, Osvaldo Capraro y Babsi Jones se enfrentaron a siete problemas diferentes de tono "corsario": el crimen organizado y el uso de menores, los nuevos aventureros de la economía italiana, el multiculturalismo en tiempos del terrorismo, el antisemitismo de izquierdas, la pedofilia en la Iglesia, el terrorismo veinte años después, y la percepción de la guerra en los Balcanes.

Solo Saviano incluye el título del dossier en el de la propia contribución (*Yo sé y tengo las pruebas*), retomando el esquema del texto pasoliniano. Saviano escribe en 2005:

Yo sé y tengo las pruebas. Yo sé cómo se originan las economías y toman el olor. El olor de la afirmación y de la victoria. Yo sé qué traspasa el beneficio. Yo sé. Y la verdad de la palabra no hace prisioneros porque todo lo devora y de todo hace prueba. Y no debe arrastrar contrapruebas ni hilvanar sumarios. Observa, sopesa, mira, escucha. Sabe. No condena en ninguna jaula y los testigos no detractan. Nadie se arrepiente. Yo sé y tengo las pruebas (Saviano, 2005).

Este inicio, como se ha visto, se incluirá luego dentro del capítulo *Cemento armado*, donde se tratan los mismos contenidos del texto escrito para *Nuovi Argomenti*. También aquí, al igual que en *Gomorra*, se habla, en efecto, de especulación inmobiliaria, del monopolio de los Casalesi, del trabajo en negro y sus estragos. Inmediatamente después vienen los nombres:

Yo sé y tengo las pruebas. Y las pruebas tienen nombre. Soy Ciro Leonardo, muerto a los 17 años mientras estaba reparando un almacén cayendo desde el séptimo piso. Las pruebas se llaman Francesco Iacomino, tenía 33 años cuando lo encontraron con el mono de trabajo sobre el empedrado en el cruce entre calle Quattro Orologi y calle Gabriele D'Annunzio hacia Ercolano (Saviano, 2005).

La trama narrativa de *Gomorra* y la concatenación de hechos reales que concluyen con el artículo *Yo sé y tengo las pruebas* disponen en sentido contrario los mismos elementos. El primero hace surgir de la indignación por los muertos en accidente laboral el viaje a Casarsa y el retorno a Pasolini. El segundo parte, sin embargo, del trigésimo aniversario de la muerte de Pasolini para acabar en un escrito que afronta también el tema de los muertos por accidente laboral. A raíz de la confrontación textual con el artículo, el "rito civil" de Casarsa podría parecer que se inspira en un encuentro de voces e intenciones producido realmente, no frente a la tumba del escritor, sino más bien, con otras modalidades diferentes, en las páginas de *Nuovi Argomenti*. Ascendencia que convertiría al episodio, al mismo tiempo, en falso y más verdadero que un hecho real. Proyectado en un lugar emblemático de la narración de *Gomorra*, el *Yo sé* de Saviano, en efecto, parece expresar, dentro de estas concatenaciones entrelazadas, la relación del autor con la obra de Pasolini. Pero las cosas son más complejas que esto.

**5. Huesos bajo la carne.** En 2006 un Roberto Saviano recién vencedor de la 77ª edición del *Premio Viareggio Repaci* con el libro-revelación *Gomorra* es entrevistado para el periódico *Il Mattino* por Maria Vittoria Messori, la cual, mostrándose preparada para el encuentro, le pregunta por el viaje a Casarsa. Saviano confirma que:

Cuando fui a Casarsa, a la tumba de Pasolini, estaba particularmente enfadado. Los puños cerrados no se querían abrir ni siquiera para escribir. Fui allí con una especie de empatía, para entender si aún era posible creer en una palabra capaz de agredir la realidad. He reflexionado largo y tendido sobre esto y estoy convencido que la palabra literaria, precisamente por estar desvinculada de objetivos, de sentencias de tribunal, puede mostrar los entresijos del poder, puede alcanzar un núcleo de significado muy simple, que es, además, aquel de los trágicos griegos: verdad y poder no coinciden nunca (Messori, 2006).

En ese momento la entrevistadora reconduce al autor al episodio romanesco: "Es desde allí, desde la tumba de Pasolini, donde has empezado a articular "Yo sé"". Responde Saviano:

El "Yo sé" de mi época: sé y tengo las pruebas. En este libro no me interesaba mostrar otro mundo de violentos y crueles separado del nuestro, no me interesaba dar una lección de moral. He querido susurrar al oído del lector "esto te concierne" (Messori, 2006).

Preguntarse si el "rito civil" de Casarsa viene del dossier de *Nuovi Argomenti* o de la vivencia del autor, o bien si el episodio real tiene que ver con el artículo o la novela, no lleva a datos sustanciales. Cuando los literatos y los autores de teatro se posicionan respecto a la realidad, se encuentran, en efecto, ante la condición de tener que conjugar la autenticidad de los datos con narraciones cuya realidad no depende de las correspondencias con lo que ha sucedido realmente, sino de su traslucir sobre el sentido de los hechos reales. Es decir, da su capacidad de mostrar, como sugiere Celestini con una eficaz imagen, los huesos bajo la carne<sup>1</sup>.

**6. El "drama social" de nuestro tiempo.** En la época de Pasolini, Sciascia, y después de Pasolini, los autores de teatro de los años noventa y, luego, los escritores que mezclan novela e investigación, ficción y no ficción<sup>2</sup>, como Lucarelli, Saviano, Genna, De Cataldo o Carlotto, han reaccionado de forma diferente al perdurar de una Historia donde nada parece resolverse ni concluir; sin embargo, todo cambia bajo el impulso de fuerzas hostiles a la organización ética de la realidad. Sus obras, aun no siendo "abiertas", tratan, en efecto, fracturas sin recomponer, verdades no contrastadas, contraposiciones irresolubles, traumas no resueltos. En otras palabras, los narradores compensan con imágenes de realidad y gestos de testimonio el acaecer de "dramas sociales" incompletos, a menudo privos de protagonistas explicitados y no encerrados en una conclusión.

La forma típica del "drama social", según la descripción clásica del antropólogo Richard Turner (1999, p. 131), reproduce en la realidad las fases de la narración, presentando infracciones de las reglas, situaciones de crisis creciente, mecanismos de compensación y reintegraciones de grupos sociales oprimidos, o bien exiliados, que ratifican el carácter irremediable de la fractura social. Por el contrario, el "drama social" de hoy se encuadra en la interacción infinita entre la segunda y la tercera fase, infundiendo dinámicas mnemotécnicas que no sedimentan dentro de la colectividad ciclos cerrados –modalidad ejemplificada por la caída del muro de Berlín: "fin" del "siglo corto"– sino que reflejan, de manera sectaria y partícipe o bien crítica y dialéctica, el reagudizarse de una conflictividad permanente que transmite continuos impulsos tendentes a decantarse, a elegir contextos de pertenencia y factores de reconocimiento.

La realidad, por lo tanto, no produce hoy "dramas sociales" que estructuren la memoria de la colectividad. Más bien manifiesta, con acontecimientos suspendidos en las fases del

<sup>1</sup> "No fotografío el suceso, sino que intento atravesarlo para buscar aquello que los instrumentos que poseo me permiten encontrar" (Celestini, 2006, p. 186).

<sup>2</sup> Para Wu Ming 1 la "síntesis de ficción y no ficción 'describe' una manera de proceder [...] 'típica italiana', y que genera 'objetos narrativos no identificados'" (Ming, 2009, p. 109).

conflicto y de la compensación, las fallas tectónicas sobre las que se apoya (desconexiones entre legalidad e ilegalidad, ideologías laicistas y religiosas, manifiesto y oculto). Los diferentes posicionamientos históricos, desde los que han observado en un primer momento Pasolini, y luego, a partir de los noventa, los exponentes de la nueva narrativa italiana, ayudan a comprender mejor el actual perfil de maestro y anticipador del escritor/cineasta. Mientras Pasolini imagina el futuro a partir de la desaparición de las culturas populares y de la crisis de representatividad del sistema político, los nuevos narradores se enfrentan a una fase sucesiva y típicamente italiana que, nacida a partir de la disolución de los viejos partidos, se resuelve también, a semejanza de la primera, en contradicciones permanentes y refractarias a la síntesis.

Pasolini, intuyendo entre los años cincuenta y setenta los presagios del final, individualizó mentalidades y estrategias del poder que, posteriormente, se han ido afirmando hasta constituir el mundo real de los nuevos narradores y el nuestro propio. Las condiciones que han acompañado el final de una fase histórica coinciden con las potencialidades expansivas de la sucesiva.

**7. El ejemplo de *Ultimo volo*.** En Italia, "país de medias verdades", se siente que algo está a punto de acabar mientras "nunca termina nada"<sup>3</sup>. Por consiguiente, parece emblemático que el compositor Pippo Pollina termine con un movimiento ascendente el irresistible bolero al final de su *Ultimo volo. Orazione civile per Ustica*. Las palabras del texto (escrito por el mismo Pollina), cuanto más invocan la recomposición de un acto de justicia, tanto más declaran la insolvencia narrativa de los hechos. La resolución del acontecimiento es, en efecto, delegada a la inevitable muerte. También el narrador de *Las mil y una noches* concluye las historias refiriéndose, con fórmula recurrente, "a la que destruye el edificio de los placeres y desbarata las reuniones". Pero para él evocarla significa tocar el límite de cada continuación posible de una historia ya concluida con nupcias, premios o castigos. Para Pollina, sin embargo, la muerte de los responsables no se sitúa más allá de la historia, sino que, en ausencia de culpables reconocidos y castigados, constituye la única posibilidad de terminar:

Y me parece ver a las hienas en la salas del poder  
con uniformes de cartón piedra decidiendo sobre vivos y buenos  
apoltronados en sillones de piel, sin arriesgar nada  
son la arrogancia del poder y la indiferencia ante las gentes.

Sin embargo, la historia sigue, no conoce dueño,  
también a los que mueven los hilos un días les temblarán las manos,  
porque existe una travesía común, un destino común  
que hace la vida más vida y no hay excepción para nadie (Pollina, 2007, p. 125).

La paradoja de la edad contemporánea es que, en ella, nada parece consumirse y terminar hasta el punto de poder resurgir (o "expatriar" como decía Luckács) en las formas tradicionales de la novela, donde "el lector busca precisamente hombres en los que leer el 'sentido de la vida'. Y debe, por lo tanto, en un modo u otro, estar seguro de antemano de

<sup>3</sup> Es el lamento del arcipreste Antonio Lepanto en el último capítulo del *Candido* (1977) de Leonardo Sciascia.

asistir a su propia muerte. Al menos en sentido metafórico: al final de la novela. Pero mejor aun si es a la muerte verdadera" (Benjamin, 1995, p. 265).

Las dramaturgias narrativas, por lo tanto, han aprendido a dialogar con las dinámicas abiertas de la Historia y el continuo perdurar de los "dramas sociales", eligiendo la realidad cual contexto de la propia relación con lo real.

**8. La narración y la realidad.** El renacimiento del relato, la revalorización de la palabra, la responsabilidad del narrador con respecto a las cosas con significado y la conservación de la realidad en la obra compuesta<sup>4</sup>, contrastan con la deriva de una civilización que ha dejado de contarse, que ha eliminado los espacios de la confrontación colectiva, que ve predominar las imágenes sobre los signos verbales, que cultiva comportamientos alienados e induce lenguajes autorreferenciales. Por esto, tanto en Pasolini como en los narradores escénicos y en Saviano, las dinámicas narrativas coexisten con su situación de crisis, evidenciada o bien retenida dependiendo de si se impone la asunción de las mismas dinámicas de la realidad (sin resolver, fractuales, suspendidas) o su compensación ritual, por la que, como en el *Vajont* de Marco Paolini, la construcción del relato y sus efectos sobre el espectador recompensan emocionalmente la falta de resolución de los conflictos. Es el mismo sentimiento que preside en la "trilogía de la vida" de Pasolini (*El Decamerón; Los cuentos de Canterbury; Las mil y una noches*). Nunca los relatos procedentes de la dialéctica entre la realidad y la identidad del narrador son tan inmediatos y populares como cuando celebran — entre recuerdo, fiesta y elaboración del luto— la ausencia del mundo narrado. Dice Pasolini discutiendo con Sergio Arecco:

En el *Decamerón* que estoy terminando la narración es ontológica: se narra por el gusto de narrar o se representa por el gusto de representar. ¿Qué se narra o se representa? Algo que ya no existe: hombres, sentimientos, cosas. No existe, digo, históricamente; existencialmente sobrevive (el pueblo de Nápoles) (Pasolini, 1977, p. 100).

La referencia a hombres, sentimientos y cosas que ya no existen hace mención, por un lado, a la condición fundamental del relato, que "se autoproduce [...] sobre el umbral de aquel final que atrae y genera la narración misma" (Cavarero, 1997); por otra, señala una urgencia operativa sin precedentes en la obra del autor. Pasolini, narrador de antropologías contrapuestas como lo son la popular y la burguesa, había tratado prevalentemente, en efecto, tipologías humanas presentes y vivas. En los años setenta, sin embargo, a causa de la masificación cultural del decenio anterior, tiene que ajustar cuentas con la homologación de los estratos sociales, con los efectos de la televisión, con la desaparición de la diversidad y la crisis de los lenguajes.

Para él, traer del pasado, no tanto los mitos que introduce dialécticamente en la comprensión del presente (como había hecho con Edipo o Medea), sino los precursores inmediatos de aquel mismo pueblo que veía ya limitarse a la pura y simple "supervivencia", significaba, sí, adherirse a la ontología del relato, pero cumpliendo un acto ideológico implícito y totalmente contrario a lo previsto. En su programa de intervención, la muerte

<sup>4</sup> Pasolini (2001, p. 2994), también maestro en esto, decía: "la característica principal de las películas que hago es la de hacer pasar por la pantalla algo 'real'".

histórica de las vidas narradas, es decir la pertenencia de estas al pasado, evidenciaba, en efecto, la fractura entre "los valores" en la base de nuestra civilización y la sociedad salida de la "revolución" tecnológica de los años sesenta. En resumen, Pasolini, atribuía a la resolución filmica del pasado el deber de "poner en duda" el presente:

No he elegido los personajes del *Decamerón* por casualidad sino para ofrecer ejemplos de realidad. Un personaje del *Decamerón* es exactamente lo contrario a un personaje que se ve en los programas de televisión o en los denominados telefilmes. [...] Ahora, prefiero moverme en el pasado precisamente porque considero que la única fuerza contestataria del presente es justamente el pasado: es una forma aberrante, pero todos los valores que han sido los valores en los que nos hemos formado, con todas sus atrocidades, sus lados negativos, son los que pueden poner en crisis el presente. Yo amo, pues, esta reconstrucción del pasado, de psicologías que, en el presente, ya no son reales, porque los personajes del *Decamerón* existen aún, aunque son pocos, supervivientes (Pasolini, 2001, p. 2995).

Hay narraciones que regeneran hechos ocurridos modelándose sobre las formas típicas del "drama social", en cuyos paradigmas existenciales, dice Turner, se infiltran "los comportamientos vitales irreducibles de los individuos" (Turner, 1999, p. 135). Junto a esta tipología, sin embargo, hay narraciones que miran a la cara la realidad y tratan sucesos en curso y conflictividades sin resolver, conjugando la vitalidad de los personajes en un diseño ideológico que, como vemos en *Pajaritos y pajarracos*, transforma la obra de objeto solamente, o principalmente, hedonista en organismo dialéctico.

**9. La realidad y el nuevo teatro de narración.** Se trata de una distinción rica en matices. Aplicada al "teatro de narración" distingue los espectáculos creados sobre eventos pasados – como *Kohlhaas* (1990) de Marco Baliani, *Il racconto del Vajont* (1994) de Paolini y *Radio Clandestina* (2001) de Ascanio Celestini– de una zona más experimental y, en su conjunto, reciente, que disuelve el envoltorio narrativo prefiriendo interactuar en directo con el imaginario y las coordinadas reales del espectador.

Con *Corpo di stato* (1998), Marco Baliani renuncia al proyecto de narrar el secuestro de Aldo Moro según las actas judiciales y explica en el terreno de la autobiografía las reacciones de la izquierda radical ante aquellos acontecimientos. Así, el espectáculo testimonia a través del narrador una cultura y una *forma mentis* hoy censuradas que, aún hoy, siguen determinando opciones válidas y orientaciones éticas.

*Miserabili. Io e Margareth Thatcher* (2006) de Marco Paolini examina en forma de *work in progress* razonado en voz alta la metamorfosis de la sociedad italiana a partir de los años ochenta. Entre una intervención musical y otra, se alude a macro-eventos (la liberalización económica de Thatcher, la de Reagan y el regreso de Jomeini a Irán) y micro-personajes. Pasoliniana es la definición que Paolini da de este trabajo: "*Miserabili* es también un espectáculo de pensamiento".

*Appunti per un film sulla lotta di classe* (2006) nace de entrevistas hechas por Ascanio Celestini a trabajadores precarios de un *call center* en la periferia de Roma, pero es también lo que dice el título: un conjunto de apuntes para una historia sobre la lucha de clases hoy. No hay un final feliz, es más, no existe ningún final. Las luchas sindicales pueden hacer

poco o nada, y las peticiones de mejora se vacían por el temor a perder el puesto de trabajo. También aquí, como en *Miserabili*, las intervenciones musicales estructuran la distribución de los segmentos narrativos, que pueden cambiar de cuando en cuando. El que canta, con voz penetrante y modulada por los intentos, es el mismo Celestini. El primer fragmento toca una problemática central de la Historia y, transitivamente, de la narración. Los "desgraciados", aquellos que han perdido el trabajo, la casa o incluso la razón, se reúnen y empiezan "a deambular/como deambuló aquel famoso/fantasma por Europa". La referencia al célebre *incipit* del *Manifiesto* de Karl Marx ("Un fantasma recorre Europa") evidencia la diferencia entre las masas proletarias del siglo XIX y del siglo XX y la multitud de los "desgraciados" que, a diferencia de las primeras, saben que no tiene objetivos predestinados ni encarnan papel simbólico alguno. Tanto es así que precisamente la acción revolucionaria, que estructura las revueltas en forma de "drama social", aflora en su interior como una propuesta insensata y un impulso caprichoso, ácida parodia del devenir de la Historia a través de una dialéctica de tesis y antítesis encarnadas por las clases sociales contrapuestas.

Aún más radical es la elección que hicieron Pietro Floridia y Gianluigi Gherzi en *La strada di Pacha* (2009), donde ni siquiera hay una narración, sino un repertorio de historias asimiladas por el narrador escénico —Gianluigi Gherzi— después de horas de conversación con Pacha, extraordinaria promotora cultural de Managua. Se constituye así un horizonte de lo imaginario que Gherzi recorre y conecta con pasajes improvisados para responder a las preguntas y las impresiones del público. De este modo, el espectador es destinatario no ya de una narración sobre Pacha (y de la cual Pacha sería el contenido), sino de la memoria que el narrador tiene de la Pacha de verdad, que habla, se narra, actúa y nunca es personaje, sino vida expuesta, es decir, realidad conservada dentro del espectáculo donde, respetando la identidad irremediamente externa a la escena, se evita narrarla o representarla de forma dramática.

Cuando lo real se revela líquido, sujeto a continuas conflictividades y transformaciones, la noción de "realismo" deja de implicar procesos imitativos y naturalistas *tranches de vie*, para indicar más bien una voluntad de intervención sobre lo real. Lo que se practica ahora no es, por lo tanto, un realismo de estilo sino de sustancia, un realismo que captura el presente en desarrollos discursivos que, por un lado, destapa los arquetipos, las fuerzas y las presencias humanas, y, por otro, contrapone a todo ello criterios conformados por la humanidad del narrador.

**10. Pasolini testigo de su propio tiempo.** Pasolini, en la historia de la relación entre el mundo real y los artificios de otras realidades, constituye un modelo importante, ya que conecta a las transformaciones de la realidad la función testimonial del autor que, a través de las obras y las intervenciones públicas, arroja a lo social el contradictorio conflicto entre la propia identidad y la existente:

Yo (en mi cuerpo mortal) vivo los problemas de la historia ambiguamente. La historia es la historia de la lucha de clase: pero mientras yo vivo la lucha contra la burguesía (contra mí mismo), al mismo tiempo la burguesía me consume, y es la burguesía la que me ofrece los modos y los medios de la producción. Esta contradicción no tiene cura: no admite ser vivida de otra forma como es vivida. Es decir ambiguamente: y esto produce un elemento de misterio (que se querría y no se querría explicar) (Pasolini, 1977, p. 91).

En esta perspectiva, la realidad no recorre el interior de las obras solo porque es imitada, conservada y transmitida, sino porque es somatizada por quien habla o escribe de ella, y se vuelve, por lo tanto, persona. Lo que equipara el acto de escribir al de narrar en directo. Ambos, en efecto, proceden del cuerpo del autor/emisor resolviéndose, en la otra parte del proceso, en percepciones de presencias rebosantes de sentido.

Las referencias de Saviano a las crisis de asma, a la rabia y a las uñas clavadas en la carne, no son pinceladas descriptivas, sino que atañen a la condición primaria de su escritura, relanzando la introyección de los males humanos y sociales con actos comunicativos y de testimonio. Y ello en el marco de esta afinidad electiva con Pasolini: el viaje a Casarsa, la búsqueda de la tumba, repetir el yo sé, el fragmento del testigo. Lo que Saviano recoge de Pasolini no es una técnica artística, sino la posibilidad de redimirse del infierno que ha elegido conocer dándolo a conocer.

La capacidad de comunicar las transformaciones del hombre y de la Historia a través de la experiencia que se ha adquirido, así como la de conjugar el desarrollo discursivo con el cuerpo del narrador suscitando en él contenidos indecibles de otra manera, sitúan a Pier Paolo Pasolini entre los autores contemporáneos, haciéndolo maestro póstumo de las relaciones entre el mundo y el yo.

Stefano Agosti, en una profundización crítica importante, observa cómo el Pasolini poeta rechaza dar por no cognoscible el mundo más allá del lenguaje, pero lo hace descender al discurso oral, tendiendo el discurso hasta hacerle superar, en un trágico regreso a la criaturalidad de las cosas, los límites del comentario, del ejercicio lógico y de la abstracción verbal:

Aunque la poesía del siglo XX aparece encaminada al esfuerzo de transformar el "discurso" en "lenguaje", buscando alcanzar una posición pre-discursiva, [...] sin embargo, en el caso de Pasolini, estamos frente a una intención y una operación exactamente inversas. [...] Pasolini inicia un experimento que lleva toda la situación expresiva más allá del discurso, después del discurso [...]; en [su] caso, [...] el operador, manteniendo intacta la instancia del discurso, pero sobrentendiéndola críticamente, parece hacer referencia a la posibilidad de una dimensión suya póstuma [...] (Agosti, 1982, p. 154).

Para comprender la funcionalidad retórica y el poder de atracción del discurso pasoliniano, conviene considerar que su dialéctica entre signo y referente no desarrolla formas exclusivamente literarias, sino también orales y visivas. El discurso de Pasolini sobre la introyección del mundo en la vida del narrador se ha desarrollado históricamente en forma de versos, en forma de relato, en diálogos con los lectores, en disertaciones teóricas y manifiestos, en artículos, en obras de teatro, en guiones, en películas.

En cada manifestación de su obra, Pasolini ejerce la posibilidad de conocer y de conocerse, algo que, sin embargo, realiza cada vez con objetivos e instrumentos dependientes del *medium* utilizado.

**11. La presencia del autor en el teatro de narración.** La poesía y el "teatro de Palabra" restituyen la presencia del autor, que, rechazando verbalmente las tensiones entre el cuerpo y la existencia, expone a la visión mental del lector un flujo monologante, que, por un lado, prevé voces ajenas que lo concilien con la hipótesis de otros emisores (los personajes y los actores), mientras que, por otro, ofrece impresionantes indicios de la corporeidad llena de vida psíquica de la que procede.

La novela y el cine intercambian, por el contrario, a partir de la originaria pasión por la pintura (Pasolini, si no hubiera perdido la tesis, se habría licenciado con Roberto Longhi) el principio fundamental de la representatividad del arte gracias al cual la identidad del autor, pese a aflorar continuamente, media las realidades reflejadas por su propia mirada: subjetivo en la medida en que rechaza y recompone la objetividad de las cosas. El cine, para Pasolini, es el arte de "expresar la realidad con la realidad". Concepción que anticipa la inclusión posterior de actores sociales o actores que no lo son a las dinámicas de la innovación teatral, acercando las películas de Pasolini con actores lumpemproletarios<sup>5</sup> al teatro de Armando Punzo, Pippo Delbono y Marco Martinelli.

Los escritos teóricos, libremente sistemáticos, indagan los criterios y los instrumentos lógico-formales que conservan las cualidades de lo real en sus transposiciones en una obra, consintiendo al autor componer –sobre el papel– una realidad de signos, y –en la pantalla– una realidad de realidades que, aunque formalizadas, permanecen continuamente legibles y presentes como estratificaciones geológicas en un terreno explotado.

El discurso pasoliniano prosigue incluso en ausencia de escritura y voz, porque lo sustenta la consciencia de que los signos son múltiples y todo es signo:

En realidad no hay "significado": porque también el significado es un signo. [...] Sí, esta encina que está enfrente de mí, no es el significado del signo escrito-oral "encina": no, esta encina aquí presente ante mis sentidos, es en sí misma un signo: claro, no escrito-oral sino icónico-viviente o como se quiera definir. Por tanto, los "signos" de las lenguas verbales sustancialmente non hacen más que traducir los "signos" de las lenguas no verbales [...]. La sede donde esta traducción tiene lugar es la interioridad. A través de la traducción del signo escrito-oral, el signo no verbal, es decir el Objeto de la Realidad, se representa, evocado en su física, en la imaginación. El no verbal no es, pues, más que otra verbalidad: la del Lenguaje de la Realidad. Cuando uso la escritura o el cine, no hago sino evocar en su forma física, traduciéndola, la Lengua de la Realidad (Pasolini, 1977, p. 97).

Pasolini, por lo tanto, "habla" lo real traduciendo la lengua. Sistema que entrega a la atención de los actores de teatro desarrollos dispuestos a traducirse en enseñanza en torno a las exigencias esenciales del teatro que, como hace la obra pasoliniana en su complejo, conjuga presencia, realidad y lenguaje.

<sup>5</sup> "Del lumpenproletariado e atrae su cara, limpia (mientras que la burguesa está sucia); porque es inocente (mientras que la del brugués es culpable), porque es pura (mientras que la del burgués es vulgar), porque es religiosa (mientras que la del burgués es hipócrita) [...]". (Pasolini, 1999b, p. 868). A la creaturalidad de los actores lumpenproletariados de Pasolini, elegidos para ser ellos mismos, corresponden algunos desarrollos significativos del teatro de los años noventa, "vuelve a enfrentarse al mundo, ya no reflejándolo, como pasaba en el sistema mimético, sino asumiendo la realidad directamente de este" (Guccini, 2001, p. 24).

Por ello, en el futuro, es aconsejable reconstruir la influencia de Pasolini en los actores de teatro, analizando no solo las representaciones de las obras dramáticas como ha hecho espléndidamente Stefano Casi (2005, pp. 284-305 y pp. 207-218), sino también siguiendo las trayectorias de las diferentes articulaciones de su obra: los pensamientos, las narraciones fílmicas y el *Manifiesto por un teatro nuevo* que Baliani suele citar reconociendo en el fragmento que sigue "una bella anticipación del teatro de narración" (Baliani, 2005, p. 63):

Venid y asistid a las representaciones del "teatro de Palabra" más con la idea de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que oiréis, y, por tanto, las ideas, que son los verdaderos personajes de este teatro) (Pasolini, 1992, p. 711).

**Traducido por Juan Francisco Reyes Montero**

## Referencias bibliográficas:

- Agosti, S. (1982). La parola fuori di sé. En *Cinque analisi*. Milán: Feltrinelli.
- Baliani, M. (2005). Esperienza – tempo – verità: un seminario sulla narrazione (CIMES, Bologna, febbraio 2000). En G. Guccini (ed.), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- Benjamin, W. (1995). Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov. En *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Turín: Einaudi.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Milán: Ubulibri.
- Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milán: Feltrinelli.
- Celestini, A. (2005). L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare. En G. Guccini (ed.), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis* (pp. 173-186). Roma: Dino Audino.
- Guccini, G. (2001). Presentazione di Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lerici – 2 luglio 2000. *Prove Di Drammaturgia*, 7(1).
- Messori, M. V. (2 de julio de 2006). Io, nel segno di Pasolini. *Il mattino*. Recuperado de [http://www.pasolini.net/narrativa\\_robertosaviano.htm](http://www.pasolini.net/narrativa_robertosaviano.htm).
- Ming, W. (2009). *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Turín: Einaudi.
- Ming 1, W. (21 de junio de 2006). Roberto Saviano, Gomorra, Strade blu Mondadori. *Nandropausa*, 10. Recuperado de <http://www.wumingfoundation.com/italiano/-Giap/nandropausa10.htm#gomorra>.
- Pasolini, P. P. (1977). Ancora il linguaggio della realtà. En V. Magrelli (ed.), *Con Pier Paolo Pasolini, Quaderni di filmcritica*. Roma: Bulzoni.
- Pasolini, P.P. (1992). Manifesto per un nuovo teatro (1968). En Id., *Teatro*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1999a). Il romanzo delle stragi. En W. Siti (ed.), *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*. Milán: Mondadori. (originalmente: Che cos'è questo golpe. *Corriere della Sera*, 14 de noviembre de 1974).
- Pasolini, P. P. (1999b). Quasi un testamento. En W. Siti (ed.), *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*. Milán: Mondadori. (originalmente: Questo è il mio testamento. *Gente*, 17 novembre 1975).
- Pasolini, P. P. (2001). Ideologia e poetica. En W. Siti & F. Zabaghi (ed.), *Tutte le opere. Per il cinema*, II. Milán: Mondadori.
- Pollina, P. (2007). Ultimo volo. Orazione civile per Ustica. En C. Valenti (ed.), *Ustica e le arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

- Saviano, R. (2005, noviembre-diciembre). Io so e ho le prove. *Nuovi Argomenti*. Recuperado de [http://www.pasolini.net/saggistica\\_trulli\\_inedito.htm](http://www.pasolini.net/saggistica_trulli_inedito.htm).
- Saviano, R. (2008). *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milán: Mondadori.
- Turner, R. (1999). *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino.

## Teatro di Narrazione e scrittura scenica

Mariastella Cassella Cassella

Universidad Alcalà de Henares,  
Italiamariastellacassella@gmail.com

Artículo recibido el 1/11/2015, aceptado el 11/11/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Il teatro di narrazione nasce in Italia sul finire degli anni Ottanta, costituendosi come genere drammatico a partire dalla metà degli anni Novanta. Sebbene sia stato salutato come prolifica antitesi all'estetica del Nuovo Teatro, che veniva riconducendo la sostanza linguistica dello spettacolo all'evento scenico, vogliamo qui sottolineare come il rinnovato interesse per la parola drammatica non escluda il genere dalle medesime dinamiche soggiacenti a tutto il teatro iscritto nella pratica della "scrittura scenica". Se il teatro della scrittura scenica porta alle estreme conseguenze l'opera di decostruzione e disarticolazione spettacolare, analizzeremo quanto e se il teatro della performance epica si sia confrontato con questi medesimi andamenti.

**Parole chiave:** Teatro di narrazione, Scrittura scenica, Performer, Nuovo Teatro.

]

**ABSTRACT:** *The narration theatre was born in Italy at the end of the Eighties, and was establish itself as a drama's genre since the mid-nineties. Although it was considered as an antithesis to the aesthetics of the new theatre, which was bringing back the linguistic substance of scene to the event on the stage. We want to explain how the renewed interest in the language of drama does not exclude the narration theatre by the same trends of the whole theatre that we can subscribe in the practice of "stage writing". If the theatre of the "stage writing" brings to the extreme the work of stage-deconstruction and stage-disarticulation, we will analyse how and if that theatre of epic performance compare itself with these same trends.*

**Keywords:** *Narrative theatre, Stage writing, Performer, Nuovo Teatro*

Il teatro di narrazione, così definito a partire dagli anni Novanta, rappresenta sicuramente uno dei generi più interessanti nel panorama del teatro italiano: spettacoli come *Kohlhaas* (1990) di Marco Baliani o *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini (1993) per la direzione di Gabriele Vacis, rappresentano una risposta originale all'antico problema circa l'incompatibilità tra ricerca teatrale e fruizione popolare (nel senso più elementare di fruizione non intellettualmente mediata, ma strutturata sulla condivisione dello stesso orizzonte comunicativo). Come poi è fatto conosciuto, la definizione di "teatro di narrazione" è stata affiancata a quella, forse più generica e, per questo, pertinente, di "nuova performance epica", strumento metodologico capace di affrontare analiticamente tutti quegli spettacoli che costruivano l'evento teatrale a partire da un attore solo in scena.

"Parlando di nuova performance epica, intendiamo, infatti, indicare che si sono costituite possibilità recitative imperniata allo svolgimento narrativo dell'eloquio; che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione; che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia" (Meldolesi & Guccini, 2004, p. 9). D'accordo con i due studiosi, possiamo di certo affermare che la teatralità occidentale si sia costruita a partire dalle modalità messe in atto dalla performance epica, come dimostrano le origini greche del nostro teatro, strutturate attorno ai principi della declamazione e della narrazione. Se il teatro e la narrazione hanno da sempre convissuto, sin dal sorgere del teatro stesso, è tra la fine degli anni Ottanta e il principio dei Novanta che il teatro di narrazione si scopre "tanto vasto e articolato da avere assunto la fisionomia di un movimento" (Nosari, 2003, p. 9).

Ma qual è l'elemento di novità che possiamo riscontrare nell'emergere del nuovo genere della performance epica? Se la narrazione, come è facile sostenere, costituisce uno dei centri fondanti del teatro, è possibile identificarne un ulteriore *specimen*? Se ci concentriamo sull'aspetto più precisamente performativo, e cioè analizziamo il genere partendo dal coabitare, nello stesso artista, delle figure dell'attore, dell'autore e del regista, anche qui la nostra ricerca sembra condurre ad un vicolo cieco. Effettivamente, come ci ricorda Marco di Marinis, tanto l'attore come lo spettacolo solistici sono esistiti sin dalle prime attestazioni del teatro, se è vero che le prime forme di teatralità sono da attribuirsi agli aedi e ai rapsodi (cfr. De Marinis, 2006, p. 30). A ciò si aggiunga che, ugualmente, anche nel nostro Novecento la pratica dello spettacolo "a solo" ha conosciuto declinazioni felicissime, come nel caso dell'avanspettacolo o del cabaret. La pervasività della tradizione dell'attore monologante nel nostro panorama nazionale si fa ancora più evidente se prendiamo in esame casi quali quelli di Carmelo Bene o Leo de Berardinis, laddove, cioè, la pratica costante della creazione collettiva teatrale degli anni Sessanta avrebbe dovuto, presumibilmente, renderla impraticabile.

Nell'analizzare il fenomeno nella sua complessità, non va sottovalutato il coabitare del teatro di narrazione con tutta quella serie di sperimentazioni di azzeramento, decostruzione e reinvenzione che hanno dato vita alla fiorente stagione della postavanguardia italiana. Ciò che bisogna far risaltare è come, insieme al disinteresse nei confronti del prodotto in favore del processo creativo, questa nuova generazione di teatranti si sia interrogata sulle infinite possibilità performative e sull'"autenticità" dello stare in scena.

Se la postavanguardia azzerava la scrittura in favore di un rapporto non mediato con la performance, i narratori giungono alla medesima urgenza della comunicazione interpersonale diretta, metabolizzando il proprio vissuto e soprattutto agendo come "testimoni" della storia

raccontata. Il narratore non si finge personaggio, ma instaura con la propria storia un rapporto di estrema immediatezza, regime garantito dall'appoggiarsi all'apparato orale. Ha probabilmente ragione Havelock nel notare come la conversazione diretta tra due interlocutori (nel nostro caso narratore e pubblico) sia capace di una efficacia comunicativa spontanea e collettiva allo stesso tempo e sia, in definitiva, "uno strumento straordinariamente flessibile e mobile". "Il genio di questo spontaneo linguaggio della conversazione risiede nella sua espressività, nella sua capacità di dar voce a immediate impressioni e sensazioni e sentimenti come avviene tra individui, come pure a modalità sociali e a mode e a idee così come sono avvertite nella comunità" (2005, p. 82).

La decostruzione dei codici scenici, operata costantemente e coscientemente da tutto il teatro postavanguardista, si realizza nella performance epica come fusione tra l'atto di scrittura teatrale e scrittura scenica. Il teatro contemporaneo, come sappiamo, ha fatto della scrittura scenica un valore costituente della propria ricerca, prediligendo i fenomeni di presentazione sulla rappresentazione e di produzione sul prodotto. In questo senso le possibilità offerte del teatro di narrazione sono quelle di un genere che nasce e si sviluppa "da un'idea di teatro non rappresentativa e non funzionale", come ha giustamente notato Soriani (2006, p. 40).

Nell'affermare quanto sopra, ci sembra necessario spendere alcune parole sul concetto e sulla pratica della scrittura scenica, elemento critico tuttavia dibattuto e vivo, nonostante gli ormai notevoli studi reperibili a riguardo<sup>1</sup>. D'accordo con la lettura che ne dà Lorenzo Mango, riteniamo che la scrittura scenica costituisca un codice linguistico tutto moderno: attenendoci alla suddivisione che ne fornisce lo studioso, possiamo immaginare la scrittura scenica come una "parabola che si sviluppa in tre tempi" (2003, p. 387). Il primo momento prevede una radicale messa in questione della forma teatro: la scrittura scenica si fa "modello" alternativo al binomio Teatro-parola, proponendo una scena come pagina tridimensionale di scrittura (cfr. Grande, 1990, p. 81). In un secondo momento "lo spettacolo viene recuperato come luogo di condensazione di segni linguistici che, pur non appartenendo alla tradizione della forma teatro, consentono, comunque, di ricondurre quelle esperienze ad una nozione codificata di teatro" (Mango, 2003, p. 388). Il terzo momento, che è quello che più profondamente interessa il nostro discorso, prevede il ripristino della forma teatro e del testo, essendo ciononostante garantita la capacità della scrittura scenica di organizzare e produrre il senso.

La scrittura scenica è da leggersi come sistema di organizzazione del segno scenico, segno che non va inteso come rappresentazione di una realtà esterna, così come non intende rinviare ad un substrato simbolico: il senso fondamentale del segno, come è evidente, sta nel suo accadere nell'*hic et nunc* dell'evento scenico. Il segno è, altresì, autoreferenziale: ciò che si questiona è l'ingenua corrispondenza fra segno e mondo, fra rappresentazione e rappresentato. L'autoreferenzialità, però, pur dando luogo a una dissociazione fra segno e senso, non produce la cancellazione del meccanismo di produzione del senso, quanto piuttosto una sua diversa progressione, il cui principio base va identificato in un segno che è precedente al senso. Con ciò si vuole intendere che la produzione del senso si verifica dall'accostamento di azioni fisiche calate nella realtà della scena, che significano proprio nel

<sup>1</sup> Con rispetto al concetto di scrittura scenica inviamo, perlomeno, all'esaustivo lavoro di Lorenzo Mango (2003) e all'altrettanto efficace saggio di Maurizio Grande (2005).

disporsi e articolarsi di fronte ai nostri occhi (e senza pretendere, tra l'altro, di farsi illustrazione di un progetto narrativo o rappresentativo che le precede).

Il teatro della scrittura scenica celebra, cioè, uno scollamento tra segno e significato, la pluralizzazione dei codici scenici chiamati alla significazione, la disarticolazione e la messa in problema delle possibilità di coesione narrativa dello spettacolo stesso. La strategia messa in atto è, precisamente, una strategia decostruttiva, capace di azzerare la rappresentazione tradizionale in favore della "presentazione" di una pluralità di codici scenici, tutti egualmente significanti. Si contraddice, così, la forma teatro tradizionalmente intesa, avviando un processo di proliferazione del teatrabile che va dall'*happening* all'esposizione, dal teatro immagine fino al *multimedial theatre*.

Un elemento ulteriore che riteniamo opportuno sottolineare, sia pur nel nostro breve avvicinamento al vivo della questione, è il seguente: parlare di "scrittura" significa calarsi nel vivo del processo, pianificando una dimensione dei linguaggi teatrali come continuamente calati nel divenire, mai autoconclusivi, *in fieri*. Ciò significa, principalmente, la messa in crisi del dramma come forma unitaria del racconto teatrale e, al tempo stesso, la decostruzione dello spettacolo come organismo illusoriamente coeso.

La contestazione dell'elemento linguistico, così come la pluralizzazione degli elementi scenici chiamati alla significazione non significa l'azzeramento dell'elemento drammaturgico, bensì una sua ricollocazione come "codice" di significazione fra gli ulteriori e plurali codici della scena. La "discrittura scenica" e lo squartamento del linguaggio di Carmelo Bene (cfr. Bene, 2002, p. XII), così come il rapporto di non aderenza col personaggio messo a punto in tutti i suoi spettacoli, possono fornire un esempio, in questo senso, illuminante. Al principio di *Macbeth horror suite*<sup>2</sup> l'attore fa il suo ingresso in scena vestito di bianco, bendato. Carmelo inizia poi, lentamente, a sciogliere il bendaggio che porta al braccio, rivelando una macchia di sangue progressivamente sempre più ampia che, raggiunta la sua massima espansione, con l'avvicinarsi alla pelle, sparisce. Inequivocabilmente, con la profonda coscienza scenica che lo caratterizza, scriverà l'artista: "Ferita era la benda e non il braccio" (Id., p. 1204), svelando e problematizzando il regime di significazione della finzione teatrale.

Ciò che ora vogliamo tentare di dimostrare, dunque, date queste brevi ma necessarie premesse, è fino a che punto il performer monologante risponda alle medesime esigenze di teatralità diffuse e sviluppate nel nostro secondo Novecento. Ci sembra, cioè, che l'ingente produzione di contributi critici relativi al fenomeno si sia concentrata soprattutto sulla "specificità" della narrazione (pensiamo a testi quali Pasqualicchio, 2006), oppure indagando le implicazioni civili (come è il caso di Bernassa, 2010), oppure ricostruendone puntualmente la storiografia (Guccini, 2005; Soriani, 2009)<sup>3</sup>. Ciò che vogliamo tentare è inquadrare la poetica del teatro di narrazione all'interno di quel complesso sistema di strategie decostruttive messe in atto coscientemente dall'articolato panorama del teatro di ricerca e sperimentazione che, seppur con esiti a volte divergenti, si è a suo modo contrapposto al teatro cosiddetto ufficiale (cfr. Di Marca, 1999, p. 8).

<sup>2</sup> *Macbeth horror suite*, 1996, Teatro Argentina, Roma.

<sup>3</sup> Ai saggi sopra menzionati va aggiunto il recente studio di Paolo Puppa che mette in relazione, lucidamente, i nuovi sviluppi del teatro di narrazione con la pratica della *phonè* grandattorica (cfr. Puppa, 2010).

Come sappiamo, il teatro di narrazione è stato spesso salutato come prolifica antitesi all'estetica del Nuovo Teatro, che veniva riconducendo la sostanza linguistica dello spettacolo all'evento scenico, organizzato "sistema di segni". In realtà ci sembra palese l'esatto contrario. In primo luogo possiamo asserire che il performer epico partecipa dell'insofferenza alla determinazione dei ruoli teatrali fondendo in sé quelli di attore, autore e regista; in secondo luogo sviluppa e propone uno spettacolo che fa della presentazione il proprio nodo determinante; in ultimo il suo atto performativo riesce a concentrare, in un unico corpo, scrittura scenica e scrittura teatrale.

La strategia della decostruzione messa in atto dal teatro di narrazione, così come da tutto il teatro di scrittura scenica, passerebbe, come nota lucidamente Lorenzo Mango, attraverso tre distinti modelli: il rifiuto della rappresentazione, l'autonomia, sul piano espressivo, dei diversi elementi che compongono lo spettacolo e, infine, la contraddizione della stessa forma teatro (2003, p. 120). Inoltre, parlare di "scrittura" significa soffermarsi sulla processualità di un linguaggio in continuo divenire, mai autoconcluso, mai afferrabile in una condizione di oggetto<sup>4</sup>.

L'elemento che gioca, a nostro avviso, la funzione più rilevante e la cui evidenza ha carattere più macroscopico è che, come nota Nosari, nella propria performance "il narratore fa esibizione delle strategie di costruzione spettacolare nello stesso istante in cui decostruisce l'apparato del teatro tradizionale" (2004, p. 11).

Se il teatro della scrittura scenica porta alle estreme conseguenze l'opera di disarticolazione e decostruzione dell'apparato drammaturgico (l'opera, duchampianamente interpolata, non è più riconoscibile come originaria), analogamente sembra comportarsi il teatro di narrazione. Questo, difatti, si confronta con la testualità mettendo in pratica una scrittura che si fa drammaturgia a partire dalla scena e, attraverso processi che spaziano dalla citazione all'interpolazione, fino al tradimento, propone un "dramma" che è contemporaneamente in bilico fra il piano del racconto e il piano dell'evento.

Non a caso il lavoro di costruzione drammaturgica si compie, per i narratori, in più riprese, raccogliendo e ricostruendo il proprio testo a partire dai materiali più diversificati. Prendiamo, ad esempio, il caso di Marco Paolini, la cui produzione può essere schematicamente suddivisa in due filoni: l'autobiografica (come in *Bestiari* e *Album*) che mescola soggettività e memoria collettiva e gli spettacoli di teatro civile in terza persona. In ambo i casi, come documenta il film "Questo radichio non si tocca. Diario di un'estate" (Paolini, Baresi, 1999), la produzione si avvale di un numero nutritissimo di collaboratori, mentre lo spettacolo si costruisce solo dopo un certosino lavoro di selezione, sintesi e revisione dei materiali.

Anche gli spettacoli di Ascanio Celestini nascono spesso da ricerche che si svolgono attraverso laboratori o indagini etnologiche incentrate sulla cultura orale (la sua è una ricerca debitrice dell'operare dell'antropologia di Ernesto de Martino, Gianni Bosio e Alessandro Pertelli; cfr. Zuccherini, 2002), dando vita a un substrato di materiali che verrà restituito in scena attraverso una tecnica recitativa e una messa in scena minimali. La pluralità e

<sup>4</sup> A quanto sopra si aggiunga il constatare il progressivo processo di deteatralizzazione (cfr. De Marinis, 2000, p. 209) che ha interessato il teatro contemporaneo occidentale, con picchi di sperimentazione che si muovono dall'ormai storico *Paradise Now* del Living Theatre fino alle pratiche performative dei Motus, tanto per citarne alcuni.

l'interpolazione, tecniche ampiamente praticate da tutto il Nuovo Teatro sembrano, cioè, funzionare qui secondo analoghe direttrici.

La localizzazione del narratore nel panorama teatrale contemporaneo ci sembra, allora, tenendo conto di quanto sin ora detto, l'espressione di un rinnovato interesse per l'oralità del racconto e la sua immediatezza però anche, e soprattutto, come riscoperta di una rinnovata interdipendenza tra il performer e il suo detto. In molti casi, il narratore si serve di ciò che Gerardo Guccini identifica come il "personaggio dell'attore", vale a dire "un'entità organica che si sviluppa senza limiti di tempo, e risulta dalla sedimentazione di abilità esperienze, letture e tentativi" (Guccini, 2004, p. 83).

Non deve essere neppure giudicato un caso che contemporaneamente all'esplosione del fenomeno del teatro di narrazione, a principio dei Novanta, si siano registrati i primi spettacoli solistici di quegli attori che erano venuti formandosi nel teatro di gruppo, com'è il caso clamoroso di Toni Servillo e Sandro Lombardi. Il valore presentativo che si dà al teatro si gioca cioè, attraverso quella ineludibile relazione che connette ciò che si dice in scena a ciò che l'attore è nella propria vita, tanto pubblica quanto privata. Con una perspicacia quasi premonitrice, aveva dichiarato Leo di Berardinis:

Quando non si riesce ad essere protagonisti sociali, quando si è completamente comandati, allora si sceglie di intervento pubblico. Ecco perché si sceglie di fare l'attore e non lo scrittore. Quello dell'attore è un intervento pubblico, in senso sociale e fisico: dire la tua frase, fare la tua cosa (1933, p. 34).

Uno dei nodi centrali del genere, allora, sembra essere la relazione intercorrente tra l'interprete (la persona fisica), il personaggio (del narratore) e la storia narrata (e che non funziona già più come semplice organizzazione del materiale comunicativo ma è pianificata come "urgenza" della comunicazione). Se il fenomeno, date queste premesse, sembra centrarsi unicamente su un distinto equilibrio drammaturgico, è però nella sua risposta al coevo interesse per la funzione attoriale dove, secondo noi, si gioca la partita decisiva.

Al termine dei complessi procedimenti di scrittura ed articolazione del materiale narrativo, è a partire dalla presenza del narratore *qui ed ora* che l'atto comunicativo può avere luogo, atto da intendersi come trasmissione del messaggio ad uno spettatore attivamente partecipante. Osservava Cruciani, a principio dei Novanta, come il teatro fosse divenuto lo spazio a parte nel quale poter riscattare quei "valori di interrelazione faticosamente e drammaticamente riconquistati alla negazione quotidiana (1992, p. 179). Per comunicarci, ciononostante, è indispensabile instaurare tra comunicatore e destinatario un regime di legittimità, che il narratore conquista collocandosi di fronte al suo uditorio e raccontando la propria storia. Si tratta di un aspetto che ha risaltato lucidamente Ponte di Pino:

Insomma, non basta che il racconto sia giusto: bisogna che lo diventi perché ce lo sta trasmettendo proprio quella persona. E devono essere chiari i motivi per cui è necessario in questo momento, per lui, raccontare questa vicenda. Chi narra non può essere dunque uno strumento neutro (...), Perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali per il narratore e per noi (2005, p. 9).

Il racconto, cioè, non è né una semplice autobiografia ma neppure propaganda (come forse l'etichetta di "teatro civile" può lasciar intuire), ma un voler dar forza alle prospettive "epiche" della narrazione stessa. Il riscatto del valore performativo ed attorico in relazione al pubblico spiegherebbe, tra l'altro, l'importanza che l'esperienza quotidiana e personale gioca nello sviluppo del genere: per raccontare la realtà storica e politica che ci circonda si fa necessario associare una certa integrità ed onestà alla voce che ci parla. Una legittimazione capace di dare autorità al parlante di fronte all'uditorio e che solo una storia privata, o più in generale il vissuto personale, sembra capace di generare. Non è un caso, dunque, che si facciano tanto importanti le origini geografiche e tuttavia più le radici linguistiche dell'autore (pensiamo al Salento di Perrotta o al Veneto di Paolini nei suoi *L'orto* e *Bestiario Veneto*). L'utilizzo sistematico del dialetto è ravvisabile sin dalle origini del genere, come dimostra l'esperienza di Giuliano Scabia, la cui riscoperta della narrazione e degli stilemi dell'antico filone del "teatro di stalla" riattiva fabulazioni orali riformulate attraverso una cosciente scrittura scenica<sup>5</sup>. Analogo percorso è quello compiuto da Davide Enia, che riattiva la tradizione siciliana del *cunto* (*Maggio '43*) e i cui spettacoli sono spesso modulati in dialetto palermitano (cfr. Soriani, 2005, pp. 55-56).

È quindi l'oralità a costituire la matrice più interessante di tutto il genere, oralità che si popone sempre come *work in progress* e la cui relazione con la scrittura coesiste sempre nell'ottica di una fissazione posteriore, nonostante sia presente, a volte, anche nella fase di ideazione. Guccini ha notato a rispetto come siano individuabili due momenti nella fase del processo di composizione: una scrittura oralizzante, capace di tenere in conto gli aspetti orali della comunicazione, e la seguente "oralità che si fa testo", che coincide con l'esposizione della storia al pubblico. "En esta fase, el performer acepta las indicaciones que proceden del público y de sus propios impulsos, sedimentándolas en la narración o sacando de ellas ideas para posteriores ampliaciones, cortes, revisiones" (Guccini, 2007, p. 129). Questa forma di scrittura, più che vincolarsi ad un testo memorizzato o scritto ha a che vedere con uno scrivere nell'atto performativo, radicando la prassi scenica nel contesto della sua ricezione, modificandola in relazione alla risposta dell'uditorio e facendo partecipare il destinatario al processo di produzione stesso.

La pratica performativa dei narratori italiani ci sembra quindi sedimentare la significazione attraverso pratiche di assemblaggio che prevedono unicamente nell'atto della prassi scenica la propria realizzazione. Il significato si dà come risultante dell'articolazione scenica dei segni, anche in un genere che celebra il primato (e l'urgenza) dei fatti narrati sulla rappresentazione. Anche il corpo dell'attore, che sembrerebbe non avere rilevanza rispetto ai processi di scrittura ed elaborazione linguistica, funziona al contrario come evidenza e testimonianza di un'esistente, come garanzia allo scambio io-tu calato nell'evento teatrale. La stessa "presenza" urgente dell'attore che si dona al pubblico come testimone della storia è rintracciabile in tutto il teatro di sperimentazione coevo, con esiti a volte felicissimi, come dimostrerebbero le ultime prove di gruppi quali i Motus.

Nel recentissimo *MDLSX* (2015), la "fuoriuscita" dalle categorie precostituite è radicale. Silvia Calderoni, nell'apparente formato di un Dj/Vj Set, dà inizio ad un'esplorazione dei confini della performance che è anche, e soprattutto, esplorazione dei propri confini come

<sup>5</sup> Si citino, a titolo di esempio, *Il racconto del teatro* (1977-78); *Teatro con bosco e animali* (1987) e *Giuliano Scabia racconta la tragedia di Roncisvalle* (1996). Per ulteriori approfondimenti sul teatro dell'autore, cfr. Marchiori, 2005.

essere umano, mescolando autobiografia, musica e gender study. La relazione tra performer e personaggio del narratore viene qui incrinato più volte: Silvia pronuncia ripetutamente la parola "io", mostra in video le proprie foto, testimonia col proprio vissuto la difficoltà di un'esistenza transgender. Allo stesso modo, un performer come Giacomo Verde, attore-narratore, autore di video-creazioni teatrali e video-fondali live fa convivere, nei suoi spettacoli, narrazione, manipolazione di oggetti e le immagini di questi ultimi ripresi in diretta dalla telecamera. La pratica del teleracconto, ideato nel 1989 e inaugurato con Hansel e Gretel (*H & G Tv*), gioca sullo spiazzamento percettivo: la telecamera riprende e trasfigura gli oggetti manipolati in tempo reale, trasformandoli in ciò che la storia ha necessità di raccontare.

Come appare evidente anche da questi nostri pochi esempi, le possibilità della narrazione sono infinite e non sempre, o non unicamente, si danno come semplicisticamente ascrivibili ad una rinascita o riscoperta della parola. Ci sembra più plausibile pensare che quella del teatro di narrazione sia un'ulteriore e articolata risposta alla nostra contemporaneità, con la quale il teatro condivide la frammentarietà, il sincretismo, la multimedialità e il riscoprirsi nel deflagrare dell'attimo. Evento, organizzazione dei significanti scenici, problematiche sociali, messa in crisi dei regimi di significazione e finzione teatrale ci sembrano essere questioni trasversali che accomunano esperienze apparentemente lontane, come il teatro di narrazione e quello di sperimentazione scenica. E che molti narratori siano cresciuti nel seno di quest'ultimo ce ne sembra una ulteriore riprova.

Walter Benjamin, in un famoso saggio su Leskov (1962, pp. 235-260) parlava del narratore come qualcosa di "remoto" e in continuo allontanamento nell'economia dei significanti contemporanei, come a sottolineare la mancanza di qualcosa che prima era inalienabile, costitutivo della nostra stessa realtà: la capacità di scambiarsi esperienze attraverso il racconto. Il teatro di narrazione sembra opporsi a questo percorso negativo riscoprendo, un'ulteriore volta, il valore di una forma quasi antropologicamente originaria di comunicazione.

Diceva Calvino che il mondo contemporaneo rischiava di perdere una facoltà umana fondamentale, il potere di "mettere a fuoco visioni a occhi chiusi" (2002, p. 103). La capacità dei narr-attori contemporanei di vivificare l'equilibrio tra memoria e invenzione, equilibrio che da sempre costituisce la base del racconto orale (Belmont, 2002, p. 54) ci sembra una delle risposte più forti all'afasia contemporanea. Per poter continuare ad avere visioni ad occhi chiusi. O, ancora meglio, con gli occhi ben aperti.

**Riferimenti bibliografici:**

- Belmont, N. (2002). *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio.
- Bene, C. (2002). *Opere*. Milano: Bompiani.
- Benjamin, W. (1962). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- Bernassa L. (2010). *Frontiere di Teatro Civile*. Roma: Editoria e Spettacolo.
- Calvino, I. (2002). *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- De Marinis, M. (2000). *Il nuovo teatro, 1947-1970*. Milano: Bompiani.
- De Marinis, M. (2006). L'attore solista, vent'anni dopo. In N. Pasqualicchio (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 26-46). Roma: Bulzoni.
- Di Marca, P. (1999). *Tra memorie e presente*. Roma: Artemide.
- Grande, M. (2005). *Scena evento scrittura*. Roma: Bulzoni.
- Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori, Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Audino Editore.
- Guccini, G. (2007). Los caminos del Teatro Narrazione entre escritura oralizante y oralidad-que-se convierte-en-texto. In M. Sanfilippo (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*. Signa, 16, 125-150.
- Havelock, E. (2005). *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*. Bari: Laterza.
- Mango, L. (2003). *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Marchiori F. (2005). *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*. Milano: Ubulibri.
- Maurizio, G. (1990). La regia come scrittura di scena. In G. Banu. & A. Martinez (eds.), *Gli anni di Peter Brook*. Milano: Ubulibri.
- Meldolesi, C. & Guccini, G. (2004). L'arcipelago della 'nuova performance epica'. *Prove Di Drammaturgia*, 10(1), 3-4.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove Di Drammaturgia*, 10(1), 11-14.
- Nosari, P., & Panigada, M. G (2003). Il corpo mutante della narrazione: percorsi nel racconto teatrale italiano. *Quaderni dello Spettacolo*, 70.
- Pasqualicchio, N. (2006). *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Soriani, S. (2005). Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia. *Laboratorio del Segnalibro*, 23, 55-6.

- Soriani, S. (2006). Le radici fiabesche del narratore. *Catarsi. Teatri della diversità*, 49, 39-42.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Arezzo: Editrice Zona.
- Zuccherini, N. (6 dicembre 2002). Ascoltate! Arriva Ascanio Celestini. *Zero In Condotta*.

## La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi

---

Nicola Pasqualicchio

Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Verona, Italia  
nicola.pasqualicchio@univr.it

Artículo recibido el 18/01/2016, aceptado el 29/01/2016 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** L'articolo analizza il teatro di narrazione italiano, approfondendo in particolare i casi di Marco Baliani e Ascanio Celestini, alla luce del peculiare rapporto tra diegesi e mimesi che caratterizza questo genere spettacolare. L'intento è quello di dimostrare come entrambi i procedimenti siano sempre attivi in questo teatro, pur in diverse proporzioni, e come il procedimento mimetico vi si attui con modalità specifiche, diverse o contrapposte rispetto alla mimesi del tradizionale teatro drammatico, basata sulla "piena" imitazione del personaggio.

**Parole chiave:** Teatro di narrazione, racconto orale, diegesi, mimesi

]

**ABSTRACT:** *The article focuses on the Italian "teatro di narrazione", with a particular emphasis on Marco Baliani and Ascanio Celestini, in the light of the peculiar relationship between diegesis and mimesis which is characteristic of this performative genre. The aim of the article is to demonstrate that both diegesis and mimesis are always present in this kind of theatre, even if in various blends, and that mimesis in particular adopts here some specific strategies, far from the imitation of characters of the traditional drama.*

**Keywords:** *Teatro di narrazione, Oral narrative, Diegesis, Mimesis*

Tra i non pochi meriti ascrivibili al teatro di narrazione com'è venuto configurandosi nel panorama spettacolare italiano a partire dall'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, vi è quello di aver costretto la critica a riaffilare alcuni strumenti teorici per riflettere, non astrattamente ma sul campo e in concreto, sugli ampliamenti o le risistemazioni della nozione di teatro che il nuovo genere sembrava esigere. L'espressione stessa "teatro di narrazione" (non del tutto pacificamente, ma secondo noi opportunamente, impostasi) ha tutta l'aria di un ossimoro, in quanto pare apertamente contravvenire a una distinzione risalente ad Aristotele e poi fatta propria come un'evidenza dalla cultura occidentale: quella tra l'epica, fondata sulla diegesi, cioè sulla narrazione di una storia, e la tragedia, consistente invece nell'imitazione, nella mimesi, dei personaggi e delle loro azioni. Narrazione epica e teatro, insomma, hanno entrambi la funzione di presentarci delle storie, ma con modalità diverse e, almeno all'apparenza, inconciliabili. Che poi questa inconciliabilità non si dia come assoluta, lo si sa da sempre: ospitando discorsi diretti, il racconto si apre a una componente mimetica; e contenendo, oltre ai dialoghi, anche lunghe narrazioni pronunciate da uno o più personaggi, l'arte drammatica offre spazio alla diegesi. Non sono questi casi, però, a mettere in forse le buone ragioni della dicotomia aristotelica. I dialoghi contenuti in un racconto sono pur sempre gestiti dall'istanza narrante, che li subordina a sé; e, parallelamente, il racconto contenuto in un dramma è comunque parola di un personaggio interno a esso, e dunque parte integrante dell'imitazione dell'azione cui quel personaggio contribuisce. Non c'è vera infrazione dei rispettivi statuti, e diegesi e mimesi rimangono saldamente padrone dei loro rispettivi campi.

Ma questo ragionamento sembra funzionare appieno solamente all'interno della logica di una civiltà della scrittura, che ha perso di vista le caratteristiche e le problematiche delle culture orali. E in effetti, ciò che il recente teatro di narrazione ha stimolato è anche un ricorso a criteri di lettura che tengono conto degli studi novecenteschi sulla narrativa delle civiltà orali<sup>1</sup> che si erano esercitati fino a quel momento sulle origini della letteratura occidentale (Omero) o su culture tradizionali, anche recenti, meno distanziate dall'oralità pura; criteri che, per contro, non sembravano avere ragioni di applicarsi al teatro, fintantoché non gli si riconoscesse un rapporto più duttile e non semplicemente oppositivo nei confronti del racconto. Ora, proprio il teatro di narrazione giunge a costituire un esempio, occidentale e contemporaneo, di una diversa calibratura di questo rapporto, e ridiscute dunque l'equazione assolutista che ha identificato l'arte scenica con il dramma, aristotelicamente inteso come mimesi di un'azione<sup>2</sup>; e offre la possibilità di osservare modalità vive e attuali di un teatro che presenta una storia a degli spettatori senza rappresentarla in modo imitativo. Sono proprio le scoperte e le riflessioni sulle culture orali, a questo punto, a legittimare come non ossimorica l'idea di un "teatro di narrazione" e a permetterci di ravvisarne l'identità e comprenderne la peculiarità. Solo al racconto scritto, infatti, può essere attribuita una purezza diegetica alla quale risultino estranee componenti mimetiche (come abbiamo visto,

<sup>1</sup> Si vedano, in particolare: Lord (1960); Havelock (1963); Parry (1971); Ong (1982); Zumthor (1984).

<sup>2</sup> Si tratta di una ridiscussione molto più radicale di quella ravvisata da Peter Szondi (1956) negli sviluppi della crisi novecentesca del dramma, che porta a forti iniezioni di epicità nel corpo malato del teatro "aristotelico"; la drammaturgia che intraprende questa via, e che ha in Brecht il suo rappresentante più importante, adotta antidoti di carattere diegetico contro l'illusionismo mimetico del dramma, senza cessare tuttavia di garantirgli una struttura fondamentale rappresentativa, basata sull'azione conflittuale di personaggi, e sull'affidamento di ciascuno di questi a un attore, per quanto straniato e distanziato rispetto al ruolo egli possa essere.

la presenza dei dialoghi, se relegati nella pagina, rimane una sorta di stratagemma pseudo-mimetico della diegesi, anche quando essi adottino in modo accentuato le caratteristiche del discorso orale, o distinguano in modo fortemente caratterizzato –per lessico, sintassi, eventuali innesti dialettali– il parlato dei diversi personaggi). Il racconto orale, invece, per il semplice fatto di rendere necessaria la presenza fisica del narratore, si rende disponibile alla mimesi, e, consapevolmente o meno, ne è sempre in qualche misura "intaccato". Laddove poesia e narrazione sono interamente affidate all'oralità, "il teatro resta presente in ogni esecuzione, come una virtualità pronta a trovare immediata realizzazione" (Zumthor, 1984, p. 255). Benché appartenente a una cultura ben distante dall'oralità primaria, il teatro di narrazione recupera le potenzialità del racconto orale, esplicitandone la virtualità teatrale. In tal modo, esso si fa riconoscere come una "terza via" rispetto al dualismo teorizzato da Aristotele, e nasce dalla possibilità di incrociare e fare una cosa sola delle altre due<sup>3</sup>. La mimesi, dunque, non è assente dal teatro di narrazione, e anzi vorremmo sostenere che è l'elemento che davvero lo "teatralizza"; solo che essa non si dà qui come piena imitazione di un'azione e dei personaggi che la rendono possibile: questo non ne è altro che il caso-limite, dotato tuttavia di una forza culturale tale da essersi imposto fin quasi a cancellare la visione teorica delle altre possibilità mimetiche del teatro. Se la mimesi in senso aristotelico ha costituito la tradizione ufficiale del teatro occidentale, non è mai mancato un meno riconosciuto movimento alternativo di "antitradizione", come abbiamo avuto occasione di chiamarla con riferimento particolare al teatro degli attori solisti (Pasqualicchio, 2006), in cui le relazioni tra attore e personaggio, tra attore e pubblico, tra mimesi e diegesi si declinano secondo modalità alternative.

Date queste premesse, ciò che qui vorremmo tentare di mostrare, riferendoci ad alcuni esponenti del teatro di narrazione, e riservando tra essi a Marco Baliani e Ascanio Celestini un valore paradigmatico, è come questa particolare compenetrazione dell'elemento diegetico e di quello mimetico trovi realizzazione all'interno dei loro spettacoli.

Partiamo da una considerazione preliminare: l'attore del teatro di narrazione (o "narratore", come Pier Giorgio Nosari ha proposto di chiamarlo) "non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia [...] Nel corso della narrazione egli può anche *diventare* attore, nel senso di rappresentare, per un momento, un dato personaggio: le cesure tra i due registri – quello narrativo e quello rappresentativo – restano tuttavia ben visibili" (Nosari, 2004, p. 11). La mimesi nei confronti del personaggio è, per così dire, facoltativa. Vi è chi, come Celestini, tende a rifiutarla recisamente, ritenendola la parte più obsoleta e, ai suoi occhi, meno affascinante del teatro (Bologna 2007, p. 88); e lo dice con ironia liquidatoria:

<sup>3</sup> Qualche anno prima della nascita del teatro di narrazione, Cesare Segre individuava nella pura diegesi narrativa e nella pura mimesi teatrale due polarità estreme, fra le quali era sicuramente possibile cogliere una serie di posizioni intermedie e di diverse combinazioni tra narrazione e rappresentazione imitativa, suggerendo che soprattutto in ambito teatrale si potevano ancora aprire interessanti prospettive di analisi in tale direzione: "Fra gli estremi del narratore «oggettivo», magari «onnisciente» e dominatore, oppure della pièce in cui solo gli attori parlano, esprimendo, come se fosse in forma autonoma, pensieri e sentimenti, vi è una gamma amplissima che per la narrativa è già stata studiata, mentre manca sinora di sistemazioni d'assieme per le varietà possibili del teatro" (Segre, 1981, p. 18).

Così il lavoro che io faccio non è quello di imparare a memoria un testo, ma di ricordarlo ogni volta. E raccontarlo con le parole che sono le mie, con la mia lingua, la mia voce: mie di Ascanio Celestini, perché nei miei spettacoli non ci sono personaggi, o ci sono solo in un certo modo. Io posso anche dire le parole che dice una donna al figlio morto, ma le dico con la mia barba, mica me la posso togliere. È questa la differenza rispetto a un altro tipo di teatro, perché anche Ugo Pagliai va in scena con il proprio gomito, mica si può mettere quello della moglie. Eppure quando andrà in scena farà di tutto per andarci non con il suo gomito, ma con quello, poniamo, del Mercante di Venezia. (Pasqualicchio & Azzoni, 2006a, p. 159).

Celestini ci mostra qui un'icastica quanto netta contrapposizione tra due tipi di performer: l'interprete mimetico, cioè l'attore tradizionale (qui rappresentato, a mo' d'esempio, dal noto attore di prosa Ugo Pagliai), immedesimato "fino al gomito" con il suo personaggio, e il performer diegetico, che con i suoi personaggi non coincide mai, e quando ne restituisce parole e azioni si preoccupa di non occultarsi, anche solo momentaneamente, dietro di essi: "[...] bisogna smontare il cardine più evidente del teatro e spogliare il personaggio, abbattere il muro o spostare il dito dietro al quale si nasconde l'attore" (Celestini, 2005, p. 34). Questo, come cercheremo di dimostrare più avanti, non elimina del tutto nemmeno dai suoi spettacoli la componente mimetica, che viene semmai indirizzata verso altri obiettivi, risultando così meno immediatamente riconoscibile.

In genere l'estromissione del personaggio, però, non è così radicale. Vi è per esempio chi, come la Laura Curino di *Passione* e di *Olivetti* o il Marco Paolini degli *Album*, e molti altri a seguire, da Davide Enia ad Andrea Cosentino, ama entrare e uscire da una folla di personaggi, giocando a differenziarne le personalità con pochi tratti mimici o vocali, sulla falsariga del Dario Fo di certe polifoniche "giullarate" del *Mistero buffo*. Curino, in particolare, è maestra nell'animare e far dialogare moltitudini di persone fittizie, mettendole e togliendole di scena con la rapidità virtuosistica di un burattinaio senza burattini<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> La metafora del burattinaio senza burattini per l'attore di narrazione non è rara. La impiega Celestini: "L'attore [...] porta in scena se stesso evocando i personaggi come un burattinaio, ma senza burattini" (Celestini, 2005, p. 34); e Fernando Marchiori la adatta a Paolini: "Talvolta si ha l'impressione che la micronarrazione facciale stia alla scena mentale creata dal racconto teatrale negli spettatori quasi come un teatrino di burattini all'interno di un grande spettacolo di prosa" (Marchiori, 2003, p. 46). Pierpaolo Piludu, a sua volta, ha impiegato la metafora del burattinaio per spiegare la dialettica di immedesimazione/presa di distanza dai personaggi dei narratori popolari sardi che lo hanno ispirato, riconoscendovi appunto "un lavoro simile a quello del burattinaio: lasciavano andare un po' il burattino, per poi ritirarlo, ricordando che sono sempre loro a farlo parlare" (Acca, 2004, p. 46). Non è tra l'altro da dimenticare che, benché celato dietro la pluralità dei propri attori di legno, il burattinaio è generalmente un performer solista, come la quasi totalità degli attori-narratori. La vicinanza e a volte l'interscambiabilità tra burattinaio e contastorie, frequentemente rintracciabile nelle forme di teatro popolare, trova una nota variante, nella tradizione siciliana, nella contiguità tra pupari e cuntisti (Venturini, 2003). E non è casuale che un innovatore della tradizione dei pupi e del cunto come Mimmo Cuticchio abbia esercitato influssi non irrilevanti non solo sul conterraneo Enia, ma anche su Baliani, che confessa di dovere all'artista siciliano un'idea risultata fondamentale per la riuscita artistica del suo *Kolhaas*: "[...] quando ho visto Mimmo Cuticchio fare i suoi "cunti" siciliani, ho imparato che il corpo può suonare. Avevo raccontato per due anni *Kolhaas* indossando delle espadrilles di stoffa, poi ho visto Cuticchio e ho deciso di mettermi delle scarpe di cuoio. E da lì lo spettacolo è cambiato in modo decisivo, perché adesso ha come un'orchestra incorporata, che coi piedi fa il ritmo di tutta la storia" (Pasqualicchio & Azzoni, 2006b, p. 171).

In *Passione* compaiono trentacinque "personaggi parlanti", in *Olivetti* venticinque, ne *L'età dell'oro* ventiquattro più una 600 Fiat. Ognuno di questi personaggi è caratterizzato da una sua maschera fonica, verbale e gestuale [...] Il "monologo dialogato" di Laura Curino trasferisce di fatto in modalità narrativa una drammaturgia compiuta e recupera il dramma come vicenda agita. Intrecciando il dialogo con momenti di narrazione utilizza una costruzione del racconto molto vicina al romanzo (Marelli, 2005, p. 28).

Michela Marelli mette qui bene in evidenza la commistione che si realizza negli spettacoli di Curino tra elementi diegetici e mimetici, sul crinale in cui romanzo orale e dramma narrato si toccano e si identificano. Se la "pesca" nella realtà preliminare allo spettacolo riguarda per Celestini soprattutto elementi diegetici (raccolta di storie, memorie, di cui la traccia mimetica relativa alle facce e alle pronunce si riassorbe e si omogeneizza nella narrazione che ne fa l'attore), per Curino essa si rivolge in particolare a volti, espressioni, cadenze, toni, che l'attrice-autrice tende espressamente a copiare dal vero, da persone reali, conosciute o fuggevolmente incontrate e osservate; oppure da immagini artistiche, come nel caso del *Compianto* di Niccolò dell'Arca come modello gestuale per la recita di *Maria alla croce* di Fo all'interno di *Passione* (Marelli, 2005, pp. 27-28).

Ma questa propensione mimetica, che arriva alla vera e propria immedesimazione nel caso di personaggi come Camillo Olivetti (Marelli, 2005, p. 29), non può né vuole pervenire a risultati simili a quelli della tradizionale rappresentazione teatrale a più attori. Nel caso di Curino, come del Fo affabulatore solitario, del Paolini più polifonico e di tutte le altre narrazioni solistiche che danno voce a più personaggi, è il passaggio stesso, continuo e repentino, da una "maschera" all'altra a impedire allo spettatore l'identificazione dell'attore con uno, foss'anche il più importante e centrale, dei personaggi presentati. Al di là dei processi, anche molto differenziati, con cui gli attori narratori giungono a dar forma ai loro personaggi, ciò che appare al pubblico sono silhouette consegnate a pochi rapidi gesti o espressioni, ripetitivi per permetterne l'immediato riconoscimento, dotati della vivacità esteriore dell'abbozzo, non dello spessore psicologico del ritratto; anche se in alcuni casi, in Curino soprattutto, la stilizzazione delle figure non va a scapito del conferimento di tratti di profonda umanità. È un'arte, quella della costruzione rapida, sintetica, vivida del carattere teatrale, tipica dei performer solisti dell'antitradizione, che gli attori narratori condividono con i comici della piazza, dell'avanspettacolo, della satira politica. La logica costruttiva, per economia dei tratti e necessaria rapidità degli effetti, è la stessa che porta alla creazione di una macchietta o di un'imitazione satirica. Ma la finalità è del tutto diversa: la creatura del comico resta isolata, ha senso in sé, mentre il personaggio del narratore assume il suo pieno significato appunto dall'appartenenza a una storia, che lo include e lo trascende.

Sarà allora possibile assegnare un valore generale a ciò che Fabrizio Fiaschini ha detto benissimo a proposito di Marco Baliani, e cioè che nel teatro di narrazione "prevale sui percorsi di interiorizzazione l'urgenza epica di tradurre rapidamente le emozioni profonde in immagini ed azioni che facciano procedere il racconto. Stati d'animo, psicologia e carattere dei personaggi sono pertanto condensati nella vivida concretezza di pochi gesti subito consegnati alla corrente impetuosa della voce narrante" (Fiaschini, 2005, p. 25). Ma proprio su Baliani e sul suo trattamento del personaggio vale ora la pena di soffermarsi brevemente, per coglierne alcuni aspetti originali, ma capaci al contempo di stimolare riflessioni di una

qualche rilevanza su un piano più generale. Semplificando un po', si potrebbe collocare Baliani in una posizione intermedia tra la refrattarietà di Celestini e la disponibilità di Curino a dar voce ai personaggi. L'ammissione di semplificazione si riferisce anche al fatto che di spettacolo in spettacolo la prospettiva del narratore e la posizione dei personaggi mutano in maniera anche considerevole: per citare solo tre esempi tra i più noti, *Kolhaas* è una narrazione in terza persona, che dà voce anche diretta a numerosi personaggi; *Corpo di stato* è una riflessione memoriale il cui io narrante non è né un narratore neutro né un personaggio fittizio, ma lo stesso autore-attore, autobiograficamente coinvolto; *Lo straniero* è invece la narrazione in prima persona di un personaggio fittizio, Meursault, il protagonista del romanzo di Camus da cui lo spettacolo è tratto. In quest'ultimo caso, la totale coincidenza del testo pronunciato con il soliloquio interiore di Meursault esclude la presenza di un narratore esterno al personaggio, e porterebbe a identificare *Lo straniero*, più che con un esempio di teatro di narrazione, con un più convenzionale e immedesimato monologo drammatico. La mimesi, insomma, sembrerebbe qui avere completamente espunto la diegesi. Eppure, anche in un caso-limite come questo, Baliani non ha inteso confinarsi nella pura dimensione mimetica, e, per quanto glielo concedeva la completa sovrapposizione del testo detto con i pensieri del personaggio, ha lavorato in modo da evitare l'interpretazione psicologica e conservare all'enunciazione una patina diegetica (Pasqualicchio & Azzoni, 2006b, p. 168; Bottiroli, 2004, pp. 33-34).

Nessun dubbio, invece, sorge a proposito della struttura diegetica di quello che, oltre a essere considerato il punto d'inizio ufficiale del teatro di narrazione, ne costituisce anche, a tutt'oggi, uno dei risultati più compiuti. *Kolhaas* è un racconto in terza persona, come si è detto, in cui, per di più, il narratore prende all'inizio una distanza dagli avvenimenti maggiore di quanto non facesse Heinrich von Kleist nel racconto omonimo da cui lo spettacolo deriva: non una collocazione temporale precisa, come nell'*incipit* kleistiano, ma un quasi fiabesco "tanti anni fa". A questo si aggiunga la posizione sempre seduta dell'attore e la sobrietà con cui la diretta manifestazione vocale dei personaggi viene a inserirsi nel flusso narrativo, rendendosi da questo appena distinguibile per caratteristiche tonali e ritmiche. Tuttavia, in un impianto così rigorosamente diegetico, la corda mimetica è tutt'altro che assente. La si sente vibrare, per esempio, in momenti di particolare commozione, di intenerimento o di sdegno, perché, "nonostante la voluta strategia straniante nel ruolo di narratore, Baliani non si priva di intrusioni emotive" (Puppa, 2010, p. 175). Così come inietta antidoti diegetici a costrutti spettacolari fondamentalmente mimetici (*Lo straniero*), Baliani si preoccupa, in spettacoli come *Kolhaas*, di riscaldare e vivificare la diegesi attraverso l'impiego di strumenti mimetici.

Il primo, ma non l'unico, di questi strumenti è, come si è appena accennato, una certa dose di adesione emotiva ai personaggi, e principalmente al protagonista *Kolhaas*, ma sempre rigorosamente contenuta e frenata dall'istanza diegetica che la sottende: sicché il racconto risulta "governato da una voce epica che sa tuttavia continuamente aderire empaticamente alle emozioni e ai sentimenti dei personaggi" (Fiaschini, 2005, p. 25), dando vita a un "gioco continuo di entrata e uscita dalla prospettiva di ciascuno dei personaggi, che abitano di volta il corpo e la voce del raccontatore, senza però spezzare mai la cornice epica custodita dall'io narrante" (Bottiroli, 2004, p. 32). Ma questo gioco di entrate e uscite non è paragonabile a quello di Fo, di Curino, di certo Paolini, perché, come si è detto, Baliani non ricorre alla caratterizzazione esteriore del personaggio attraverso variazioni foniche o mimiche e non fa momentaneamente scomparire la sua voce e il suo volto di narratore dietro

la maschera fugace e stilizzata del personaggio. Ciò che distingue il momento mimetico dal momento diegetico è l'avvertibile trascorrere di un'emozione di un personaggio nella voce e nel volto del narratore: Baliani non mima i tratti di riconoscibilità esteriore del personaggio, ma ne imita, più in profondo, le reazioni emotive agli snodi fondamentali della vicenda. Sono così dei frammenti di verità interiore del personaggio quelli che trapelano qua e là nel tessuto diegetico dello spettacolo, per realizzare i quali è necessaria una certa dose di immedesimazione, un momentaneo abbandono della distanza richiesta dall'atteggiamento diegetico.

[...] ci sono anche momenti in cui sono coinvolto emotivamente, mi commuovo. In particolare in *Kolhaas* ci sono pezzi in cui mi è capitato di provare una forte emozione, e non è l'esibizione di un sentimento falso, qualcosa a cui si arriva attraverso l'applicazione di una tecnica teatrale. Prova ne è che non sempre in quei momenti l'emozione scatta, non è uguale tutte le sere. C'è in particolare il momento in cui prendo la mano di mia moglie Lisetta che sta morendo, e quella mano è ovviamente la mia, non ci sono altri attori; mi prendo la mano di Lisetta e mi dico quanto è piccola, la mano di una bambina. In quel momento posso commuovermi e piangere, perché a volte quel gesto mette in moto delle immagini della mia vita, mie cose private; ma come ho detto non è una commozione assicurata, certe volte non viene. [...] Però il racconto deve andare avanti, e io so che se anche lì piango, un attimo dopo le lacrime devono finire, non posso indurre gli spettatori a diventare pietosi nei confronti del racconto (Pasqualicchio & Azzoni, 2006b, pp. 169-170).

Queste dichiarazioni di Baliani a proposito dell'episodio della mano di Lisetta (sul quale si veda anche Puppa, 2010, p. 175, e Guccini, 2004, p. 17) sono particolarmente interessanti per più di un motivo. Chi ha visto lo spettacolo, sa che davvero, se il "miracolo" dell'immedesimazione avviene, il pubblico assiste a un momento di teatro di forte, commovente intensità. Lo spettatore coglie in quel momento, nel corpo e nella voce del narratore, l'affiorare di un vero sentimento del personaggio: si immedesima, per qualche istante, in *Kolhaas*, perché partecipa dell'immedesimazione dell'attore stesso. Ma per quest'ultimo il gioco è più complesso, dato che passa attraverso due diverse immedesimazioni. La prima, la più singolare, è quella di una parte del proprio corpo con la corrispondente parte del corpo di Lisetta morente; toccando la propria mano con l'altra, la fantasia dell'attore deve agire in modo mimetico, in modo da sentire la mano toccata non più come sua, ma come appartenente al personaggio femminile. A quel punto, grazie a un processo di trasformazione immaginaria, la mano dell'attore "imiterà" quella piccola, fragile di Lisetta al punto di ingannare la mano che l'afferra, che proprio in virtù di questa illusione diventerà "davvero" la mano di *Kolhaas*. Nel corpo di un unico attore un doppio processo mimetico, per una parte tattile, per l'altra emotivo, attraverso il "semplice" contatto tra le due mani, innesca la trasformazione del narratore in personaggio e la trasmette al pubblico.

Siamo qui in presenza di processi che potremmo chiamare di micro-mimesi, non solo perché la loro durata dev'essere programmaticamente breve ("il racconto deve andare avanti", e il pathos dell'immedesimazione deve durare quel tanto che gli impedisca di prendere il sopravvento sulla diegesi), ma a maggior ragione perché mostrano di funzionare sulla base di un principio sineddochico, che non richiede l'imitazione del (o l'immedesimazione col) personaggio a trecentosessanta gradi, ma si limita a coglierne un frammento emotivo, o persino corporeo, se esso rappresenta – parte per il tutto – un

momento significativo della sua storia, come la percezione della mano di Lisetta che ne racchiude la morte. Baliani recupera prontamente Brecht, da lui esplicitamente riconosciuto come riferimento poetico e operativo, in qualità di antidoto ai rischi di un debordamento della mimesi e dei suoi effetti d'immedesimazione; ma vi è al contempo un atteggiamento stanislavskiano nel momento in cui condivide un sentimento del personaggio e lo nutre di immagini e momenti della propria vita. Ma di Stanislavskij non c'è la pretesa di cogliere l'intero, di costruire un'identità psicologica. Ci si accontenta di meno, di una parte per il tutto, di un istante di verità affiorante e poi riassorbita nel racconto. E, visto che di sineddoci stiamo parlando, non è forse peregrino recuperare qui la scherzosa e un po' surreale immagine di Celestini, che poco sopra abbiamo citato, del "gomito di Ugo Pagliai". Celestini la usa, come abbiamo visto, per criticare l'abitudine dell'attore-interprete di nascondersi dietro il personaggio, di non porsi in scena con il proprio corpo e con la propria voce. Ma, alla luce di quanto abbiamo appena visto a proposito di Baliani, potremmo utilizzare la metafora per mostrare come, nella sua irrinunciabile ricerca d'inezza, l'attore tradizionale non potrebbe evitare lo sforzo di costruire e trascinarsi dietro tutto il personaggio anche quando ci fosse bisogno di "imitarne" solo il gomito; cosa che invece, per assurdo, sarebbe possibile all'attore narratore, come è stato possibile a Baliani per la mano di Lisetta e il dolore di Kolhaas.

C'è, in un narratore come Baliani, una sorta di speciale attenzione e ricettività nei confronti del materiale diegetico, che lo porta

a stare concretamente in presenza delle cose e dei fatti della storia, a respirare con loro, senza preoccuparsi di analizzarli e spiegarli. Uno stato psicofisico di ipersensibilità e di empatia che l'attore realizza lavorando su esperienze inscritte nella propria memoria psicofisica, ma anche ricreate come pura invenzione percettiva. Senza tuttavia favorire meccanismi introspettivi di immedesimazione. Non si tratta di rivivere flussi di coscienza ma di sentire organicamente influssi e modificazioni del corpo (Fiaschini, 2005, p. 25).

In tal modo, quando è il momento, un particolare della narrazione può essere investito di un'energia mimetica che non ha bisogno di sostanzarsi di un precedente processo immedesimativo nei confronti del personaggio. Ma questo comporta altresì che la tensione empatica nei confronti di ciò che è raccontato e le sue conseguenze sul piano mimetico non riguardino solo e necessariamente i personaggi, ma tutti gli elementi della storia: gli spazi, i suoni, gli oggetti, gli animali<sup>5</sup>. Ciò che nel teatro rappresentativo si incaricano di imitare le scenografie e gli strumenti sonori, lasciando agli attori il solo impegno mimetico nei confronti dei personaggi, qui passa interamente attraverso il corpo dell'attore, che, anche in questo caso per tratti selettivi e operando per sineddoci, diventa spazio mimetico dell'intera storia. In *Kolhaas*, rumori di galoppo o di battaglia, impennate di cavalli e governo delle briglie, definizione degli spazi e delle distanze attraverso gesti e sguardi, la visione e la sonorizzazione di un'intera storia si realizzano nella performance fisica dell'attore sempre seduto su una sedia, nella precisione e nel ritmo dei movimenti, nell'efficacissima partitura

<sup>5</sup> Dipende da questo una sorta di tendenza "animistica" spesso rilevabile nel teatro di narrazione soprattutto nella forma della mimesi di oggetti (si pensi, tra tanti esempi possibili, all'imitazione dinamico-sonora delle diverse imbarcazioni veneziane nel *Milione* di Paolini).

sonora delle scarpe che percuotono il pavimento. L'attore interprete imita, identificandovisi, un personaggio dentro una storia; l'attore narratore, con tratti rapidi ed efficaci, ma non necessariamente superficiali, imita la storia stessa. E lo fa proprio nel momento in cui la racconta, impiegando al contempo la voce e il corpo. Nel teatro di narrazione la parola alterna due funzioni: quella diegetica del racconto e quella mimetica, che riproduce in modo imitativo o empatico i dialoghi dei personaggi<sup>6</sup>. Ma il corpo, in controcanto, svolge sempre una funzione mimetica (anche laddove, lo vedremo tra poco nel caso di Celestini, sembri scegliere il grado zero di espressività). Il corpo non racconta mai, se non in senso metaforico; escludendo il caso di linguaggi gestuali di tipo convenzionale, come quello dei sordomuti, che, in quanto dotato di segni arbitrari, può raccontare come la parola, il corpo comunica tramite segni imitativi. Il corpo è sempre mimetico, perché, appunto, "mima" azioni, persone, cose. La presenza del corpo di chi racconta è sempre garante, anche contro le intenzioni del narratore, di un livello almeno minimo di "teatralizzazione" del racconto. In più, essa rende presente, in senso temporale, l'azione, che il racconto fa sempre pensare come avvenuta nel passato. Se nel teatro rappresentativo si dà solo il tempo presente, a cui appartengono tanto le parole quanto i gesti dei personaggi, e se nel romanzo il tempo-base è il passato (anche quando indicato dal presente storico), eventualmente inframmezzato dagli inserti al presente dei dialoghi, nel teatro di narrazione passato e presente possono darsi contemporaneamente, perché la mimesi corporea può agire contemporaneamente alla diegesi verbale: mentre Baliani racconta il viaggio a cavallo di Kolhaas verso il mercato, il presente di questo viaggio ci è messo davanti agli occhi dai movimenti del corpo dell'attore. E l'impennata dei cavalli di fronte all'improvviso ostacolo, mimata dal narratore, è una brusca irruzione di presente nel "c'era una volta" del racconto.

Abbiamo visto come il procedimento di "mimesi per sineddoche" della storia caratterizzi il teatro di narrazione (e alle sue spalle le forme tradizionali di racconto orale), in contrapposizione alla "mimesi piena" del personaggio che è prerogativa del teatro rappresentativo. Ora intendiamo, per concludere, rintracciare come tipico di alcuni attori narratori un ulteriore procedimento mimetico, ancor più distanziato dai processi imitativi del teatro d'interprete, e che ci sembra essere regolato da un meccanismo metonimico. Si tratta non di un'imitazione dei personaggi, delle azioni o di altri elementi presenti nella diegesi, ma dell'espressione della reazione emotiva, da parte del narratore, a questi stessi elementi, come se gli passassero veramente davanti agli occhi. La causa (gli eventi della storia) è presentata attraverso il suo effetto (le reazioni del narratore-testimone): in tal senso si può parlare di metonimia. È, questo, un procedimento che accomuna, sia pur contestualizzandosi diversamente nelle rispettive poetiche, Baliani e Celestini. Dice a questo proposito di Baliani Gerardo Guccini:

specie quando narra partendo da storie scritte, si immedesima nel lavoro percettivo dell'autore e mostra quindi, con l'atteggiamento e le espressioni del viso, che lui, il narratore, sta vedendo quanto lo scrittore ha descritto e che ora viene detto a voce [...] Il mondo diegetico si dilata in cerchi concentrici, che, nati dalla percezione del

<sup>6</sup> Anche la parola diegetica, extra-dialogica, può tuttavia accogliere in sé una coloratura mimetica, quando, pur raccontando in terza persona, rispecchia, tramite rallentamenti, pause, tremori o variazioni di volume, sentimenti appartenenti al personaggio narrato. In certi casi questo è il segnale di una vera e propria trasformazione della narrazione in terza persona in discorso indiretto libero.

narratore, diventano spettacolo e in questa forma raggiungono lo spettatore [...] la percezione diretta s'impone con forza al corpo del narratore contagiando il pubblico (Guccini, 2004, p. 17).

Facendosi parola, o forse ancora prima di farsi parola, la storia da raccontare si riflette nello sguardo del narratore, vi si imprime come atteggiamento di stupore, sgomento, rabbia, e da lì passa al pubblico. Quando non ha ancora iniziato a mimare coscientemente elementi della storia, il corpo dell'attore comunica allo spettatore il sentimento che essa suscita, e che già disegna sul suo corpo il sostrato emotivo su cui gesti e parole si appoggeranno. Prima di raccontare e imitare la storia, il narratore imita, non tanto studiatamente, quanto per una sorta di reazione spontanea alle immagini che si pone davanti per raccontarle, la risposta emotiva esteriore di un testimone di quelle azioni. Imita in anticipo, si può dire, nello stesso tempo in cui comincia a provarle, le reazioni del pubblico al suo racconto.

L'idea di raccontare guardando le immagini della storia passare davanti agli occhi è fatta propria in modo ancor più deciso da Celestini:

Io non sono lo spettacolo da vedere, ma anch'io vedo lo spettacolo, e raccontando faccio in modo che assieme a me lo veda il pubblico. Anche il personaggio non è sulla scena: se io dico una frase che ha detto mia madre, non cerco di imitarla, ma dico quella frase mettendo nella mia voce il ricordo di mia madre che la dice, guardo mia madre e la riascolto, e faccio in modo che anche lo spettatore si costruisca dentro una voce e un'immagine simile a quella che io ricordo in quel momento (Pasqualicchio & Azzoni, 2006a, p. 161).

La differenza di Celestini rispetto a Baliani è che nel suo caso ciò che si vede concretamente sul palcoscenico non sembrerebbe avere alcuna funzione, se non di ospitare la parola attoriale, il cui compito è provocare la ricostituzione nella mente dello spettatore delle immagini che appaiono allo sguardo immaginario del narratore. La mimesi delle reazioni del narratore come testimone della propria stessa storia sembrerebbe esercitarsi su un piano puramente fonico, senza coinvolgere il corpo dell'attore. In realtà il linguaggio corporeo dell'attore Celestini non è azzerato come le sue stesse dichiarazioni e un'osservazione superficiale della sua recitazione parrebbero suggerire. È, piuttosto, estremamente misurato e trattenuto, in modo tale che i pochi gesti che lo caratterizzano risultino ancora più preziosi e carichi, più che di significato, di energia, come ha esattamente rilevato Annalisa Canfora: "La qualità più evidente dell'agire scenico di Celestini è il lavoro sul gesto trattenuto. L'attore, sul palco, sembra apparentemente fermo, quasi immobile: Celestini castra ogni impulso al movimento, blocca ogni tentativo del corpo di descrivere un'immagine" (Canfora, 2005, p. 182). Ma, in realtà, "la continua tensione a un corpo scenico non descrittivo si traduce in un'incantevole partitura di movimenti [...] dà vita a geometrie astratte che l'attore crea con il proprio corpo attraverso un sapiente dosaggio di forze contrapposte" (Canfora, 2005, p. 183).

Certo, è difficile negare in Celestini un atteggiamento corporeo vicino all'impassibilità; ma questo non ha nulla a che fare con l'inespressività, e, anzi, particolarmente espressivo risulta proprio il contrasto tra l'estremo risparmio gestuale e l'inarrestabile profluvio di parole che quasi prodigiosamente esce dalla sua bocca. La velocità affabulatoria e l'horror

vacui verbale sembrano essere la resa mimetica, sul piano vocale, di una sorta di sovrabbondanza del reale, di quell'affollamento di storie e persone che è il mondo come appare a Celestini; mentre la fissità del corpo corrisponde forse, sul piano mimetico, a una sorta di stupore, di incantamento di fronte a tanta ricchezza diegetica, magica e sorprendente anche quando incrocia il dolore o s'imbatte nella morte. A conferma che, quando è in scena un grande narratore, anche un corpo vicino al silenzio dei gesti inietta la propria energia mimetica nel tessuto della diegesi.

**Riferimenti bibliografici:**

- Acca, F. (2004). L'attore: un ladro di storie. Conversazione con Pierpaolo Piludu. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 42-46.
- Bologna, P. (2007). *Tutte storie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*. Milano: Ubulibri.
- Bottioli, S. (2004). Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 31-34.
- Canfora, A. (2005). Il gesto assente. In A. Porcheddu (cur.), *L'invenzione della memoria* (pp. 175-184). Pozzuolo del Friuli (UD): Il principe costante.
- Celestini, A. (2005). A che cosa serve la memoria. In A. Porcheddu (cur.), *L'invenzione della memoria* (pp. 19-51). Pozzuolo del Friuli (UD): Il principe costante.
- Fiaschini, F. (2005). Giorni d'erba e giorni di paglia. Il tempo e l'arte del racconto. *Hystrio*, 18(1), 24-26.
- Guccini, G. (2004). Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 15-21.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.
- Lord, A. (1960). *A Singer of Tales*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.
- Marchiori, F. (2003). *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Torino: Einaudi.
- Marelli, M. (2005). Una per tutti tutti per una. *Hystrio*, 18(1), 27-29.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 11-14.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy*. London and New York: Methuen.
- Parry, M. (1930). Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I, Homer and the Homeric Style. *HSCP*, 43, 1-50.
- Pasqualicchio, N. (2006). Il solismo come antitradizione. In N. Pasqualicchio (cur.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 9-25). Roma: Bulzoni.
- Pasqualicchio, N., & Azzoni, S. (2006a). Conversazione con Ascanio Celestini. In N. Pasqualicchio (cur.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 157-164). Roma: Bulzoni.
- Pasqualicchio, N., & Azzoni, S. (2006b). Conversazione con Marco Baliani. In N. Pasqualicchio (cur.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 165-174). Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Segre, C. (1981). Narratologia e teatro. In G. Ferroni (cur.), *La semiotica e il doppio teatrale* (pp. 15-26). Napoli: Liguori.
- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Venturini, V. (2003). *Da Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino.
- Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino. (ed. or. (1983): *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil).

## El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama\*

---

Marco Baliani

Actor y dramaturgo. Italia  
marcobaliani.it@gmail.com

\* En 2005, Mario Baliani desarrolló en el CIMES un extenso seminario titulado "Il tempo spezzato. Territori intrecciati fra narrazione orale e drama (29-30 de noviembre)". En la transcripción de las ponencias (que casi abarcan la dimensión de un libro, 58 páginas) se encuentran análisis detallados de espectáculos colectivos de Baliani y del *Círculo de tiza caucásico* de B. Brecht. A partir de ese material, cuya actualidad se confirma con las siempre frecuentes mezclas de épica y forma dramática, el autor ha recabado el presente ensayo publicado originariamente en *Prove Di Drammaturgia*, 18(2), 2013.

Artículo recibido el 30/05/2015, aceptado el 30/05/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** A la hora de concretar las características de un teatro que mezcle narración y drama, resulta evidente que no se puede establecer un pacto perceptivo rígido: desde el primer momento, la obra de teatro debe introducir a los espectadores en un campo abierto de posibilidades donde ni la dimensión temporal del actor sea necesariamente lineal ni se enmarque en estructuras de tipo discursivo por las que una situación deba desarrollarse de inicio a fin. En otros términos, el tiempo lineal del drama acaba fragmentándose cuando entra en contacto con la dimensión temporal de la narración, que puede partir desde el fin, no concluir, volver al comienzo. ¿Cómo ha acabado el drama? ¿Por qué nos aburrimos cada vez más cuando vamos a ver una obra tradicional en la que los actores actúan caracterizados y la escenografía reproduce un ambiente natural? A partir de preguntas como esta, el actor, dramaturgo y director Marco Baliani reflexiona sobre las dimensiones del teatro de narración y sobre su propia evolución como narrador-performer.

**Palabras clave:** Marco Baliani, Drama, Palabra, Actor, Teatro de narración

]

**ABSTRACT:** *When we try to specify the main characteristics of a theatre that mixes narration and drama, it is obvious that this shouldn't be understood from a rigid perspective: from the beginning, the theatre play has to introduce the spectator in a wide range of options where the temporal dimension of actors is not necessarily linear, developing the dramatic actions from the beginning to an end. In other words, the linear time of drama can be fragmented in the temporal dimensions of narration, that can start from the end, having no end, or starting from the beginning. How has the drama ended? Why do we get annoyed when we see a traditional play in which actors played characterized and where the scene reproduces a natural media? Reflecting about these questions, the actor, dramaturg and director Marco Baliani talks about the dimensions of his own theatre and about his own evolution as a narrator-performer.*

**Keywords:** *Marco Baliani, Drama, Word, Actor, Narrative theatre*

¿Cómo ha acabado el drama? ¿Por qué tanta gente va a escuchar a actores que leen libros? ¿Por qué se llena el festival de literatura de Mantua, el de filosofía de Módena o el festival de la mente de Sarzana? ¿Es la misma gente que va al teatro? ¿Es diferente? ¿Por qué nos aburrimos cada vez más cuando vamos a ver una obra tradicional en la que los actores actúan caracterizados y la escenografía reproduce un ambiente natural? ¿Qué tiene que ver el teatro de narración con todo esto? ¡Ni en un año lograría responder a todas estas preguntas! Sin embargo, quisiera aclarar algo de inmediato. Siento que, de algún modo, se ha agotado un ciclo que llamaría “el extremismo del teatro de narración”. Aquel estar solo, con o sin silla, contando una larga historia o pequeñas historias conjuntas o fragmentos de recuerdos personales como en *Corpo di Stato* (1998) ya no me corresponde. Desde el punto de vista de mi teatro, que no es sino uno entre otros miles de teatros, el ciclo de la narración va desde los años noventa al 2000. Ahora, para los narradores surge el problema de resolver el cansancio de estar solo en escena que, así como ha sido una fuerza, puede ser una limitación. ¿Qué sucedería si para narrar *Kohlhaas* (1989) estuviésemos veinte actores en escena? ¿Se puede hacer o no se puede hacer más? Se puede estar, como actores/intérpretes y actores/narradores dentro de una gran historia que no se haga, en cambio, tan grande que ya no sea una historia, sino un conjunto de casuísticas unidas a un tema: la desorientación, el desarraigo, la enfermedad mental. Más bien, el reto es permanecer en una única historia fuerte y potente como eran las historias de Macbeth, de Orestes o de Nora en *Casa de Muñecas*. ¿Puedo salir y entrar en la historia, desmembrar el drama, sin que por esto los espectadores se aburran o, al contrario, haciendo que se emocionen advirtiendo el artificio que les propone continuos cambios perceptivos?

Mi reflexión parte, pues, del cansancio de estar solos en escena, pero atañe al mismo tiempo a los espectadores de quienes he sido director de eventos corales, donde la narración se entrecruzaba con concesiones dramáticas, y esto es, con diálogos entre los personajes.

Los narradores no son personajes: son personas que cuentan. A menudo, cuando un periodista me pregunta qué monólogo haré mañana por la tarde, le debo explicar que el relato no es un monólogo. Hay un monólogo cuando un personaje razona en voz alta: cosa extraña que hacen los actores, los locos por la calle o los que van con los auriculares del móvil puestos. El narrador no, cuenta algo a otro, no está elaborando pensamientos internos. Y, aunque lo hiciera, lo cuenta a los espectadores.

Para mí el teatro existe cuando se da una convocatoria. Si entro en el metro y me pongo a entretener a los paseantes, o represento en la plaza situaciones de protesta y denuncia como hacían los Agit-Prop, obreros de los años veinte y treinta, no es que no esté usando formas teatrales de comunicación, lo que falta es la convocatoria a los espectadores. Los he sorprendido. He convertido en espectadores a los paseantes. Cuando pienso en mi teatro, los espectadores son los convocados. Me gusta muchísimo el teatro de calle, lo he practicado y lo seguiré practicando, sin embargo, debo admitir que es un teatro donde la relación con el espectador es ocasional. Convocar al espectador quiere decir darle instrumentos de comprensión y compartir con él pensamientos y problemas que preceden al espectáculo. Antes de ser un actor narrador o un intérprete, soy un intelectual. Y como tal, me pregunto por qué convoco a personas para que vean lo que hago. ¿Qué tengo que decirles? ¿Por qué pienso que mi comunicación es tan necesaria e importante? En mi vida nunca he aceptado hacer de actor/intérprete por contrato. Es una elección. No me interesa que me ofrezcan el papel de Polonio para la próxima temporada, porque necesito basar mi comunicación en una idea fuerte, ético/política. No intento, con esto, que los contenidos teatrales deban tratar la actualidad política. El teatro es política cuando es consciente de que está hablando a la polis. Y la polis es la gente que he convocado. No es cuestión de números. Cuando digo polis, no

pretendo denominar al pueblo como hacen los demagogos. Pienso que, dentro de una población, aquellos que forman la polis son los que tienen conciencia de pertenecer a una comunidad, a una civilización, a un Estado. Son aquellos que en Italia dieron forma a la resistencia. Una quinta parte de los italianos. Los otros habrían continuado bajo el fascismo hasta el final de sus días.

Yo comencé a narrar para poder encontrar la polis. Entonces no pensaba que a partir de este trabajo con las palabras se iba a desarrollar, como dice Guccini, «un casi género», un fenómeno de moda. Eran dos las cosas que me corría prisa hacer. En primer lugar, quería reaccionar ante la progresiva hipervisualización de la realidad. Nadie, en los años cincuenta, cuando nací, se imaginaba que para vender un sujetador se tendría que ver un pecho aumentado cuarenta por treinta. Nadie pensaba que imaginación y libido se habrían fundado sobre la exposición visual de coches, comida, partes del cuerpo. Demasiadas cosas. Quizás, aquellos nacidos en los setenta en adelante no pueden reconocer el exceso visual que caracteriza estos años, porque no recuerdan el mundo de antes. Un mundo más esencial, casi escaso en imágenes. Los artistas trabajaban con relación a su historia. Y la mía es la historia de uno que, hasta los dieciséis años, no vio nada de lo que no pudiera extraer alguna experiencia. Al cine se iba una vez al año y, para ver la televisión, estaba el bar. Atención, mi juicio no es de valor. No estoy diciendo que era mejor aquel mundo, sino que he vivido el paso de una cultura de la experiencia a una civilización de la imagen. Y este es el motivo por el que he comenzado a contar. Si se cierran los ojos, ¿qué sucede? Y si se abren los oídos y se cierran los ojos, ¿qué sucede? Sucede que lo visual se descubre escuchando, porque no hay nada que ver. Las imágenes, entonces, son evocadas por el sonido de las palabras y del cuerpo que las transforma.

Haciendo teatro para niños, mis primeros relatos nacieron como una especie de reto puesto ante los ojos de los niños, quienes estaban inmersos ya en el universo televisivo y percibían las cosas de manera diferente a la mía. Está claro que lo que los mantenía pegados a la silla durante una hora escuchando a alguien que no les estaba haciendo ver nada era el descubrimiento de la propia capacidad de imaginación. Hay una bellísima frase de Beckett: «De cada uno parte no una huella de vida, vosotros decís, bah, y con eso, imaginación nunca muerta, pero sí, de hecho, imaginación muerta, imaginad. Islas, aguas, azul, vegetación, atención, pfff, todo fuera, una eternidad, callaos ahora» Esto es, incluso imaginar que la imaginación está muerta es un imaginar que mantiene viva la imaginación. Su teatro habla exactamente de esto: de la capacidad infinita de los seres humanos para imaginar, incluso cuando no hay nada que ver. En *Final de partida* se imagina qué hay fuera, en *Esperando a Godot* quién podría llegar, en *Días felices*, una mujer, que está hundiéndose bajo tierra, continúa imaginando todo un mundo de cosas vividas que sigue repitiéndose en su memoria.

Lo segundo que me urgía era salvar las palabras. Poco a poco la cultura del consumo se ha impuesto sobre las otras; la mercantilización ha ocupado cada sector de la vida humana, desde la tecnología a la economía y la pintura, transformada en un fenómeno exclusivamente financiero. Ya no se pinta para encontrar un público, sino para colocar un cuadro en medio de cualquier operación financiera. Ya Italo Calvino ponía sobre el tapete el problema de comprender qué les sucede a las palabras cuando el mercado es más poderoso. Decía que el mundo se volvía objetivo, perdía singularidad. Haciendo teatro, yo me preguntaba cómo salvar la singularidad de las palabras. Poco a poco he descubierto que la narración permite experimentar las cosas nombradas en el interior del relato: el árbol sale de la categoría abstracta de los árboles y se convierte en la encina de esa fábula, en el olmo de aquel relato, la particular higuera donde vive el diablo. El objetivo del narrador, en mi opinión, es salvar junto con las palabras las experiencias conectadas a ellas.

Hemos entrado en una fase de maniqueísmo semiológico. Las palabras han perdido halo. Dicen solo una cosa, ya no ensamblan una multiplicidad de sentidos. Es como si también las palabras estuviesen colocadas en grandes estantes parecidos a los de los supermercados. Se han mercantilizado. La palabra “seducción” ha perdido la antigua grandeza y se ha convertido sinónimo de violación... No es que las palabras funcionen siempre del mismo modo: todo es relativo, depende de donde están insertadas, en el contexto de determinada experiencia. Como narrador, sentía la exigencia de hacer experiencias con las palabras. Ya sea produciendo experiencias a través de las palabras o experimentando con las mismas palabras: sus sentidos, sus sonidos, las cosas que dicen. Mi investigación no solo tenía que ver con el modo de estar en escena y las historias que comunicaba al público, sino que reflejaba la modalidad de la comunicación, el uso de las palabras, su colocación y puesta en la narración, en el montaje de las imágenes. Mi bruja Giammauda respiraba como un *mantice* (fuelle), pero ningún niño sabía qué era un *mantice*, pues ya no se usa, ninguno tiene chimenea ya. Exactamente por eso, vale la pena preguntarse qué sucede en la cabeza de los niños cuando escuchan la palabra “fuelle”. Quizás no sucede nada, quizás “mant” hace pensar en *mantello*, en *mantis* religiosa. El narrador introduce palabras muertas en el gran ciclo de la experiencia, haciendo un todo con la experiencia del relato. Pero la narración actúa también sobre las palabras comunes, a las cuales el uso ha arrebatado el halo, la singularidad, la fuerza que poseían. Por eso es necesario que el narrador se enfrente a las propias responsabilidades éticas: su teatro, de hecho, tiene que ver con el lenguaje de la polis. Era esto de lo que hablaba Pasolini en el *Manifiesto para un nuevo teatro* (1968): Pasolini pensaba que el futuro del teatro podía ser un teatro de palabra, no un teatro de narración, sino de poesía y de descubrimiento de la ritualidad social. Sus consideraciones merecen ser releídas con atención. Pasolini dispara contra el teatro burgués, pero también contra el teatro del grito, el de la vanguardia. No le gusta la idea de que la crisis del teatro se resuelva eliminando la palabra. Más bien se plantea el problema de cómo usar la palabra ahora. ¿Qué hacer con las palabras en el teatro? Aquí está el problema.

Estos eran los dos motivos que me llevaron a hacer un teatro de narración: experimentar qué sucede cuando se cierran los ojos y se abren los oídos, y salvar la experiencia de las palabras. Ahora, poco a poco, nos deslizamos hacia el problema del drama. En el drama tienen cabida más actores, hay una historia, hay palabras que recitar, hay personajes a través de los cuales se tienen experiencias. Sin embargo, no puede ser una respuesta a la crisis de la narración. Si voy al teatro y veo *Casa de muñecas* de Ibsen o *Espectros* de Strindberg o Pirandello o Chejov, me encuentro las más de las veces mirando comedores, habitaciones o saloncitos, que han construido para hacerme creer que esos son los ambientes reales de los personajes. Es decir, me encuentro mirando, como en un museo etnológico, ambientes históricos repartidos entre los siglos XIX y XX: campesinos, burgueses, aristócratas. El teatro dramático es casi todo de interior, y yo siento disgusto no porque no reconozca la belleza de los personajes y la grandeza de los actores, a veces estupendos, sino porque me falta algo. En el momento en que veo este tipo de representaciones echo de menos el cine. En el cine, el movimiento de las cejas de Robert de Niro puede ocupar toda la pantalla y los personajes se mueven en una cocina verdadera o van de paseo por la verdadera Londres y la verdadera Nueva York. Tampoco los ambientes construidos son imitaciones de lo real, sino realidad concreta. Sé que la ciudad que vemos en *Gangs of New York* (2002) de Martin Scorsese la han construido dentro de los estudios, sin embargo, es maravillosa, me parece estar asistiendo realmente al nacimiento de una sociedad violenta. Lo mismo vale para la realidad digital.

Creo que el drama, en el teatro, ha funcionado hasta que han surgido medios capaces de sustituir la verosimilitud con la realidad. Su existencia histórica se ha visto reducida. Hasta el siglo XVIII no había ese tipo de dramaturgia. Es un teatro nacido con los albores de la

industrialización y de la burguesía. Los griegos, Shakespeare y Calderón acogían el mundo en el espacio del teatro, no procedían a través de representaciones ilusorias de *fragmentos de vida*. ¿Cuándo se ha transformado el espectador en un *voyeur*? ¿Quizás tiene que ver con la iluminación? Todavía en el siglo XIX, el público estaba más iluminado que los actores. Con la llegada de la luz eléctrica la cuarta pared se convirtió en real: por un lado, los personajes bajo las candilejas; por el otro, los mirones ocultos en la oscuridad.

El drama responde a la idea de representar el mundo burgués en tres actos y hacerlo aparecer con todas sus contradicciones; es lo que han hecho los grandes dramaturgos desde Ibsen hasta Pirandello. Incluso el mismo Pinter está aún dentro de esa lógica. Han hecho experimentos excepcionales. El espectador veía cosas ocultas que no tenía que conocer. El impacto de la verosimilitud tenía que ser formidable. De esa exigencia emana el método Stanislavskij, que enseña a entrar en la piel del personaje, a vivir en su época y moverse entre sus muebles, en su clima, entre sus olores. Todo un teatro ha trabajado sobre esto. Ahora creo que las experiencias de su tradición pueden ser utilizadas también en otros contextos. Los años setenta dispararon a bocajarro contra la tradición. Se pensaba que la innovación tenía que ser creada a partir de cánones estéticos completamente nuevos, nunca vistos, originales. Fue un error que hizo retroceder el proceso evolutivo del teatro italiano.

Benjamin decía que en cada época es necesario luchar para romper el conformismo que pretende sofocar a la tradición. Es decir, que la tradición está siempre en peligro y no tanto porque se la combata, sino porque es aniquilada fácilmente por el conformismo. Carmelo Bene había comprendido que era necesario trabajar con ella, masticarla, transformarla. Carmelo Bene fue uno de los primeros en comprender la importancia de cerrar los ojos. Los últimos años de su vida solo era voz. Una voz llevada al extremo que casi anulaba la figura del actor, como si ya no sirviese.

Hemos llegado así al meollo del asunto. Por un lado, que la verosimilitud de la forma drama ha sido superada por la realidad de los nuevos medios. Por otro, que la gente gusta de correr a escuchar a un actor leer. ¿Qué está sucediendo? ¿Es una reacción ante el exceso de imágenes mediáticas? Tal vez tenga que ver con el deseo de ser de nuevo el centro de una relación, de una interacción en la que él, el actor, está ahí por mí, el espectador. El público del teatro de narración se da cuenta rápidamente de que el narrador se dirige a él directamente, está ahí por él. Por el contrario, cuando se va al teatro de actores/intérpretes, se tiene la sensación de que las personas en escena solo están presentes para hablar entre ellas. Quizás es por eso por lo que el teatro de narradores tiene un atractivo particular, aunque no deje de ser un teatro solipsístico que ha renunciado al drama para reunir dentro de una única figura todos los elementos de la historia. Que un actor solo haga todo es, en mi opinión, un límite, una señal de crisis.

¿Dónde están ahora esos colectivos de actores que cuentan y se cuentan en tanto que colectivos? El Living Theatre, el Bread and Puppet, los grupos formados en torno a Barba, Grotowski, Brook y Kantors. La misma Raffaello Sanzio, Delbono o formaciones como Fanny & Alexander y I Motus continúan debatiendo el problema de cómo ocupar el espacio del teatro sin tener que reproducir con verosimilitud el mundo.

Veo nacer experimentos interesantes y, a veces, estéticamente bellísimos, pero que no constituyen un nuevo mundo dramático; están, más bien, escapando del mundo del teatro dramático, de la máquina perfecta de su lenguaje y, en su huida, llenan el espacio de sucesos sensoriales, de emociones, de imágenes llenas de eros y pathos. En Chejov, en Ibsen no hay nada que quitar y nada que añadir: son máquinas perfectas. En cuanto se las retoca un poco, pierden su alma. Imagino qué debía sentir un espectador de comienzos del XX cuando veía estas obras. Era chocante, una revolución. La narración es, quizás, la huida más grande que

los hombres de teatro han hecho de ese mundo. Ya que ya no sabemos cómo habitar el espacio del teatro, nos sentamos en una silla y volamos al país de las *Mil y una noches*: contamos historias, algo primordial. Sin embargo, al menos luchamos. Estamos intentando no dejar morir al teatro dándole un sentido que, aun así, no logramos construir plenamente. Quizás esta generación no lo haga, quizás tampoco la siguiente. Quizás se ha agotado un ciclo en la historia del ser humano, que no logrará hablarle al mundo a través de personajes que dialogan.

Quizás todas estas palabras que he dicho pertenezcan a un tiempo ya muerto o que pronto dejará de existir. Es necesario pensar en otra cosa.

¿Se puede abrir un drama dentro de una historia narrada épicamente? Yo creo que sí. El desafío es activar escénicamente un campo de fuerzas abierto en el cual texto y espectáculo no se cierran en precisos límites espacio-temporales. Se pueden prever líneas de acción que entren en el tiempo de la representación dramática y, de repente, lo rompan dirigiéndose directamente al público. Las nuevas generaciones de actores ya no están aferrados a la idea de las partes. Sin embargo, cuidado: precipitar en un instante dentro de un drama requiere un exceso de capacidad interpretativa que es mucho más difícil que interpretar varios personajes de principio a fin. El actor no tiene modo de concentrarse, de definir un recorrido interior, no tiene tiempo. Pienso que los actores de Brecht eran así: grandes intérpretes capaces de pasar velozmente de uno a otro personaje. He visto los espectáculos de la Berliner Ensemble cuando Brecht ya había muerto. Como los actores estaban siempre extrañados, no vivían nada de lo que estaba sucediendo: un aburrimiento mortal. Después Benno Besson, un alumno de Brecht, luchó para dar vida a los personajes. Aunque una vida con límite de tiempo. Los actores saben que deben entrar y salir de los personajes, comentar la acción, convertirse en espectadores de los compañeros: hacer teatro a la vista.

Un gran campo de exploración es la puesta en escena de la novela. Peter Brook ya ha representado epopeyas, sagas. Ronconi, en 1996, puso en escena *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* de Gadda. Bellísimo espectáculo. Había escaso diálogo e, incluso cuando los actores hablaban entre ellos, los espectadores se daban cuenta siempre de la literariedad de la escritura: era una elección. Es decir, Ronconi quería poner en escena el hecho de que el espectáculo provenía de una novela. Coherentemente, yo tenía la impresión de que los actores estaban leyendo fragmentos escritos, no que estaban contando. El relato, de hecho, prevé siempre la modificación oral de la escritura. Si transformas una escritura en relato, no puedes decir lo que está escrito. Entonces el dramaturgo, para evidenciar la transición, debe disociar momentos en los que hay cosas que hay que leer, que hay que decir como persona y que hay que interpretar mostrando al personajes. En estos años, Gabriele Vacis, Marco Martinelli y yo trabajamos mucho sobre estos pasajes: se toma una narración escrita, se entra dentro, se la descompone, dilata, rebaja o ensalza el tono, se introducen fragmentos, micro diálogos, frases improvisadas y comentarios. No es muy habitual que directores de mi generación se sientan más atraídos por las novelas, cuentos o fábulas que por textos dramáticos acabados.

Hace muchos años puse en escena el *Peer Gynt* (1994): el único texto celebre de Ibsen que no es un mecanismo inmodificable, una caja óptica, sino que, proveniente de una leyenda popular, está lleno de posibilidades interpretativas absolutamente abiertas. Al final de *Peer Gynt*, el protagonista coge una cebolla y la deshoja, descubriendo que, al final, dentro no hay nada. La vida está hecha de tantas máscaras, de tantas experiencias. ¿Y dónde está el centro? ¿Quién eres tú, espectador? ¿Tú, actor? ¿Quién es Gynt? En nuestro espectáculo, esa escena está colocada también al comienzo, y después se repite dos o tres veces intercambiando el tiempo dramático. Manuel Ferreira, un actor muy joven, avanzaba y

comenzaba diciendo: “cuando uno regresa de un exilio, después de estar lejos por un tiempo, ¿cómo dice 'soy yo'?”

Entonces, el actor colocaba la pregunta filosófica de Ibsen al inicio del espectáculo, que comenzaba con movimientos narrativos y extra dramáticos. Mientras Ferreira hablaba, llegaban los otros actores y, para hacerse reconocer, hacían ver un pedazo de sus cuerpos, aquí una cicatriz, allí otras marcas. Por último llegaba Peer Gynt ya viejo. Este era el ítal argentino Coco Leonardi (1934), realmente mucho más viejo que los demás actores. Desde ese momento comenzaban a sucederse en flashback algunos de los episodios de la vida de Peer Gynt.

Con esto quiero decir que un teatro que mezcle narración y drama no puede establecer un pacto perceptivo rígido, sino, desde el comienzo, debe introducir a los espectadores en un campo abierto de posibilidades en el que la dimensión temporal del actor no sea necesariamente lineal ni se enmarque en estructuras de tipo discursivo en las que una situación tenga que resolverse de inicio a fin. En suma, el tiempo lineal del drama se rompe al entrar en la dimensión temporal de la narración, que puede partir del final, no acabar, volver al comienzo. De ahí la infinidad de posibilidades de experimentación y búsqueda.

El desafío es no perder nada de la fuerza dramática del teatro, introduciéndola, sin embargo, en un contexto que no solo la desilusiona continuamente, la contradice, la despedaza, sino que también la amplifica y la exalta hasta permitir que el espectador sienta nostalgia del drama. El drama debe pasarle por delante velozmente, como una especie de visión, de otra manera ya no escapa. Puede, de hecho, suceder que el espectador se quede mentalmente aferrado a la dimensión dramática (he hecho tanto esfuerzo para entrar que ya no quiere salir) o que el continuo pasar de un nivel al otro lo aburra, lo canse. Por el contrario, ese mecanismo debe resultar necesario y apasionante. ¿Cómo? Se necesitan actores excepcionales. Y esto es, literalmente hablando, lo que constituye una excepción.

**Traducción de Natalia Trujillo Rodríguez**

## El teatro de narración de Laura Curino

---

Laura Curino

Actriz y dramaturga, Italia  
federico.negro@lauracurino.it

Artículo recibido el 22/01/2016, aceptado el 22/01/2016 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** "¿Qué es el Teatro di Narrazione? Así como no hay un único modo de hacer teatro, hay también muchas maneras de narrar. ¿Cómo explicar un fenómeno que en Italia ha tenido un éxito tan grande?", con estas palabras inicia Laura Curino una interesante reflexión sobre su trabajo como actriz y dramaturga, y sobre su consideración sobre los inicios y desarrollo del movimiento. Parte para ello de una personal visión de su primera formación en el teatro en laboratorios teatrales en el Turín de principios de los setenta, hasta su definitiva consolidación como una de las voces más importantes dentro del 'teatro di narrazione', pasando por la significativa experiencia vivida junto a los compañeros del Laboratorio Teatro Settimo en obras tan significativas como *Elementi di struttura del sentimento*, *La storia di Romeo e Giulietta* y, especialmente, *Stabat mater*.

**Palabras clave:** Laura Curino, teatro de narración, *Stabat mater*, narrador

}

**ABSTRACT:** "What is the 'narrative theatre'? As well as there is not a single way of performing in theatre, there are also many ways to narrate. How could we explain a phenomenon like this that in Italy has had a so great success?", with these words, Laura Curino begins an interesting reflection about her work as actress and play writer, and about her vision of the origins and later development of the movement from her first formative years in the Turin of the beginning of the 70's, to her consolidation as one of the most important voices of the so called Italian 'teatro di narrazione', focusing the attention in her capital experience within the Laboratorio Teatro Settimo in plays such as *Elementi di struttura del sentimento*, *La storia di Romeo e Giulietta* o, above all, *Stabat mater*.

**Keywords:** Laura Curino, narrative theatre, *Stabat mater*, narrator

Me llamo Laura Curino y soy una autora y actriz italiana. Además de actuar en comedias y tragedias de autor, he escrito textos para la compañía que he creado junto a otros artistas y compañeros de toda una vida, escribiendo y actuando, durante más de 25 años. Esta compañía, que se llamaba Teatro Settimo, se dice que fue el origen del género teatral que en Italia se llama Teatro di Narrazione. ¿Qué es el Teatro di Narrazione? Así como no hay un único modo de hacer teatro, hay también muchas maneras de narrar. ¿Cómo explicar un fenómeno que en Italia ha tenido un éxito tan grande? Únicamente, tal vez, contando una historia. Empiezo con la mía.

Nací y me formé en Turín, una ciudad del noreste de Italia caracterizada por la presencia social, cultural y económica de la monocultura de la FIAT, el gran coloso automovilístico, totalmente volcada a la producción y poco interesada en el desarrollo cultural de la ciudad. Sin embargo, Turín vivía a principios de los años 60 una transformación radical (la población aumentaría un 42% en solo diez años), gracias a las notables migraciones de gente del sur del país a las fábricas turinesas. Se desarrolló en la ciudad una enorme necesidad de cultura, a la que dieron respuesta sobre todo el Ayuntamiento y la Administración Pública. En el período de mi formación, de los 14 años en adelante, esto es, desde principios de los años 70, pese a provenir de una familia modesta (mi padre era precisamente trabajador de la FIAT y mi madre era sastra), pude beneficiarme de una oferta cultural importante de forma gratuita, sobre todo en un campo que amaba: el teatro. Tuve una suerte extraordinaria. En esos años tuve el privilegio de participar en laboratorios y encuentros con el Living Theatre, con Bob Wilson, con el Bread & Puppet, Augusto Boal, Carolyn Carlson, Pina Bausch, el Odin Teatret y Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y muchos otros exponentes de la renovación del teatro y la danza de aquellos años. En aquellos mismos años, en los teatros turineses, podía asistir, a precios reducidísimos, a las mejores obras de los directores y teóricos del teatro italiano: Giorgio Strehler, Orazio Costa, Luca Ronconi, Mario Missiroli, Patroni Griffi, Dario Fo, Leo de Berardinis y muchos otros entre los que se contaban muchos jóvenes emergentes, por lo que disfruté de un fácil acceso a especializaciones, lecciones, laboratorios y discusiones en el entorno de lo que venía a llamarse "descentramiento teatral", es decir, a la programación de obras de calidad en pequeños teatros de la periferia y a lo largo y ancho de la provincia. Veíamos mucho teatro y nos contábamos los espectáculos los unos a los otros.

Me gusta narrar. Tuve una abuela de campo que era una habilidósísima narradora y que llenaba mis tardes de lluvia con cuentos tradicionales de su tierra y fábulas sacadas de los libros. Luego, en la ciudad, conocí a muchos colegas de mi padre, emigrados del sur de Italia, hombres que habían llegado a Turín con una maleta de cartón bajo el brazo y mucha soledad. Los domingos mi padre invitaba a nuestra casa a algunos de estos operarios que trabajaban con él y, mientras comíamos todos juntos, nos contaban historias tradicionales de su pueblo, con amor y nostalgia. Me fascinaba el sonido que el italiano adoptaba en sus voces, surcadas por acentos y dialectos tan distintos del mío. Me quedaba encantada con su descripción de lugares, comidas y formas de vida tan diferentes.

Me gustaba la literatura, devoraba novelas, de las más populares a las cultas, y también me gustaban también las grandes historias del melodrama italiano: cuando estaba en el instituto, el abono de estudiante para la temporada lírica eran muy económicos, tanto que lo renovaba cada año. El festival de verano de la ciudad, en los parques (se llamaban, los

Puntos Verdi) ofrecía también durante el estío muchos estímulos y motivos de diversión. En la universidad asistí, entre otros cursos, a los de Gian Renzo Morteo, quien había tenido el mérito de traducir y, por tanto de introducir, el "teatro del absurdo" en Italia (Beckett, Ionesco...). El profesor Morteo, excelente maestro, empezaba cada clase contando a sus alumnos alguno de los espectáculos que había visto en Italia o en el extranjero (¡era teatro cada día!). Alguno de aquellos espectáculos los conozco y los recuerdo como si los hubiese visto, aunque solo los había escuchado a través de su voz ruda y precisa. Otro gran maestro fue Giovanni Moretti, el más estrecho colaborador de Morteo y estupendo actor.

Mi compañía teatral nació cuando yo tenía catorce años y Gabriele Vacis, quien se convertiría en nuestro director, quince; una vez que nos tiraron de la Parroquia en la que ensayábamos, nos auto organizamos formando la compañía Teatro Settimo, llamado así por el nombre de la ciudad en la periferia de Turín a la que hacía algún tiempo me había trasladado.

Desde aquel momento nuestro recorrido en la autoformación (no había ninguna Academia de recitación en Turín) dio un gran giro: ya no asistimos individualmente a más cursos o laboratorios, sino que empezamos a realizar un trabajo de grupo.

Se trabajaba duro para poder participar en festivales como Santarcangelo, Aviñón, Salzburgo o Edimburgo. Empezamos a organizar teatro en nuestra ciudad, en las plazas o salones de las Casales Populares (en Settimo no había un verdadero teatro).

A todos los artistas les pedíamos participar en el espectáculo, pero también quedarse unos días con nosotros a enseñarnos y contarnos cosas.

Construimos un público que antes no existía y, a través de numerosos laboratorios, a este público lo formamos, las personas en el teatro han ido aumentando en número, cada vez más formadas, y a lo largo de los años hemos escuchado "con" ellas y "de" ellas muchísimas historias y testimonios. Escribimos nosotros mismos los textos de nuestros primeros espectáculos, en los que se recogían las historias de nuestra ciudad y algunos momentos importantes de la historia de Italia.

El teatro infantil y para jóvenes, ese público "implacable y excelso" del que habla Verlaine, nos enseñó a ser precisos, eficaces y a no equivocarnos en los ritmos en el escenario. Para los jóvenes escribimos historias cercanas a ellos y las pusimos en escena en espectáculos memorables. Uno de estos textos todavía se representa con un notable éxito después de casi cuarenta años.

La Compañía construyó su propio teatro en el que organizar temporadas teatrales cada vez más ricas en títulos y géneros, y con el tiempo creció en el número de artistas y representaciones, alternando siempre textos de autor con textos escritos por nosotros. El Teatro Settimo se convirtió en uno de los teatros de innovación más importantes de Italia.

¿Cómo llegamos a la narración? No lo sé. No hay un día, ni un mes, ni un año concreto, y no sé ni siquiera si tiene sentido decir que fuimos nosotros quienes lo inventamos, aunque con frecuencia se nos atribuye la paternidad (o maternidad...).

El hecho es que me parece que desde siempre el teatro ha contado historias. Si vuelvo la vista a la tragedia clásica, por ejemplo, identifico un narrador en la figura del Mensajero, ese que cuenta cómo han ido las cosas en otra parte. ¿Y en el teatro de Shakespeare? ¿no son acaso hábiles narradores Otelo y Mercuzio?

Nosotros hemos simplemente alargado estas figuras hasta convertir la narración en una estructura que da cabida al texto. En nuestra transposición al escenario de la novela de Goethe *Las afinidades electivas* (*Elementi di struttura del sentimento*, 1985, Premio Ubu 1986) los protagonistas (Carlotta, Edoardo, Ottilia y el Capitán) no aparecían nunca. Eran sus sirvientas las que contaban los hechos, cada una desde su propio y particular punto de vista.

Igual hicimos en *Istinto occidentale* (1989), inspirado en *Tender is the night* de Francis Scott Fitzgerald, en el que todos los personajes, reunidos para celebrar el funeral de su amigo Dick River, lo recuerdan, contando de hecho toda la historia en ausencia del protagonista.

Con *La storia di Romeo e Giulietta* (premio Ubu 1992) la intención se hizo manifiesta también al incorporar en el título la palabra "historia". Aquí narraban la tragedia solo los que sobrevivían: eran el Padre Lorenzo, la Nodriza, los padres, todos ancianos, quienes contaban los sucesos a los jóvenes con el objetivo de que la enemistad familiar y, en consecuencia la tragedia, no se volviera a repetir.

Todos estos que he nombrado, y muchos otros, eran siempre y en todo caso espectáculos llevados al escenario, con muchos actores y una puesta en escena muy original y compleja.

Llegados a este punto, después de muchos años de inmensas fatigas volcadas en el teatro, para el teatro y con tanta gente de teatro, por reacción, por casualidad o por Kairos (es decir, porque –como decían los griegos antiguos– era "el momento justo") nos orientamos a la narración por dos caminos distintos: a través de la escritura y la puesta en escena de simples monólogos, y a través de una experiencia de viajes y narración que tuvo por título *Stabat mater*.

Los monólogos eran míos y de Marco Paolini, quien entonces trabajaba mucho con Teatro Settimo, pero también de Vacis, quien dirigía a Lella Costa, Eugenio Allegri, Beppe Rosso y muchos otros excelentes autores italianos. Pero después de años de trabajo en grupo, te das cuenta de que algunos son temas que puedes compartir con todos e historias tan profundamente ligadas a ti que no necesariamente involucraban a toda la compañía. Sentí la necesidad de trabajar en ellos y, tal vez, de hacerlo sola, también para medir, después de tanto trabajo colectivo, mi propia capacidad propia y mis límites personales. Sin aportes individuales, el trabajo de grupo se convierte en algo repetitivo, homologante, asfixiante. Investigar por uno mismo, en espacios todavía no explorados por el grupo, lleva a encontrar siempre algo nuevo que poner en común. Así llegamos a los "solos". Nada en aquel trabajo tenía que ver con el psicologismo del monólogo interior o del flujo de conciencia de principios del siglo. Eran verdaderas historias en sí mismas, contadas al público con un lenguaje simple y directo y con técnicas de realización cercanas a las de la fabulación y el testimonio, sin que la cuarta pared dividiese artificiosamente el escenario y el público, y sin escenografía: todo era evocado a partir de las palabras y el cuerpo del actor. La narración estaba con frecuencia mezclada con diálogos (evidentemente, es el narrador quien desempeñaba todos los personajes), reflexiones, descripciones y, a veces, canciones. Personajes y ambientes vivían (y todavía viven) en la mente del espectador como una película más o menos vívida dependiendo de la habilidad del narrador.

*Stabat mater*, por el contrario, conlleva muchas de aquellas técnicas, pero de un modo más azaroso. Éramos un grupo de jóvenes que tenían que hacerlo todo solos. Cinco de estas

personas decidieron que habían estado demasiado tiempo "teniendo" que escribir teatro, enseñar teatro, producir teatro, programar teatro, ensayar teatro, vender teatro, montar el espectáculo, subir al escenario, desmontar el espectáculo, cargar el camión del teatro, vivir con gente del teatro, comer con gente de teatro, hablar solo de teatro... ¿qué hacer? Cogimos algunos relatos que habíamos descartado en otros espectáculos, "restos de proyectos" en definitiva, que pertenecían a un corpus de obras de escritores en lengua española o portuguesa (Amado, Guimarães Rosa, Cortázar, Lispector, Borges, García Márquez, Allende, entre otros), los modificamos para plasmarlos todos en la misma historia de familia y, como si ya los conociésemos de memoria, en cuatro días empezamos a contarlos. ¿Dónde y a quién? Para ser exactos, no en teatros, sino en casas de amigos, ante un pequeño público con quien después del relato se cenaba. El dueño de la casa nos alojaba durante un día o por una noche y a la mañana siguiente nos íbamos, dejando la casa tal y como la habíamos encontrado pero llena de nuestras historias y de las que nos contaba el público. Y esto porque, mientras cenaban con nosotros, con preguntas bien pensadas de antemano, nos las apañábamos para que –casi sin darse cuenta– fuesen los espectadores los que nos contaran sus propias fantásticas historias de familia. El público dejaba en una cajita una moneda, dinero, libros, música, lo que quería: "dadnos cuanto os parezca que habéis recibido", decía una de las actrices hacia el final de la velada. Todo servía para alimentar nuestras narraciones, y con el dinero, podíamos pagarnos la siguiente etapa de nuestro viaje

Llevábamos poquísimas cosas con nosotros. La historia: el Coronel, después de años de guerra, con mujeres y hijos por todas partes, después de combatir en todas ellas, de haber vivido en todos los sitios, de haber amado a todas las mujeres y procreado más de diecisiete hijos alrededor de todo el mundo, es finalmente arrestado. Volverá a casa. Demetra, Fosca y Gaia, sus hijas, junto a su hermano muerto Esteban, van a la busca de esos otros hijos del Coronel. Saben que existen, pero no saben ni dónde ni cómo los encontrarán. En cada casa en la que se paran cuentan la historia de su familia, con la esperanza de que alguien pueda darles alguna indicación para encontrar a los hermanos que les faltan y poder así llevarlos a su gran casa y esperar la vuelta del padre.

No llevábamos ningún traje en nuestras maletas. Solo el vestuario de los personajes, cada día y durante todo el día. No había separación entre personas y personajes. Yo era Demetra desde la mañana a la tarde, y lo mismo para Gaia, Fosca y Esteban. En cada casa, además de nuestras historias, dejábamos un recuerdo: un dibujo y una historia "especial" contada tan solo al dueño de la casa; en concreto, la historia del santo con el nombre del dueño o la dueña de la casa, por lo general, sacada de la *Leyenda dorada* de Jacopo da Voragine. Cada tarde hacíamos una fotografía, poniéndole primero una chaqueta militar a la persona más anciana y "honorable" del público, convirtiéndola de este modo en el Coronel, nuestro padre.

Esto es todo. El hecho extraordinario es que salimos para quince días y, por el contrario, le dimos tres veces la vuelta a Italia y dos a Europa durante tres años, con solo alguna breve pausa. Un milagro, si se piensa que no existían aún los móviles. Sin embargo, la voz de esta extraña y apasionante experiencia dio la vuelta tan rápidamente que, cada vez que volvíamos a casa, nos encontrábamos con otras propuestas en el buzón de nuestros teléfonos fijos o en la oficina del teatro. ¿Por qué?

El público quería escuchar. Había llegado el momento de desatar la palabra, una palabra densa de inmediatez, comunicación y relación. Después de años de silencio, de teatro danza,

de trabajo corporal, después de años de una vanguardia que había mostrado muy poca fe en la palabra, tanto como para pronunciarla siempre como si fuese la última palabra dicha antes de morir, ahora el público quería escuchar... palabras. Palabras dichas con la simplicidad de un cuento. Palabras e historias pronunciadas por un actor que se dirigiese al oyente sin artificios, sin fingir ser otra persona.

Teníamos pocos objetos en el escenario: una cesta de tazas, un cubo, un hornillo eléctrico y dos grandes cafeteras napolitanas. El espectáculo duraba el tiempo justo de lavar con cuidado las tazas, preparar café, esperar que saliera y ofrecérselo a los espectadores, los cuales podían ser una decena y media de personas, una veintena, treinta o incluso cien, dependía de la casa. Hoy era una pequeña casa de montaña, mañana un castillo, pasado mañana un loft moderno. Nunca un teatro. Tenía que ser una casa. En la cocina, en el salón o en el comedor, según el lugar. Bastaba mover alguna que otra silla, el sofá, una mesa y montar un pequeño escenario y una platea en la que las personas se sentaban sin más. Y sin parecerlo, después de charlar un poco, bebido otro poco y comido otro tanto, comenzaba la narración. Al final, a todos les brillaban los ojos y tenían una sonrisa estupefacta y dulce en los labios. Tenían las manos en torno a las tazas calientes llenas de café, y esto los libraba del embarazo de aplaudir en un momento tan etéreo y delicado.

Luego hacíamos la fotografía y poco a poco el espectáculo se iba deslizado en una especie de convivencia y charla. De ahí brotaban luego, en privado, las historias del público. La persona que estaba en la mesa a tu lado te susurraba: "Sabes, también en mi familia hay una tía que se parece a Demetra..." o "Mi padre era militar y..." o "Me llamo así porque aquel día mi madre..." o "No hablo con mis hermanos desde hace cuarenta años porque...". Cada noche, una de nosotras, las "hermanas", volcaba historias en nuestros diarios.

Fueron años intensos e importantes. El viaje era estimulante, cansado, a veces peligroso. No sabíamos nunca dónde acabaríamos, dónde dormiríamos, dónde comeríamos, ante quién contaríamos la historia. Tuvimos contactos excepcionales, con algunos con los que contactamos mantenemos aún fuertes vínculos. Siempre narrábamos en italiano, precediendo la narración de algunas breves explicaciones ante el público, en pequeños grupos, durante las fases iniciales de bienvenida. Cada uno de nosotros hablaba algún que otro idioma, por lo que siempre había una lengua de mediación posible, inglés, francés, español, alemán, portugués... Explicábamos lo que iba a pasar, quizás mientras se saludaba a algún amigo, o se conocía a algún personaje importante para el dueño de la casa, o se charlaba con alguien, y luego Fosca y Gaia empezaban a pelearse en otra habitación, se les escuchaba, se acercaban, entraban en el espacio escénico y a partir de ahí ya se estaba en el centro del relato.

Ganamos el premio Fringe en el festival de Edimburgo, recibimos otros premios, críticas favorables, se escribieron ensayos e incluso se publicaron algunas tesis. Y todo ello actuando siempre y solo en las casas, sin un teatro, sin publicidad, sin oficina de prensa, sin organización. Después de cada réplica la noticia corría veloz de boca en boca, y las réplicas pasaron de diez a cien, doscientas, tal vez incluso más. No sé si todo esto lo volvería a hacer, aunque estoy orgullosa de haberlo hecho. He aprendido a contar justamente en aquel contacto cotidiano y cercano al público.

Mientras tanto, y paralelamente, todos nosotros recurriamos a la narración también bajo la forma de espectáculo en teatros ordinarios. Mi primer monólogo-narración fue *Passione*, que precede a *Stabat mater*, y luego vinieron el exitoso *Olivetti*. *Camillo, alle radici di un*

*sogno*, que, sin embargo, se escribió después. Y luego *Olivetti. Adriano, il sogno possibile*. Todavía los llevo de gira hoy en día.

*Passione* cuenta la vocación de una joven en la Turín de los años 60 y 70. Es la historia de un aprendizaje artístico, la historia de una ciudad en un momento clave de su evolución, la historia de personas venidas de toda Italia en busca de trabajo y fortuna. Gira en torno a la fábrica, la FIAT, sobre el duro trabajo de los trabajadores en las cadenas de montaje, la vida en los barrios populares y el deseo de levantar la mirada más allá del homologante horizonte. Y todo ello a través de los ojos de una joven y de las mujeres con las que se encuentra en la calle la primera vez en su pequeña vida que va al teatro.

*Olivetti* narra la paralela existencia, a veinte kilómetros de Turín, de una fábrica distinta, igualmente conocida en todo el mundo, la Olivetti, una fábrica en la vanguardia en cuyo centro del proceso productivo estaban las personas, no solo los productos y los beneficios. Una fábrica en la que la defensa de la salud de los trabajadores (física y mental), el respeto al medioambiente y la atención a la vida de la comunidad en la que se encontraba fueron los fundamentos de un experimento social y económico que no tiene parangón, tanto por sus dimensiones, como por la profundidad del pensamiento que lo gestó y por sus resultados económicos. La historia de la Olivetti (que se ocupada de tecnología punta, máquinas de escribir, calculadoras y los primeros ordenadores del mundo) fue, en Italia, "olvidada" y sepultada por otros modelos industriales más pesados caracterizados por la explotación de las personas y la consecución de beneficios a toda costa. Se convirtió en una especie de gran "abandono" nacional, probablemente también porque sus métodos estaban tan a la vanguardia que parecían una utopía, términos con los que se relega con frecuencia empresas que invierten, con responsabilidad y esfuerzo, en innovación y en aspectos sociales. Utopía no había, aunque sí que había hechos concretos y éxitos todavía no igualados. Quería sacar la historia de ese olvido en el que había estado confinada durante casi cincuenta años.

En mi primer espectáculo, el que iba sobre Camillo Olivetti, el fundador y pionero, todo era contado por su madre Elvira y por la mujer Luisa. Yo era ambas en el escenario. Una miríada de personajes entraba en la historia y cada uno se caracterizaba por máscaras fónicas y actitudes físicas precisas, de forma que el espectador, aunque yo estuviese sola, no tenía en ningún momento dudas sobre quién estaba hablando. El segundo espectáculo, sobre Adriano Olivetti, hijo de Camillo, un hombre de gran cultura y capacidad, que realizó, partiendo de la empresa del padre, las innovaciones más extraordinarias, lo escribí para tres actrices.

Las técnicas utilizadas en escena provienen de la narración oral y de las técnicas de recitación, prevaleciendo las primeras sobre las segundas.

Comienzo con frecuencia mis narraciones saludando al público, con la luz encendida en la sala, agradeciéndoles que estén conmigo, preguntándoles si ha apagado los teléfonos, luego me deslizo sin solución de continuidad en la historia, llevándolos con las palabras a otros espacios, muchas veces a otras épocas. La luz de la sala se apaga para favorecer la concentración de los espectadores, pero tengo casi siempre un foco que apunta hacia el techo, de modo que quede una leve claridad que me permita verles el rostro, entender y escuchar el ritmo del público.

El público no es un clon. Público es una palabra colectiva que encierra múltiples identidades diferentes, lenguajes diferentes y modalidades de percepción también muy diferentes entre ellas. Al narrar, debo tenerlo en cuenta. Saber esto influye en la escritura.

Después de la fase de búsqueda de argumentos sobre el tema que quiero contar, esto es, la larga recogida de documentos, fotografías, testimonios o entrevistas, la lectura de eventuales fuentes históricas o literarias y la búsqueda de música, llega el momento de la síntesis: escribir el texto que subirá al escenario. Las reglas de la retórica clásica, los *topoi* de las fábulas y la arquitectura dramática sustentan la composición, la división en "capítulos", la articulación de la historia. La máxima concentración la dedico luego a la elección de las palabras por separado. El valor evocativo de un término está en su capacidad de encerrar un significado para el mayor número de las personas posibles. Dado que las personas tienen sistemas perceptivos distintos, una jerarquía diferente respecto a lo que es más o menos importante y hacen un uso distinto de los sentidos, es mi deber diseminar en el texto palabras dedicadas a sensibilidades diferentes. Lo que debo lograr estimular es un diálogo secreto entre la escena y la mente del espectador.

Hay personas, por dar un pequeño ejemplo, que entrarán más fácilmente en sintonía conmigo si uso en un momento dado una palabra como "armonioso", porque tal vez son más sensibles a los sonidos, a la música. Por el contrario, cuando uso una palabra como "equilibrado", me haré entender más fácilmente por quien sea más proclive a una fisicidad más fuerte y preste una atención mayor al movimiento.

La estructura de la narración, y aún más la palabra, no se fijan de forma definitiva sino después de muchas réplicas: muchas personas del público, al acabar el espectáculo, me ofrecen material, información y me hacen sugerencias. Muchos han sido incluso protagonistas o testigos de algunos hechos que cuento. Un poco porque es solo contando como puedo verificar las reacciones de la platea, entender dónde soy más o menos eficaz.

Una vez encontrada la forma del texto, la autora deja su sitio a la actriz. Debo encontrar la voz con la que narrar, o mejor, las voces. Entender las voces de los personajes de los que hablo, pero –lo que es aun más difícil– encontrar la voz de la narración. Ciertamente es mi voz, la voz de Laura Curino, porque soy yo quien asume la responsabilidad de lo que digo, pero eso no quita que se necesiten ritmos, tonos, volúmenes bien articulados y capaces de mantener la atención del espectador. A veces me dejo guiar por imágenes. Busco una voz "agua", una voz "cuervo", una voz... "claxon" o una voz "tiza en una pizarra". Intento no exagerar nunca para no restarle atención a la historia. En definitiva, se necesita una sólida arquitectura para narrar... y "poca decoración interior", poco mobiliario. Si no, se mira solo la superficie.

Lo mismo vale para el cuerpo: los personajes deben tener una postura precisa, un cierto grado de energía, pero gesticulan poco, y, cuando lo hacen, ese gesto particular, incluso aunque sea cotidiano, debe ser indispensable.

El paso de la narración al personaje es fluido, el momento del cambio, perceptible, pero no necesariamente enfatizado o sobrecargado de pausas. Las pausas son necesarias... cuando son necesarias.

Lo que sostiene todo el castillo dramático es la necesidad. La necesidad que el narrador siente de tener que contar esa historia. La motivación fuerte, el interés y la energía intelectual y física empleada sabrán contagiar al oyente incluso antes que las palabras.

Algunos de mis espectáculos tienen mucha música. El primero de mis dos trabajos sobre Olivetti tenía solo una, al final: *El Moldava* de Smetana. Es un trozo que empieza lentísimo, con la evocación de un pequeño manantial. Poco a poco, según el agua va fluyendo, las notas se multiplican hasta convertirse en una majestuosa representación de la fuerza y la belleza del gran río. Es una música que representa perfectamente la vida de esta gran empresa que cultivaba el gran sueño de un futuro mejor para todos. Brotada de un sueño de un hombre solo contra todos, se convirtió en realidad para 26.000 trabajadores, 32.000 si contamos los asociados en el extranjero. Un modelo creado por personas que pensaban en el bienestar como "estar bien" y no solo como "poseer bienes".

También la aventura de los narradores italianos empezó así, con sordina, con los pasos de unos pocos pioneros que ni siquiera sabían que estaban fundando un género. Un crítico llamó un día a aquello que estábamos haciendo "teatro de narración" y, así como en nuestra cultura una cosa existe cuando es nombrada ("Al principio fue el verbo y el verbo era Dios"), desde aquel momento los narradores existimos, los organizadores comenzaron a escribir reseñas y a invitarlos a los festivales, los títulos se multiplicaron con obras frecuentemente de alto valor civil que han llevado la luz a personajes y sucesos importantes de la Historia, con H mayúscula. Pero incluso cuando no se trata de un teatro "civil", la de la narración es una empresa comprometidísima que en tiempo de crisis económica ha contribuido, con pequeños y ágiles montajes, a tener abiertos los teatros, los cuales –no pudiendo permitirse ya los costes de las grandes compañías– de otra manera hubieran tenido que cerrar. Esta modalidad tan poco costosa, pese a su diversa fortuna, ha permitido también a muchísimos jóvenes afrontar cada día al trabajo de actor, en años en los que el trabajo para los actores se ha reducido notablemente. Estos espectáculos han mantenido la atención del público y han creado al mismo tiempo un nuevo público.

Hoy en Italia, el teatro de narración se ha convertido en un impetuoso río de historias. Hay quien dice que incluso demasiadas, y que el género está acercándose a su extinción. Ya se sabe, siempre hay alguien que vaticina la muerte, bien por llevar la contraria, bien para fastidiar. Hay quien se aburre siempre de todo y, por tanto, se aburre con los narradores. No hay nada de qué temer: los artistas, cuando son buenos, son los primeros en ser curiosos, en buscar nuevas modalidades. Pero las historias, esas no, esas resistirán, y simplemente encontrarán un nuevo cauce por el que discurrir, tal vez volviendo a ser parte de otras escrituras dramáticas, como ha ocurrido siempre.

Por lo que a mí respecta, este año trabajo en una compañía grande haciendo el papel de Annie en el texto de Tim Firth *Calendar girls*, ¡y siento de nuevo el gozo increíble de actuar junto a otros actores! Durante la tournée, he escrito un texto para siete actores, *Bella e fiera*, para el Piccolo Teatro de Milán, donde muchos más personajes atravesarán cincuenta años de historia de la ciudad a través de la vida de su famosísima feria<sup>1</sup>. Además, estoy retomando el monólogo *Santa Impresa*, que subió a las tablas en la pasada temporada teatral del Teatro Stabile de Turín. El espectáculo trata de las empresas sociales de un grupo de hombres y mujeres extraordinarios del Turín del siglo XIX, y lo estoy adaptando para más voces.

Y, en todo caso, si de verdad el río de los narradores estuviese agotándose en la desembocadura de Italia... ¡en otro sitio no ha siquiera empezado a brotar del manantial! Así

<sup>1</sup> *Fiera*, en italiano, significa "feria", de ahí el juego de lenguaje que se pierde en castellano [N. de T.]

es que: si alguien tuviese ganas de traducir... yo siempre estoy dispuesta a actuar en otra lengua, o confiar las historias a otra actriz, o a enseñar a otros actores lo que sé, ¿no?

Gracias por haber leído, ahora me voy al teatro, que ya es la hora.

Laura Curino

Escrito en hoteles, en B&B, y en las casas de los amigos durante la tournée de *Calendar girls* 2015-2016. Acabado de escribir en Venecia, el 22 de enero de 2016. Hace frío, pero hace sol.

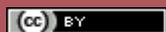
## El camino a la narración: el grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles

---

Juan Pérez Andrés

Zibaldone. Estudios italianos. Valencia, España  
jperez.zibaldone@gmail.com

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** El grupo Laboratorio Teatro Settimo es una de las compañías más interesantes del panorama italiano de las últimas tres décadas, gracias sobre todo a la calidad y variedad de sus espectáculos colectivos, así como a la decisiva influencia que han tenido las obras de narración solista realizadas por algunos de sus miembros (entre otros, Marco Paolini, Laura Curino, Gabriele Vacis o Roberto Tarasco) en la configuración del movimiento conocido como *teatro di narrazione*, en cuya aparición y reconocimiento por parte del público el grupo turinés ha desempeñado un papel fundamental. El presente texto se propone ofrecer un breve recorrido por las fases más significativas de la evolución de sus espectáculos abarcando desde sus primeras obras hasta la posterior concepción de un teatro basado en un único actor-performer en la escena, al tiempo que trazar un perfil de su presencia en los teatros españoles y su recepción crítica.

**Palabras clave:** Laboratorio Teatro Settimo, Teatro de narración, Recepción crítica, Dramaturgia, Performer

]

**ABSTRACT:** *The company Laboratorio Teatro Settimo is one of the most interesting groups in the Italian theatre scene of the last three decades, due above all to the quality and variety of their collective performances, as well as to the crucial influence that have had the narrative plays done by some of their members (such as, among others, Marco Paolini, Laura Curino, Gabriele Vacis or Roberto Tarasco) in the configuration of the movement known as teatro di narrazione, in whose creation and public recognition the company from Turin has had a main role. The present text aims to offer a quick view of their most representative works, covering from the first plays until their later conception of works based on the presence of a single narrator-performer on stage, giving at the same time a short view of their presence in the Spanish theatres and their critical reception.*

**Keywords:** *Laboratorio Teatro Settimo, Narrative theatre, Critical reception, Dramaturgy, Performer*

Desde su creación a principios de los 80 por Laura Curino, Lucio Diana, Lucilla Giagnoni, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis y Adriana Zamboni en Settimo Torinese, una pequeña ciudad industrial situada a escasos kilómetros de Turín, el grupo teatral Laboratorio Teatro Settimo empezó a diferenciarse, ya con sus primeras producciones, como una de las compañías más interesantes e inquietas del panorama teatral italiano surgido de los rescoldos del teatro vanguardista anterior. Orientados inicialmente a la creación de espectáculos de animación infantil, la compañía irá progresivamente evolucionando hasta configurar "espectáculos de fuerte impacto visual, influenciados por la performance, la danza y el cómic, así como por las diversas facetas de las artes figurativas, pero que descubren en el imaginario metropolitano fugas prospectivas y temáticas insólitas decididamente presentes en nuestro propio tiempo" (Chinzari y Ruffini, 2000, p. 13).

Al igual que otras formaciones nacidas en estos mismos años (como los romañoles Teatro Valdoca y la Societàs Raffaello Sanzio, la compañía del actor romano Giorgio Barberio Corsetti o el grupo Teatro delle Albe fundado en Rávena por Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina y Marcella Nonni), la compañía experimenta a finales de la década un notable giro narrativo hasta "tomar una progresiva posesión de la palabra, de ese texto hasta entonces tan combatido y desterrado" en un proceso con el que, gradualmente, "a través de pruebas, pasos sucesivos y transformaciones de su poética, las compañías se hacen cargo de nuevos sinónimos narrativos" (ibid., p. 14). De este modo, a finales de la década la compañía acabará volcándose en un teatro de densa escritura dramática en el que acaban por cobrar una vital importancia tanto la labor del director de escena como la creación de los personajes y, obviamente, el desarrollo del texto dramático.

En ese sentido, tanto la innegable calidad y la interesante evolución de los espectáculos desarrollados por el grupo en su conjunto como la progresiva importancia y resonancia de los trabajos realizados por gran parte de sus miembros en solitario (valga recordar que al núcleo originario se le irán uniendo a partir de la segunda mitad de la década, autores y directores de la talla de Eugenio Allegri, Roberta Biagiarelli, Simona Gonella o Marco Paolini) les hace merecedores de un lugar destacado en la última escena italiana cuando se constituyen, ya en la primera mitad de los 90, en uno de los núcleos más fértiles y reconocibles del llamado *teatro di narrazione*, una modalidad teatral caracterizada por la narración de una historia a cargo de un único autor-performer que se presenta en el escenario sin la coartada de un personaje concreto para desarrollar, de forma autónoma, una compleja narración teatral monologada.

De especial importancia en esta evolución del grupo desde sus primeros montajes es, sin duda, uno de sus primeros montajes, el espectáculo *Signorine* (1981), una significativa obra estructurada a partir del cruce de microhistorias sobre el aluvión migratorio vivido décadas antes en su propio Settimo Torinese. La obra, interpretada por L. Curino, M. Fabbris, A. Zamboni, L. Diana y R. Tarasco bajo la dirección de G. Vacis, no solo supone su primera incursión en un tipo de teatro volcado en la recuperación de una especie de memoria colectiva compartida, sino también su primera producción enfocada a un público adulto, pese a que estos primeros años continúan representando obras de animación infantil, ya clásicas en su género, como *Citrosodina* (1981) o *Kanner puro* (1983).

Aun mayor importancia tuvo su siguiente montaje, *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984), un espectáculo formado a partir de diferentes planos separados en los que el narrador (en directo, aunque no visible) iba enunciando las características de los tres elementos sobre

los que giraban cada una de las tres partes: el mercurio, el plomo y el oxígeno. Estos tres elementos, símbolo de cada uno de los tres estados de la materia, servían para establecer en el escenario un interesante juego de referencias: mientras que el primer elemento, el mercurio, único metal líquido y asociado en la obra a la diversidad, servía de fondo para representar la historia del hermafrodita Herculin Barbin a partir de un texto de Foucault, con el segundo, el plomo, se contaba la historia de Eurialo y Niso, dos chavales que, convertidos en terroristas, acababan pegándole fuego a un coche en el escenario para acabar poco después asesinados. Todo ello daba pie a un claro juego de referencias analógicas verbalizadas por el narrador que pasaba desde el plomo usado en la confección del artefacto, hasta la mención indirecta a los llamados "anni di piombo". La referencia, finalmente, acababa por relacionar este elemento con el plomo utilizado en los rotativos de los periódicos que cerraban esta parte, cuando se proyectaba en el escenario la noticia de la muerte de dos chicos tras el encuentro con la policía en las calles de Milán. El último elemento, por el contrario, el oxígeno, representaba la ligereza y evanescencia, representada mediante el ir y venir de objetos (globos, telas) por el escenario. La obra, en la que participa el grupo entero a partir de textos de Curino, Diana, Fabbris, Spaliviero, Tarasco, Vacis y Zamboni, marca el inicio de su andadura por un camino luego desarrollado en obras sucesivas, especialmente por la puesta en práctica del "imaginario de la ciencia, los grandes espacios abiertos de naves y plazas, la sorpresa de contar por asociaciones (y) la sinceridad del trabajo físico" (Canziani, 2009, p. 47).

Mercedora del Premio Francesca Alinovi a la mejor *opera prima* del Festival internacional de Santarcangelo di Romagna en julio de 1984, la obra, además de pasar por los festivales de Salzburgo, Asti, Melbourne y Hamburgo, será la carta de presentación de la compañía en nuestro país. Efectivamente, los días 15 y 16 de mayo de 1985 el grupo FIAT-Laboratorio Settimo, nombre completo con el que se presentarán durante los ochenta "para dar a entender enseguida qué significa vivir en esa sucia ciudad sin nombre a siete millas de Turín" (Chinzari y Ruffini, 2000, p. 43), figura ya en el 5º Encuentro Internacional de Teatro celebrado durante las fiestas de San Isidro, donde comparten cartel, entre otros, con los también italianos Teatro Imprevisto de Modena, los polacos Akademia Ruchu o los franceses Roy Hart Theatre. Invitados por el grupo La Tartana, con quienes mantendrán fluidos contactos durante estos años, la compañía tendrá además la oportunidad de inaugurar la recién reutilizada Antigua Funeraria, uno de los muchos espacios no específicamente teatrales recuperados en estos años en la capital para la escenificación de obras, exposiciones y espectáculos diversos<sup>1</sup>.

Daba comienzo así la presencia del grupo en nuestro país, coincidiendo además con unos años en los que era frecuente asistir a representaciones de compañías venidas de Italia. De hecho, y a modo de breve *excursus*, cabe recordar que por estas fechas pasaron por los escenarios españoles dos autores que, destinados a tener un relevante papel en Teatro Settimo durante la década siguiente, colaboraban entonces con la célebre compañía de la Commedia dell'Arte dirigida por Carlo Boso, Tag Teatro de Venecia. Se trata, por un lado,

<sup>1</sup> Lo recuerda M. F. Vilches, cuando señala cómo, a mediados de los 80, se produjo una especie de fiebre por recuperar espacios no estrictamente teatrales y que tuvo su hito justamente este año, 1984, "en la sugerente utilización de sitios como el Mercado de las Frutas por La Fura del Baus para su espectáculo *Accions*, la estación de Chamartín convertida en 'territorio teatral' con motivo de la exposición 'Crónicas de Juventud' o la antigua Funeraria de la calle Galileo para un bello espectáculo del grupo italiano Teatro Settimo" (Vilches, 1985, p. 187).

de Eugenio Allegri, quien encarnó a Arlequín en la obra *Il falso Magnifico*, representada en la Casa de la Caridad de Barcelona dentro de las actividades programadas en el festival Grec 84 a principios de junio de 1984 y quien volvería meses más tarde, a mediados de septiembre, para participar en el VII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro con dos obras, de nuevo *Il falso Magnifico*, y *L'assedio della Serenissima*. Un año después, en 1985, será Marco Paolini quien asuma el papel de Arlequín en el siguiente espectáculo de la compañía Tag presentado en España, *Il Re Cervo*, una obra de la Commedia dell'Arte montada a partir de fragmentos de Carlo Gozzi representada los días 7 y 8 de septiembre en el teatro Comedia de Madrid dentro de la Muestra Internacional de Teatro Clásico y del 24 al 29 del mismo mes en el Festival de Almagro. Estas actuaciones, las únicas ocasiones en que ambos han visitado nuestro país, quedan por otro lado todavía muy lejos de su paso por Laboratorio Teatro Settimo y de su participación, una década después, en dos de las obras de mayor importancia en la consolidación del entonces emergente movimiento de *teatro di narrazione*, en concreto, *Il racconto del Vajont* (1994) de Marco Paolini y el monólogo de Eugenio Allegri *Novecento* (1994), la adaptación de la novela de Alessandro Baricco.

En todo caso, si *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* tuvo en España una buena acogida por parte de crítica y público, pese a que apenas han quedado rastros en la prensa del momento, mayor acogida tuvo sin duda su siguiente espectáculo, *Elementi di struttura del sentimento* (1985), con el que G. Vacis embarcó a la compañía en una serie de maratónicas y exitosas giras europeas que les llevará por escenarios de media Europa. Premio Ubu al mejor "spettacolo di ricerca" de la temporada 1985-86, *Elementi di struttura del sentimento* se basaba en una peculiar relectura de las *Afinidades Electivas* de Goethe en la que la trama se condensaba, no tanto en la mostración directa de los amores cruzados y triángulos amorosos formados por los protagonistas de la novela, Carlota, Otón, Eduardo y Otilia, sino en la visión que las seis sirvientas de la casa (Curino, Fabbris y Zamboni, a las que se unieron Gabriella Bordin, Rosalba Legato y Cristina Torriti) daban de lo sucedido mientras preparan las habitaciones del castillo a la espera de su amo. La obra, rehuyendo de este modo la representación directa de la trama, iba más allá de la directa puesta en escena del conflicto en un deseo de trabajar con el punto de vista como eje estructural del relato, apoyándose en el poder sugestivo de la palabra para acabar materializando el conflicto amoroso en la memoria del espectador de manera más viva incluso que si se representara en escena.

La desaparición de los personajes principales de la escena, escamoteados en favor de una estructura teatral que devolvía al espectador, de forma más significativa, el nudo de la narración mediante la narración indirecta y en tercera persona de los hechos, marca también un significativo doble giro en la trayectoria del grupo: por un lado, el inicio de la recuperación de textos teatrales clásicos como base de los espectáculos, y, por otro, aún más significativo sobre todo tras su siguiente espectáculo *Riso amaro* (1987), la progresiva desaparición de la figura del director escénico, quien deja de ser el "demiurgo que determina todos los elementos del espectáculo en base a su concepción del texto" (Ponte di Pino, 1999) para permitir una mayor presencia e influencia del trabajo personal del actor en el escenario.

En España, *Elementi di struttura del sentimento* fue elegida por el CNNTE de Guillermo Heras, en colaboración con el Centro Teatrale San Geminiano, para arrancar la Muestra del Nuevo Teatro Italiano los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1986. Representada en la sala Olimpia de Madrid con dirección de G. Vacis, el crítico Lorenzo López Sancho supo ver en

ella el deseo de alejarse de la representación convencional de la trama, alabando en su crítica posterior el esfuerzo de "desdramatización" llevado a cabo que hacía que la obra de Goethe se quedara "fuera de los límites del drama" hasta convertirse en una especie de concierto hablado en el que sobresalía "la finura de la ejecución, el encanto de las seis jóvenes actrices que hacen seres vivos de sus personajes, la armonía de la composición, la riqueza compositiva de movimientos y signos de procedencia orientalizante (que) conduce al espectador a un fino deleite estético" (López Sancho, 1985, p. 85).

También la revista *El Público* se hizo eco de la representación, considerando la obra el "plato fuerte" de dicha muestra de teatro italiano y destacando la obra como un "bello espectáculo (...) más bien una sucesión de acontecimientos visuales en los que se encuentra lo mejor del espectáculo. Soluciones visuales resueltas con ingenio y sin excesivos medios" (Fernández Lera, 1987, pp. 60-61). En esta misma ocasión, y en una de las pocas entrevistas rastreables en la prensa de la época, Laura Curino definía con claridad la idea que subyacía en el espectáculo al señalar que "no entendemos la dramaturgia como la creación de un texto teatral, sino como la creación de un espacio en el que todos los elementos del teatro puedan funcionar como el texto mismo. La música funciona como batuta del texto. Los objetos y los vestidos cambian el sentido de la historia" (ibid.).

El éxito cosechado por el grupo hizo que volviera a ser llamado para representar la obra el 2 y 3 de mayo de 1987 en el marco del 19º Festival Internacional de Sitges, el primero dirigido por Toni Cots tras diez años de dirección de Ricard Salvat (Abellán, 1987, pp. 26-27). El montaje, que tuvo lugar en Jardins del Retiro, fue, en palabras de Joan de Sagarra, "el mejor del festival junto con el del Théâtre Radeau" tras las actuaciones minoritarias de espectáculos interesantes pero desarrollados con condiciones pésimas a cargo del grupo inglés *Intimate Strangers*, el espectáculo "grandilocuente y pretencioso, de baja calidad, que provocó los silbidos y risotadas del público" a cargo de la compañía, antes mencionada, Teatro della Valdoca o el "espectáculo incomprensible" ofrecido por la francesa *Compagnie du Hasard* (De Sagarra, 1987).

Con todo ello, no cabe duda de que esta obra, junto a su predecesora *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, señala un cambio importante en la concepción teatral del grupo en el momento en que, avanzando aspectos característicos de su producción posterior, se deja ya sentir de forma notable el deseo de profundizar en una reescritura dramática de marcado carácter épico narrativo que acabará desembocando, en los siguientes montajes, en "una espectacularidad al límite entre el drama y la narración, una narración que se vuelve progresivamente autónoma de los mecanismos y del trabajo de grupo, hasta convertirse en un patrimonio exclusivo de los actores" (Guccini y Marelli, 2004, p. 36).

En efecto, durante el bienio 1988-89 la actividad del grupo turinés se concentra en dos trabajos que significan un paso adelante más. En ambos se volvía a partir de la relectura de fuentes literarias: por un lado, *Nel tempo tra le guerre*, inspirado en textos de la tradición literaria latinoamericana de autores como Gabriel García Márquez, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Guimarães Rosa y Jorge Luis Borges; por otro, *Istinto occidentale*, una lectura en clave teatral de la novela *Tender Is the Night* de Francis Scott Fitzgerald. En muchos sentidos, ambas producciones se anuncian como la fase preparatoria de un proyecto teatral más amplio, *Dura Madre Mediterranea*, un espectáculo estructurado en siete encuentros/espectáculos presentados de julio de 1988 a octubre de 1989 en forma de teatro-laboratorio. La obra es especialmente relevante en el momento en el que en las sucesivas

sesiones de trabajo fue emergiendo "la exigencia de experimentar una técnica teatral centrada más en la recitación de un actor solo en la escena que en una creación expresiva generada mediante acciones colectivas" (Sommaio, 2011, p. 246), lo que acabó por dar un nuevo impulso a la investigación de la dimensión narrativa del espectáculo.

Desafortunadamente, de estas tres obras solo una será representada en España, *Istinto occidentale*. Estrenada en España los días 14 y 15 de febrero de 1990 en la Sala Olimpia dentro de las actividades organizadas por el CNNTE bajo la batuta de Guillermo Heras, volverá a representarse diez días después, el 24 y 25 del mismo mes, en el Mercat de les Flors de Barcelona dentro del convenio cultural Italia-España 1990, compartiendo cartel con otras obras italianas como *La Discesa di Inanna* de la compañía Societàs Raffaello Sanzio, *Ballo Excelsior*, un espectáculo de marionetas de la compañía Colla, y diferentes espectáculos de danza con coreografías de Adriana Borriello y Virgilio Sieni. La obra, cuya elaboración y puesta en escena corrió a cargo de Vacis, Tarasco y Curino, planteaba alejarse del estereotipo creado a partir de la América de Fitzgerald para explicar, precisamente, la crisis del modelo que se empieza a gestarse tras la Segunda Guerra Mundial. En entrevista al diario *La Vanguardia* (1990, p. 39) Vacis señalaba cómo "en contra de lo que nos sucede a nosotros ahora, que envidiamos el mito americano" la obra intentaba reflejar el punto de vista, casi envidioso, que los americanos padecieron durante los años 30 cuando veían en Europa, poniendo en el escenario "un viaje por la memoria en el que la dramaturgia conecta diferentes acontecimientos que se produjeron el 21 de diciembre de 1940".

*Dura Madre Mediterranea* significaba, en última instancia, identificar "en la narración una manera de expresión sintética que ofrece al actor/narrador las funciones dramáticas e interpretativas del teatro" (Guccini, 2007, p. 125), en un proceso de investigación que se vuelve fundamental durante las giras de su siguiente obra, *Stabat Mater* (1989), un conjunto de monólogos dirigidos por R. Tarasco que los actores (Curino, Fabbris, Giagnoni y Luca Riggio) llevaron incansablemente de casa en casa sin abandonar nunca el vestuario y las conductas de sus personajes. *Stabat mater*, pensado inicialmente como un proyecto que debía ser llevado a cabo en pequeños espacios domésticos, fue representado en España en al menos cinco ocasiones entre el 16 y el 21 de febrero de 1990 siempre en pequeños espacios públicos (la sede de la compañía Tartana en Madrid, quienes les habían invitado tres años antes) o directamente privados (varias casas particulares madrileñas y el salón de una escuela de lengua privada en Salamanca), ofreciendo representaciones ante un número reducidísimo de espectadores formados, las más de las veces, por "professori universitari, studenti di Italiano" y unas poquísimas personas relacionadas con el ambiente cultural teatral de la capital.

El hecho de que esta obra clave en el desarrollo del grupo se viera tan solo en ámbitos doméstico y ante un limitadísimo número de asistentes, supuso que no dejara ningún rastro ni en la prensa generalista ni en la especializada<sup>2</sup>. La obra, sin embargo, sí sería objeto de un notable éxito de crítica y público a lo largo de la intensísima gira alrededor de toda Europa, una *tourneé* que les llevó en 1991 a cosechar, entre otros, el prestigioso premio Fringe del Festival de Edimburgo Premio además del premio Teatro Orizzonti en Urbino. Culminaba con *Stabat mater* una intensa presencia internacional que ya había merecido otros prestigiosos premios, como es el caso de *Riso amaro* (1987), una coproducción del CRT

<sup>2</sup> Los datos arriba mencionados proceden del diario personal, hasta ahora inédito, de la gira redactado por Laura Curino, a quien agradecemos la gentileza de habernos dejado consultarlos.

Milano y el Spoleto Festival/Melbourne interpretada por Giagnoni, Nervi, Paolini y Tarasco a partir de textos de Curino, Diana, Fabbris, Tarasco, Vacis y Zamboni, y galardonada con el Premio Wave de Copenhage en 1987.

Los primeros años 90 verán al grupo, pues, inmerso en una frenética labor de composición de espectáculos, muchas veces en coproducciones con otros teatros italianos, y partiendo en la mayoría de los casos de la adaptación de fuentes literarias en dos tipos de obras claramente diferenciadas.

Por un lado, representando obras colectivas al uso en las que participaron como intérpretes prácticamente todos los miembros de la compañía, como la adaptación shakespeariana de *La storia di Romeo e Giulietta* (1991), coproducida junto a TaorminaArte e interpretada por Paolini, Curino, Giagnoni, Allegri y Fabbris, además de Mirko Artuso, Paola Rota, Andrea Violato, Benedetta Francardo y Massimo Giovara; o *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* (1993), adaptación de la trilogía de Carlo Goldoni interpretada por Allegri, Paolini, Giagnoni, Curino, Fabbris, Artuso, Francardo y Rota, además de Massimo Giovara y Beppe Rosso, en ambos casos con dirección de G. Vacis.

Por otro, creando a obras de un único actor solista en las que se fue progresivamente profundizando en las técnicas performativas de un narrador-performer en la escena, hasta llegar, en la línea iniciada en *Stabat mater*, a la eliminación de elementos superfluos para hacer finalmente desaparecer, en palabras de Vacis, "las imágenes, los objetos en la escena, desapareció la escena. Solo la voz, el cuerpo del actor y las palabras, que evocaban lo fundamental, personajes y personas" (Vacis, 2004, p. 9). Se trata de obras como *Dei liquori fatti in casa* (1993), interpretada por Beppe Rosso y con dirección de Vacis a partir de textos de Cesare Pavese, Beppe Fenoglio y Gina Lagorio; *Il mestiere dell'attrice* (1993) con Mariella Fabbris a partir de textos de Shakespeare, Brecht, Bartoli Anouhil y Giovanni Verga, esta vez con dirección de Simona Gonella; la mencionada *Passione* (1993) de Laura Curino, con texto de la misma Curino, Tarasco y Vacis y dirección de Tarasco; o las distintas adaptaciones para actor solista de los tres primeros *Album* de Paolini, *Adriatico* (1987), *Libera nos* (1989) y *Liberi tutti* (1992) coproducida, esta última, junto a con Moby Dick-Teatro della Riviera.

Contando en la mayoría de los casos, como vemos, con la participación de Vacis y Tarasco en la escritura del guion o en la dirección escénica, en este contexto de profundización en las posibilidades de un actor-narrador solista los miembros del grupo pondrán sobre las tablas algunos de las obras más significativas del incipiente movimiento del *teatro di narrazione* en tres tipologías de espectáculos distintos: bien con obras de estricta narración pura, en los que el artista se presenta como un simple narrador en un escenario totalmente vacío y sin asumir el papel de un personaje concreto de la narración (como *Passione*, 1993, y *Olivetti*, 1996, de Laura Curino, o *Il racconto del Vajont*, 1994, de Marco Paolini); bien con obras de narración dramatizada en las que el narrador asume el rol de un personaje y opera a partir de la puntual recuperación de otros códigos escénicos (como *A come Srebrenica*, 1998, de Simona Gonella y Roberta Biagiarelli); y, finalmente, con dramas narrativos en los que varios artistas interactúan y combinan sus narraciones (como

*Adriano Olivetti*, 1998, de Laura Curino, con la misma Curino acompañada en el escenario por Fabbris y Giagnoni)<sup>3</sup>.

Es de señalar que, desde el punto de vista estrictamente argumental, estos años marcan también el deseo del grupo de ahondar en un teatro de la memoria que acabó por hacer de su propia sala, el Teatro Garybaldi (fundado en Settimo Torinese el 15 de diciembre de 1987), un espacio abierto a iniciativas, encuentros y espectáculos orientados tanto a la búsqueda de nuevas formas de expresión dramática como a la creación de nuevas formas de relación con el público. En este ámbito, tendrán especial relevancia la producción de obras de innegable impacto civil y político como el mencionado *Il racconto del Vajont* de Marco Paolini (1994), una densa narración monologada sobre la tragedia causada por el desbordamiento del dique homónimo en octubre de 1963 que, tras el arrollador éxito de su retransmisión televisada en octubre de 1997, sirvió para dar a conocer el movimiento entre el gran público además de iniciar la corriente del llamado *teatro civile*; *Il mio giudice* (1993), una dura obra escrita por Maria Pia Daniele sobre el caso de Rita Atria y Paolo Borsellino con producción de Teatro Settimo y ganadora del Festival Internacional de Dramaturgia Bonner en 1994; o el espectáculo colectivo *Canto per Torino* (1995), una inmensa narración representada en la Mole Antonelliana a partir del montaje de monólogos y diálogos entremezclados con textos de Calvino, Pavese o Brecht, en la que diferentes personajes propios de la ciudad (un joven croata recién llegado a la estación, una prostituta, una joven que parte a la colonia Fiat...) eran representados, además de por los miembros habituales de la compañía, por un inmenso elenco de actores como, entre otros, Valeriano Gialli, Beppe Rosso, Domenico Castaldo, Cristina Cavalli, Emma Dante, Elena Russo, Simona Barbero, Lara Ruschetti, Lucia Chiarla, Milutin Dapcevic o Sandra Zoccolan.

Si bien, como ha quedado dicho, la compañía representó sus espectáculos durante la segunda mitad de los 80 con notable regularidad fuera de Italia, por el contrario, cuando a principios de los 90 se inician las intensísimas carreras como narradores-performers de los diferentes miembros, la presencia de producciones del grupo Teatro Settimo en el extranjero disminuirá sensiblemente, siendo también contadas las ocasiones en las que visitaron España, un país donde, por otro lado, el teatro monologado a cargo de un único autor solista presenta características muy distintas, tanto temáticas como actorales, respecto al movimiento italiano del *teatro di narrazione* (Sanfilippo, 2007).

Entre las notables excepciones cabe destacar, sin duda, el montaje de *A come Srebrenica* (1998), una historia escrita por Giovanna Giovannozzi sobre el asedio de esta ciudad de la antigua Yugoslavia desarrollada en escena por una única actriz, Roberta Biagiarelli. La versión castellana, a cargo de Fátima Aguado y Maribel Baeza, con dirección de Simona Gonella, fue interpretada por la misma Biagiarelli respectivamente los días 9 y 10 de noviembre 2001 en el centro El Soto de Móstoles y el Juan de la Cierva de Getafe dentro de la programación del VI Festival Sur con un notable éxito de público (De Francisco, 2003). Al año siguiente volverá a ocupar las tablas en la 33 edición Festival Internacional de Sitges

<sup>3</sup> Estas obras y autores no son más que una muestra de la ingente actividad desarrollada como actores-performers-solistas por gran parte de los miembros de la compañía. Ante la imposibilidad de dar cabida en esta sede a la vasta producción dramaturgica de cada uno de ellos, baste recordar la reciente *trilogia della spiritualità* desarrollada desde el año 2000 por Lucilla Giagnoni en *Apocalisse*, *Big Bang* y *Vergine madre*, o *Reportage Chernobyl*, 2004, de Roberta Biagiarelli, por citar solo unos pocos casos. Una visión más amplia del movimiento puede encontrarse en Nosari (2004), Guccini (2005) o Puppa (2010).

los días 7 y 8 de junio de 2002 en el Saló Blau del Palau Maricel, y, meses más tarde, en la primera edición del festival València Escena Oberta (del 6 al 16 de febrero de 2003), en ambos casos ya con producción de Babelia&Co, la compañía formada por Biagiarelli y Gonella.

La obra pudo volver a verse también los días 13 y 14 de diciembre de 2003 iniciando el ciclo "Mujeres en pie de guerra" propuesto en La Casa Encendida de Madrid, destacando Javier Vallejo el espectáculo por tener "la ligereza de un cuento de hadas y la precisión de un documental" (Vallejo, 2002). En este sentido, aunque *A de Srebrenica* se mueve dentro de los cauces del denominado teatro civil, una modalidad volcada en la representación de historias de fuerte contenido político, cívico y social fijado por Paolini en su ya mencionado *Il racconto del Vajont* (1994), y que el espectáculo, según las palabras de la propia actriz, "recuerda a las víctimas y apunta su dedo hacia los verdugos" (Galindo, 2001, p. 30), se diferencia del resto de *oraciones civiles* por un deseo de no limitarse a contar la historia, sino de interpretarla como personajes en una forma más ligada a la forma 'teatral' de la historia, contribuyendo a alejar la puesta en escena de la modalidad de la *narrazione civile* propuesta por Paolini en los años noventa en una búsqueda de nuevas formas de expresión. Esto es especialmente evidente en el trabajo posterior de la actriz en montajes como *Reportage Chernobil*, en el que, por ejemplo, se daba cabida en la escena a una pantalla de vídeo con proyecciones del vídeo artista Giacomo Verde (Sanfilippo, 2009, p. 233).

Si bien la presencia de Biagiarelli cierra el elenco de obras que, nacidas en el seno del grupo Teatro Settimo, han sido representadas por sus propios autores en nuestro país, no se puede dejar de mencionar la versión española de *Novecento*, el espectáculo de narración escrito en 1994 por Alessandro Baricco bajo la dirección de Gabriele Vacis para el actor Eugenio Allegri estrenado con gran éxito de público y crítica en el festival de Asti el 28 de junio de ese mismo año. La historia, tejida en torno a Danny Boodman T.D. Lemon Novecento, un niño abandonado en el buque Virginian que se convertirá en el mejor pianista de todos los tiempos, era ya conocida para el público español gracias a la adaptación cinematográfica de Giuseppe Tornatore de 1998, *La leyenda del pianista en el océano* (*La leggenda del pianista sull'oceano*), en la que el actor Tim Roth encarnaba el papel de Danny Boodman. En España se estrenó con traducción de Xavier González el 13 de mayo de 2014 en la Sala Pequeña del Teatro Español, donde estuvo en cartel hasta finales de junio con dirección de Raúl Fuentes y Miguel Rellán como único actor, en una versión fiel al minimalismo original que configuraba "un trabajo íntimo, sin música ni escenografía, para subrayar el lenguaje capaz de generar imágenes" (Bravo, 2014). El éxito de esta incursión del actor Miguel Rellán en el terreno de la narración monologada hizo que la obra se volviera a representar en la Sala Tú de Madrid los días 26 y 29 de septiembre y en la Sala Off del Teatro Lara el 6 de enero de 2015.

En todo caso no es esta la primera ocasión en que un proyecto de Gabriele Vacis y del escritor Alessandro Baricco ha tenido eco en la dramaturgia en lengua castellana. Un caso significativo puede ser, in ir más lejos, la primera incursión en los escenarios españoles unos años antes del escritor peruano Mario Vargas Llosa con su obra *La verdad de las mentiras* (2005), una lectura dramatizada de su ensayo homónimo que tomó justamente como modelo la obra *Totem, delle lezioni sull'amore per la lettura* (1998), dirigida por Vacis y Alessandro Baricco. Invitado por Baricco a dar una serie de conferencias en la famosa Accademia Holden, Vargas Llosa tuvo ocasión de ver la versión editada y comercializada del

espectáculo (posiblemente la publicada por Fandango Libri en 1999), de la que tomó la idea de seleccionar y adaptar textos narrativos clásicos (en su caso del Quijote, Dinesen, Faulkner, Onetti y Borges) para comentarlos directamente en escena con la ayuda de una actriz, Aitana Sánchez Gijón, mediante la intercalación de números musicales. Estrenada con dirección de Joan Ollé el 6 de octubre de 2005 en el Teatro Romea de Barcelona, en las funciones sucesivas fueron variando los textos para incorporar fragmentos de Juan Rulfo, Borges o Ayala, como en las funciones del 3 al 5 de febrero de 2006 en el Teatro Español de Madrid y a finales de ese mismo año en Buenos Aires y Montevideo, entre otras capitales (Mora, 2005; Oviedo, 2013).

Esta experiencia sería también la base del montaje de la obra de Vargas Llosa *Odiseo y Penélope*. Representada por primera vez en el Teatro romano de Mérida el 3 de agosto de 2006 de nuevo bajo la dirección de Joan Ollé, la obra volvía a inspirarse en el *reading integrale* hecho por Baricco en *Il racconto dell'Iliade*, aunque mientras que en este caso se trata de una relectura del texto homérico en 21 episodios monologados, en la versión de Vargas Llosa todo quedaba resuelto en una noche y en el diálogo entablado con una única interlocutora, Penélope, que, interpretada de nuevo por Aitana Sánchez Gijón, se metamorfoseaba en diferentes personajes del texto homérico (la ninfa Calipso, la maga Circe, el cíclope Polifemo, la princesa Nausícaa...) para ayudar al narrador en sus constantes flash-backs.

Por lo demás, si en la obra anterior Vargas Llosa ponía en marcha una lectura dramatizada, en este segundo caso, por el contrario, nos encontramos ya con un complejo espectáculo de narración a dos voces que, considerando el riesgo de la apuesta pero también el éxito, tal vez pueda significar la apertura al público de un género, el del teatro de narración solista, en el que, como hemos podido comprobar, el grupo Teatro Settimo no solo ha sido pionero, sino que ha ofrecido algunos de los espectáculos más interesantes del panorama teatral italiano de las últimas décadas, por desgracia prácticamente ignorados en nuestro país.

Como señalaba Rosana Torres en la crítica de *Odiseo y Penélope*, "lo único que queda por averiguar, es si este gesto escénico supone una llegada a Ítaca por parte del escritor, porque entonces habrá que estar atentos para dirimir cuál va a ser su venganza" (Torres, 2006).

## Referencias bibliográficas:

- Abellán, J. (1987, abril). Festival de Sitges. Golpe de timón. *El Público*, 43, p. 26-27.
- Bravo, J. (2014, 16 de mayo). "Novecento". El pianista y el mar. *ABC*, p. 87.
- Canziani, R. (2009). Le api del Piemonte, *Carignano. Gli attori*. Turín: Fondazione del Teatro Stabile di Torino.
- Chinzari, S., & Ruffini, P. (2000). *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvecchi.
- De Sagarra, J. (1987, 6 de mayo). Un balance más bien negativo y un futuro incierto. 19º Festival de Teatro de Sitges. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1987/05/06/cultura/547250402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/05/06/cultura/547250402_850215.html).
- De Francisco, I. (2003, 11 de diciembre). La ciudad sitiada. La Casa Encendida acoge la escalofriante *A de Srebrenica*. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/teatro/La-ciudad-sitiada/8459>.
- Fernández Lera, A. (1987, enero). Cinco grupos italianos visitan Madrid. *El Público*, 40, 60-61.
- Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori. Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino editore.
- Guccini, G. (2007). Los caminos del Teatro narración entre escritura oralizante y oralidad-que-se-convierte-en-texto. *Signa*, 16, 125-150.
- Guccini, G., & Marelli, M. (2004). *Stabat Mater, viaggio alle fonti del "teatro narración"*. Castello di Serravalle: Le Ariette.
- Galindo, C. (2001, 9 de noviembre). El Festival Madrid sur abre sus puertas a los nuevos creadores. *ABC*, p. 30.
- López Sancho, L. (1986, 25 de noviembre). "Elementi di struttura del sentimento", entre el drama y la música. *ABC*, p. 85.
- Mora, R. (2005, 5 de octubre). Vargas Llosa debuta como actor con una lectura de 'La verdad de las mentiras'. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2005/10/05/espectaculos/1128463202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/10/05/espectaculos/1128463202_850215.html).
- Muestra de teatro italiano en el Mercat de les Flors y el Institut del Teatre (1990, 24 de febrero). *La Vanguardia*, p. 39.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del Teatro di Narración. *Prove Di Drammaturgia*, 1, 11-14.
- Oviedo, J. M. (2013). *Vivir, contar, recrear la realidad. Coloquio con M. Vargas Llosa*. Florencia: Firenze University Press.
- Ponte di Pino, O. (1999). Il progetto, il gruppo, i classici, la narración. Una entrevista inédita a Gabriele Vacis. *Ateatro* 81.50. Recuperado de <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=81&ord=50>

- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria: monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Sanfilippo, M. (2007). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sanfilippo, M. (2009). Teatro di Narrazione. En M. Sanfilippo (Ed.), *Perfiles del teatro italiano* (pp. 221-234). Roma: Aracne.
- Sommaio, P. (2011, noviembre). Nota introductiva a 'Appunti sulla costruzione del personaggio'. *Acting Archives Review*, I(2), 245-255.
- Torres, R. (2006, 4 de agosto). Odiseo es él. *El País*. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2006/08/04/actualidad/1154642401\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2006/08/04/actualidad/1154642401_850215.html).
- Vacis, G. (2004). Vocazione. *Prove di drammaturgia*, 1, 9-10.
- Vallejo, J. (2002, 1 de junio). Crónica del exterminio de Srebrenica. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2002/06/01/babelia/1022886375\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/06/01/babelia/1022886375_850215.html).
- Vilches, M. F. (1985). La temporada teatral española. 1984-1985. *Anales de la literatura española contemporánea*, 11, 185-236.

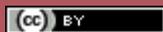
## Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor

---

Simone Soriani

Crítico teatral, Italia  
simone-soriani@libero.it

Artículo recibido el 28/06/2015, aceptado el 5/10/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Marco Paolini es uno de los más representativos actores y autores del llamado "teatro di narrazione". El presente artículo pretende acercarse a algunos aspectos centrales de su poética en tanto actor y escritor, tales como los complejos y articulados procesos a través de los cuales llega a un (más o menos) definitivo texto escrito; la fuerte relación que establece entre él y su público, a quien Paolini siempre se dirige consciente y explícitamente con gags y "bromas" en ocasiones tomados de la tradición del teatro popular italiano; o el "lenguaje del cuerpo" que Paolini pone en práctica en el escenario y en las páginas de sus libros publicados, en el que (de un modo personal) mezcla el italiano, dialectos venecianos y ecos de poetas y escritores de la tradición literaria italiana.

**Palabras clave:** Teatro de narración, Dramaturgia, Monólogo, Improvisación, Dialecto

]

**ABSTRACT:** *Marco Paolini is one of the most representative actors and authors of the so called "teatro di narrazione". This article will focalize upon some of the main features of his poetic, as an actor but also as a writer: the complex and articulated dynamics through which he comes to a (more or less) definitive written text, even if when on the stage he shows extraordinary capacities of improvisation; the strong relationship between him and his public, to whom Paolini always addresses consciously and explicitly with gags and "lazzi", also taken from the tradition of Italian popular theatre; the "language of the body" that Paolini uses, on the stage and on the pages of his printed books, and that (in a personal way) mixes Italian, venetian dialects and echoes of poets and writers of the tradition of the Italian literature.*

**Keywords:** *Narrative theatre, Dramaturgy, Monologue, Improvisation, Dialect*

El 9 de octubre de 1997, en Raidue, se emitió la adaptación televisiva del *Racconto del Vajont* de Marco Paolini: la transmisión, con una audiencia de más de tres millones de espectadores, marca un momento de cambio no solo en la carrera de Paolini, sino también en la definición y afirmación de una modalidad teatral fabuladora que en los siguientes años acabará por imponerse en la escena italiana bajo la etiqueta de "teatro di narrazione". La novedad del trabajo de Paolini se observa incluso en la incertidumbre con la que los periódicos presentaron *Vajont*: algunos lo definieron como un documental, mientras que otros hablaron de un reportaje, considerando al mismo Paolini como periodista. Para el gran público de los *mass media* resultaba inconcebible asociar a la idea tradicional de teatro la figura de un autor que, solo en el escenario y rodeado de unos pocos objetos en escena, volvía a evocar los sucesos acaecidos en uno de las más tristes tragedias de la historia italiana. Sin embargo, a los pocos años de la transmisión de *Vajont*, comenzaron a multiplicarse los espectáculos de narración a manos de un actor solista así como los montajes teatrales enfocados en estos "agujeros negros" de la historia italiana o en ciertas aporías de la sociedad contemporánea: se trata de una vasta producción escénico-performativa que presupone una concepción civil del teatro en la que, cada vez con mayor frecuencia en los últimos 15-20 años, el escenario acaba por constituirse en tanto espacio de contestación y contrainformación ante las supuestas verdades propagadas por el "sistema" a través de los medios de comunicación de masa. Eso no quita que, ya desde finales de los años 80, algunos dramaturgos más innovadores dentro de los movimientos de la llamada *Ricerca teatrale*, hubieran iniciado un proceso de experimentación de las posibilidades éticas y estéticas que ofrecía la narración en la escena: Marco Baliani había estrenado ya *Kohlhaas* (1989), Laura Curino había presentado su *Passione* (1992) e incluso *Racconto del Vajont* había empezado a circular –por lo general en pequeñas salas, bibliotecas, círculos recreativos y culturales– a partir de septiembre de 1993 tras las primeras lecturas públicas realizadas en Lignano Sabbiadoro (sin olvidar el ciclo de los *Album* que Paolini inicia a partir de 1987).

Esto es así porque, en el curso de los años, el texto sobre la tragedia del Vajont fue modificado, revisado y actualizado. En este sentido, la mayor parte de la producción de Paolini no se basa en un diseño "preventivo"<sup>1</sup>, es decir, subordinado a una instancia ordenadora de un dramaturgo-demiurgo que prevé el siguiente montaje escénico-performativo; por el contrario, surge de un proceso "consuntivo" gracias al cual el espectáculo se inclina hacia una forma más o menos estable solo después de un complejo recorrido creativo: "Cada espectáculo nuevo es [...] un desafío con un resultado incierto. Al principio es borroso, está distorsionado y [...] esto obliga a buscar en otras direcciones, gana peso, materia, temas, personajes, acotaciones" (Paolini, 2013, p. 86).

Los espectáculos de Paolini, por lo general, nacen de un input inicial con frecuencia ocasional: la lectura del libro de Tina Merlin, *Sulla pelle viva*, para *Vajont*; el aniversario de la tragedia de Ustica en *I-Tigi*; el inicio del proceso a las petroquímicas de Porto Marghera para *Parlamento chimico*; el aniversario de la invención del telescopio por parte de Galileo en *Itis Galileo*, etc. A partir de este punto de partida inicial, Paolini comienza un proceso de búsqueda de información y puntos de fuga, en ocasiones a través de la experiencia directa: "Llevo siempre una grabadora en el bolsillo y tomo apuntes en el cuaderno de trabajo" (Paolini, 2009, p. 20). Otras veces la búsqueda puede arrancar de una lectura y del estudio de fuentes literarias, como es el caso de los *Bestiari*; de fuentes judiciales, como en *Parlamento*

<sup>1</sup> Sobre la noción de dramaturgia "preventiva" y "consuntiva", cfr. Ferrone, 1988.

*chimico*; de textos de ingeniería, como en *Vajont*; de textos de aeronáutica como en *I-Tigi*; de tipo científico como en *Itis Galileo*, etc. Con el tiempo, este conjunto de materiales se estratifica y se encuadra en un primer "guion" (Paolini, 2008, p. 69) lleno de personajes y temas interconectados unos con otros en función de un principio de analogía temática:

Los franceses usan la palabra *creación* (*création*) para dar a entender un espectáculo teatral original, y la palabra corresponde a lo que alguien como yo hace cuando junta unos pocos elementos escénicos, temas complicados, ideas sacadas de viajes y lecturas, materiales de investigación o de tipo histórico, y los condensa en forma de narración teatral (Paolini, 2008, p. 67).

En términos generales puede decirse que el teatro de Paolini (en la línea de los maestros de la mencionada *Ricerca* que el autor frecuentó y conoció en sus años de formación intelectual y artística) se basa en una concepción del teatro como laboratorio y trabajo colectivo del proceso dramático y performativo, por lo que los guiones se definen siempre mediante la colaboración de "personas de diferentes ámbitos, incluso ajenas al específico mundo del teatro" (Paolini, en Paolini-Ponte di Pino, 1999, p. 19). Se podría afirmar, por tanto, que en el teatro de Marco, a la identidad personal del autor se contraponen lo que Gabriele Vacis ha definido como "una dinámica de las relaciones entre personas" (en Guccini, 2004<sup>a</sup>, p. 79) cuya colaboración conjunta determina el resultado final del espectáculo: directores como el mismo Vacis, críticos, estudiosos, dramaturgos como Francesco Niccolini, actores como Laura Curino, escritores como Daniele del Giudice, etc.

Las producciones de Paolini derivan, por tanto, de un proceso de progresiva formalización (potencialmente nunca definitiva) que se desarrolla a través de una larga serie de "pruebas abiertas": se trata de una fase de trabajo en forma de laboratorio durante la cual, frente a una *audiencia* por lo general seleccionada y muy reducida, el actor presenta obras todavía *in fieri* susceptibles de ser modificadas y readaptadas en función de la respuesta de dicho auditorio. Ha dicho Paolini: "Yo trabajo así, tengo la necesidad de verificar con tiempo mis espectáculos en el escenario, de verificarlos con el público delante, de introducir gradualmente los materiales que poseo" (en Volli, 1998).

El caso ejemplar del *Il sergente* da testimonio de cómo, en ocasiones, la fase de laboratorio que precede al debut oficial puede determinar incluso el montaje final del espectáculo:

Se llamaban pruebas abiertas, estudios [...] Lo que no faltaba eran los descartes y las pruebas, sino más bien una idea del montaje definitiva para todos los materiales diversos que había puesto juntos. Cada tarde el orden de las escenas se modificaba para probar nuevas formas de encajarlos, cada tarde se dejaban fuera una o dos escenas para incorporar una nueva (Paolini, 2008, p. 72).

Es más, los espectáculos de Marco siempre quedan abiertos a cambios y revisiones, incluso después del estreno. En el caso de *Vajont*, por ejemplo, Paolini recogió sugerencias y reflexiones que venían del público: se trataba de la aportación de testigos o de expertos o técnicos con los que iba contactando al final del espectáculo durante la *tournèe* y que le

impulsaban a corregir y aclarar algún punto particular del texto (un apunte geológico, de ingeniería, testimonial o jurídico). Paolini ha dicho:

Durante la *tournèe*, cada vez que descubría un punto del guion original que no se correspondía a la verdad de los hechos, lo cortaba y lo cambiaba [...]. Entonces me ponía una especie de "marcalibros" mental: avanzaba poco a poco con el guion hasta el punto en el que había algo que modificar, luego improvisaba mientras narraba los nuevos hechos y la verdad que había descubierto, para finalmente retomar el guion (en Soriani, 2009, pp. 180-181).

Los de Paolini son, pues, textos flexibles y abiertos a la creación improvisada, hasta el punto que el mismo autor-actor llega a indicar cómo una de las mayores satisfacciones de su trabajo consiste justamente en "tocar un texto de oído, en lugar de a partir de una partitura" (Paolini, 2005, p. VI). En el escenario Marco, por tanto, no recita un texto aprendido de memoria que se repite de forma estandarizada de réplica en réplica, sino que improvisa sus narraciones a partir de una estructura que reinventa cada tarde: "La esencia de mi trabajo está en el presente, en lo que hago día a día y que no haría ya igual aunque lo intentase" (Paolini, 2008, p. VII). En definitiva, el guion es un "mapa" (Paolini, 2009, p. 70) que permite al actor, una vez en el escenario, orientarse en la fabulación, pero que al mismo tiempo le garantiza la posibilidad de incluir o quitar –sobre la marcha, según el contexto– escenas completas e incluso enteras secuencias narrativas. En relación a la "imperfección dinámica" (Paolini, 2008, p. VII) que caracteriza su trabajo, en una entrevista concedida a Ascanio Celestini, Marco declaró:

En mi trabajo no me aprendo nunca un texto de memoria, porque al principio, cuando escribo, no creo que mis textos tengan un valor literario, y por esto mismo primero los "ejercito", los pongo a prueba en el escenario con continuas variaciones y cambios en base a la respuesta del palco. Durante las pruebas utilizo un atril y apuntes escritos que luego, poco a poco, abandono en el espectáculo (en Celestini, 2010, p. 19).

Desde esta perspectiva, incluso los textos de Paolini publicados resultan únicamente una variante de entre los centenares de réplicas puestas en las tablas, en tanto "post-escritura" hecha a posteriori de aquello que previamente ha sido mostrado en el escenario. Estos textos teatrales publicados de Marco, por tanto, no se presentan como textos literarios definitivos e inmodificables, sino más bien de bosquejos concebidos como instrumentos que hay que verificar durante la recitación y la puesta en escena. No por nada, en una nota que precede la edición de *Itis Galileo*, el mismo Paolini precisa que estamos ante un "texto agramatical desde el punto de vista de la lengua escrita", en el momento en que se basa "en una sintaxis fundada en la música oral de un esbozo". El texto de la *pièce*, por tanto, debe ser concebido como una "grabación llevada al papel" de una *performance* oral previa: "A viva voz funciona, en el papel menos, pero el teatro en el papel no tiene cabida" (Paolini, 2013, p. 10). Por lo demás, prosigue Marco, "en el teatro están las voces, los cuerpos, los lugares, los sexos: el teatro [...] debes imaginártelo en voz alta", porque "el teatro son los actores: si no están, toca imaginárselos al leer" (Paolini, 2013, p. 47, 51).

Sin embargo, este destino oral primario no invalida automáticamente el valor literario de los guiones de Paolini; antes bien, el valor exquisitamente literario de los mejores monólogos de narración consiste justamente en su capacidad de conservar, también en los textos publicados, los rasgos y los elementos de la comunicación oral y, por tanto, la inmediatez y la aleatoriedad de la lengua hablada. No es casual que en el teatro de Paolini sea justamente el componente verbal el que en cierto modo viene codificado y determinado (en cuanto no se imprime en papel, sino en la memoria del actor), mientras que la dimensión escénico-performativa se deja más bien a la improvisación:

[Cuando] comencé a hacer teatro [...] empecé a estudiar las lección de los maestros de la Ricerca, pero luego me puse a "hablar" por encima de las acciones físicas. Así cambió todo: si me movía demasiado en el escenario, al público le resultaba imposible seguir mi discurso. [...] Cuando empecé, en el grupo en el que trabajaba se practicaba la improvisación de acuerdo a las enseñanzas de Grotowski, ensayando a partir de precisos guiones de acciones físicas que, una vez transcritas y montadas juntas, constituían el esqueleto del espectáculo. Hoy ya no concreto la secuencia de movimientos en mi teatro: concreto la secuencia de palabras y mi cuerpo sigue secuencias de acciones físicas. En mi trabajo las palabras, en cierto modo, las codifico: la parte física, por el contrario, la dejo a la improvisación cuando estoy en el escenario frente al público (Paolini, en Soriani, 2009, pp. 175-177).

El proceso de trabajo de laboratorio a través del cual Paolini construye sus espectáculos responde también a la exigencia de unir "lo narrado a la biografía del narrador" (Guccini, 2004b, p. 16)<sup>2</sup>: en los casos en los que las vivencias de la narración no derivan de un sustrato biográfico, las repetidas narraciones que preceden al debut oficial permiten al *performer* permear el objeto de la narración en el acto de narrar y, por tanto, en la propia identidad personal. De este modo, el narrador adquiere la legitimidad para asumir en sí una función testimonial frente a aquellas vicisitudes no vistas o experimentadas en primera persona, pero que ha conocido a través de fuentes diversas: "La clave es siempre partir del eco que estas cosas han tenido en mí y en personas que consideras importantes para ti" (Paolini, en Alessi, 2003, p. 17-18). No es casual que, incluso en *Vajont*, Paolini inicie la narración con una breve referencia autobiográfica:

El 10 de octubre [1963] yo estaba en el segundo curso de Primaria. Me despierto. Era por la mañana, las siete y media. Mi madre llora. ¿No se habrá peleado ya, a las siete y media, con mi padre? Mi padre no estaba en casa. Recuerdo las noticias de la radio: "Longarone ya no existe". ¿Longarone? No teníamos ningún pariente en Longarone... (Paolini & Vacis, 1997, p. 8)

De igual modo, para la preparación del espectáculo *Il sergente*, adaptación de la obra de Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Paolini advirtió la necesidad –durante la fase de creación de la *pièce*– de ir en persona a la estepa rusa en la que se ambientan los sucesos narrador por Rigoni Stern. En la primera versión del monólogo, el eco del viaje del autor-actor al Don confluía incluso en la historia, hasta el punto de que el plano de la ficción derivado de la novela se entrecruzaba con el sustrato experiencial autobiográfico (durante las

<sup>2</sup> Las siguientes consideraciones están inspiradas en aspectos tratados por Gerardo Guccini.

primeras réplicas, para ser exactos, el material novelesco se combinaba y fundía incluso con referencias a la Anábasis de Jenofonte y al soldado *El buen soldado Svejk* de Brecht). A partir de la tercera *tournee*, Paolini recortó "todas las escenas ligadas al [...] viaje a Rusia, básicamente después de una breve interrupción, la narración empieza y acaba sin pausa dentro del *Il sergente nella neve*" (Paolini, 2008, p. 143). Sin embargo, la experiencia personal del viaje, así como la manipulación de la materia narrativa mediante la contaminación con otras fuentes, permite a Paolini concretar la materia tratada e imprimirla en su propia mente y en su propio cuerpo, uniéndola de forma indisoluble a la propia persona. Dice Marco:

En el teatro narro en primera persona, narro usando los nombres de personas verdaderas que me imagino pese a no haberlas conocido, hablo de experiencias que imagino, sin haber combatido nunca contra un enemigo o luchado contra los elementos en esas condiciones, ¿cómo puedo ser creíble? ¿A través de qué trabajo en mí mismo soy capaz de volver interesante, emocionante, verosímil, lo que hago y digo? Los textos, el entrecruzarse de historias y de niveles narrativos, han sido necesarios para enseñarme a caminar (Paolini, 2008, p. 143).

Por lo demás, el autobiografismo connota gran parte de la producción de Paolini: el autor-actor, de hecho, tiende casi siempre a hablar en primera persona, o –como mucho– asumiendo la personalidad de otro nombre: "Yo en los *Album* me llamo Nicola" (Paolini, 2005, p. XVI). De este modo, una vez en el escenario, Marco desvela constantemente su propia extrañeza frente al mundo de invención que se abre más allá de la imaginaria "cuarta pared": "Yo soy un actor que cuenta historias, no soy bueno interpretando papeles, crear personajes [...]; hay una gran diferencia entre mi modo de trabajar y el de un intérprete" (Paolini, 1999, p. 7-12). Sin cuestionarse la significación de ese *alter ego* que es el personaje, Paolini pone en juego su propia identidad personal e individual: a partir del momento en el que el narrador asume en sí mismo la responsabilidad de cuanto va diciendo en el escenario, es la identidad del actor donde radica la legitimidad y la credibilidad de lo que cuenta (cfr. Ponte di Pino, en Paolini-Ponte di Pino, 1999, p. 26 y sigs.). Para adoptar ante los ojos del público la honestidad y la autoridad necesarias para volver fidedigna su historia, Paolini entrelaza relaciones y conexiones entre la materia de la historia y su propia experiencia personal:

Yo no trabajo en la línea de una tradición ya trazada, no participo de roles o personajes que ya existen. Tal vez no invento nada nuevo, aunque nuevo sea el modo de relacionar personajes y trama, historia y paisaje, de hacer que todos estos elementos pasen a través del cuerpo del autor [...]. En mi cuerpo de narrador todo esto debe pasar y sedimentarse [...]. Narración tras narración, historia tras historia, los diferentes estratos se van juntando y permiten su lectura como el tronco de un árbol (Paolini, 2008, p. 74).

No necesariamente la dimensión personal y subjetiva deriva de vivencias reales autobiográficas, sino que a veces surgen del montaje de recuerdos y de puntos de vista de personas distintas (tal vez los colaboradores del texto) que, finalmente, coagulan en la voz unificadora del narrador. Tómese como ejemplo el paso de los *Album*, en los que Nicola evoca los intentos de montar un espectáculo a partir de Brecht en el interior del oratorio de

Don Bernardo. El sacerdote, sin embargo, está convencido de que Nicola y sus amigos están preparando *La locandiera* de Goldoni, de forma que, en cuanto se da cuenta de que los jóvenes parroquianos están recitando un texto de Brecht, decide prohibirles el espacio para la representación. En este sentido, recuerda Laura Curino:

[Gabriele] Vacis me había llamado para participar en un espectáculo a partir de textos de Brecht, pero el cura que les prestaba el local creía que estaban poniendo en escena *La locandiera*. [...]. De inmediato, el espacio quedó descartado y el espectáculo ya no se hizo. Marco Paolini ha contado este suceso en un episodio de los *Album*, presentándolo como un recuerdo personal: en realidad, él y Vacis, cuando trabajaron juntos para el primero de los *Album*, hicieron un mix de sus experiencias biográficas, pero realmente aquel episodio le ocurrió a Vacis (in Soriani, 2009, pp. 155-156).

Si –como he dicho– el teatro de Paolini se presenta como un lugar abierto a la improvisación y a la interacción con la sala, la "relación entre el observador y el objeto" resulta privilegiada respecto a la "obra acabada en sí misma" (Lehmann, 2010, p. 7). Por lo demás, las modalidades mismas del monólogo permiten al narrador un contacto con *l'audience* más directo e inmediato que las de las modalidades dramáticas tradicionales: si el autor-intérprete "debe asegurar un triple gasto de energías, hacia el personaje, hacia el colega durante el interacción dialógica [...] y, finalmente, hacia el público", el actor solista, por el contrario, liberado "del personaje por sí mismo, no puede más que intensificar el trabajo con el auditorio" (Puppa, 2010, p. 23). En el teatro de Paolini, de hecho, el público no asiste a un espectáculo que se repite tarde tras tarde, sino que deviene copartícipe de un evento performativo que se ofrece como único e irrepetible, porque cada imprevisto que se produce en el espacio/tiempo de la representación puede quedar englobado en la *performance* misma y convertirse en material del espectáculo. Marco ha dicho: "¡Un teléfono que suena entre el público es una bendición! Lo imprevisto en el teatro no debe ignorarse nunca, porque [...] un incidente conlleva la pérdida de al menos una parte de la atención del espectador " (en Soriani, 2009, p. 186).

En definitiva, Paolini no aspira a "reproducir nada en el sentido de 'falsificar'" (Vacis, 2002, p. 168), sino que se presenta en el escenario con su propia identidad y sin esconderse tras un personaje de invención como en el caso del actor-intérprete. Marco, por tanto, no se exhibe "como si a su alrededor hubiera un vacío" (Vacis, 2002, p. 168), sino que actúa sabiendo que hay un público presente que se convierte en interlocutor explícito del discurso escénico. Así, para romper la separación físico-espacial entre el *performer* y el público e instaurar un contacto vivo y directo entre el escenario y la sala, Paolini de tanto en tanto invita a los espectadores sentados en los asientos más incómodos a acomodarse en el escenario: se trata de un *escamotage* que Marco confiesa haber "aprendido [...] de Dario Fo" (Paolini, 2000, p. 96)<sup>3</sup>. Con la finalidad de inhibir una goce fundado en la fascinación y, al mismo tiempo, garantizar una comunicación directa con el público (coherente con la intención civil que caracteriza gran parte de su producción), Marco pone en marcha una serie de estrategias de familiarización con la sala, por ejemplo dirigiendo el espectáculo progresivamente a través de una "fase de umbral": por ejemplo, al inicio de *Ballata di uomini e cani* –espectáculo de narración con música a partir de algunos cuentos de Jack

<sup>3</sup> Sobre la relación entre Fo y los narradores, cfr. Soriani, 2006 y 2011.

London– Paolini se dirige al público preguntando si prefieren una narración sacada de *Colmillo blanco* o de *La llamada de la selva*. Luego, dirigiéndose a un espectador cualquiera de la platea comenta: "Sé que no has leído ninguno de los dos: ¡al menos disimula, por favor!"<sup>4</sup>. A la interpelación a la sala le sigue una serie de intervenciones que permiten a Paolini introducir la materia del espectáculo de forma gradual: no una de las novelas de Jack London, que son demasiado largas, sino algunos cuentos más breves. Igualmente, al principio de *Itis Galileo*, Marco invita a un espectador de las primeras filas a subir al escenario a leer algún texto ante el público de la sala; en concreto, un rápido "Breve Curso de Filosofía" para repasar las nociones centrales de Platón y Aristóteles, más algunos fragmentos sacados de Tolomeo. Tras esta especie de "anti-prólogo", Marco invita al espectador a volver de nuevo a la platea y retoma la narración.

A veces, por el contrario, para llamar la atención de los espectadores, Marco suspende momentáneamente el desarrollo de la historia e interactúa con los espectadores, como en el significativo caso de *Parlamento chimico*, cuando invita al auditorio a concluir un eslogan publicitario de un producto de PVC muy común en los años 50 y 60: primero empieza a canturrear ("Mo', mo'"), luego anima a la sala a continuar con el estribillo y espera que los espectadores repitan "Moplan!"<sup>5</sup>. Igualmente, en los *Album*, después de haber usado el término dialectal "folpi" (pulpos), interrumpe la narración y, dirigiéndose a la platea, comenta:

Público, ¿por qué no habláis? ¿Pensáis que no me doy cuenta de esa pregunta callada que se extiende entre las butacas? [...] Decidlo: ¿qué son los "folpi"? ¡Es inútil que los dieciocho vénetos aquí presentes se hagan los listillos! ¡Podrías pasar la respuesta, caramba! (Paolini, 2005, p. 97).

Es más, al final de la retransmisión televisada de *Miserabili*. Io e Margaret Thatcher, Paolini pasa un micrófono entre los espectadores para que puedan comentar el espectáculo y exponer su propio punto de vista: la decisión del director televisivo de transmitir el debate final pone en evidencia hasta qué punto la interacción con la sala debe ser considerada como un elemento constitutivo de la performance de Marco (cfr. Guzzetta 2013, p. 48). Por lo demás, en el teatro de Paolini –y de gran parte de los narradores– la participación activa del espectador viene dada por el mecanismo mismo de la evocación de la imagen que permea la fabulación. Al público, de hecho, se le pide la tarea de elaborar mentalmente el objeto de la narración de forma que las palabras de la escena se trasladen a una imaginaria secuencia visiva: "El mío es un teatro de evocación y, por lo tanto, similar [...] a un "cine mental" [...]. La narración es capaz de crear sueños bien estructurados, una verdadera y real película en la cabeza de la gente" (Paolini, en Guccini, 2006, p. 14). Aún más en el momento en que las narraciones de Marco se desarrollan a través de la descripción de situaciones y vivencias que el actor finge ver frente a sí, como en la escena ejemplar del *Milione* en la que el narrador, nada más bajar del avión ve y describe la laguna (nótese también el frecuente uso de deícticos):

<sup>4</sup> El episodio ocurrió durante la puesta en escena de *Ballata di uomini e cani* en el Teatro Creberg de Bérgamo en enero de 2014.

<sup>5</sup> Retomo de memoria el episodio ocurrido durante la representación de *Parlamento chimico* en Roccastrada (GR) en el invierno de 2005.

En la boca del puerto hay tráfico, el canal está allí: veleros, lanchas deportivas y motos acuáticas... un crucero a tres metros se dirige a él, adonde el agua parece apenas un poco más alta que donde haces pie. El límite del canal es difícil de distinguir, pero está allí y la nave zarpa (Paolini, 2009, p. 88).

Se produce así una especie de identificación de la mirada del narrador con la de una cámara, hasta el punto en que Marco utiliza técnicas de representación de corte cinematográfico. Por ejemplo, se sirve del primer plano para presentar a los personajes: del plano general y del plano secuencia para evocar paisajes y territorios; del plano cenital, como en *I-Tigi*, y de la cámara en movimiento como en *Vajont*:

Vajont me sirvió para desarrollar una técnica para narrar los paisajes, y no solo las historias. [...] He aprendido a usar el objetivo como un fotógrafo, como en el cine, a poner en movimiento la cámara, [...] simplemente situando el punto de observación: por ejemplo, seguir una onda en movimiento (Paolini, en Paolini-Ponte di Pino, 1999, pp. 44-45).

La dinámica de la evocación caracteriza sobre todo las "oraciones civiles" de Paolini: *Vajont*, *I-Tigi*, *Parlamento chimico*, pero también algunos monólogos de *Teatro civico* realizados en un principio para la transmisión televisiva *Report*. Aquí, la historia está basada en una estructura sustancialmente "monódica" con la que el actor denuncia la tergiversación de la Historia a través de una perspectiva externa según modalidades expresivas que parecen remitir a la oratoria clásica, pero también al periodismo de investigación y al informe forense. Marco raramente delega el discursos a los personajes dramáticos, prefiriendo mostrarse en primera persona sin la pantalla de una identidad de ficción. Del mismo modo – ya que el actor exhibe en todo momento una extraordinaria movilidad facial– los movimientos y las acciones físicas tienden a reducirse a lo esencial, al tiempo que el aparato escénico se simplifica en la línea de un tipo de "teatro pobre" (Paolini, en Fellegara, 2006) en el que poquísimos objetos en el escenario no significan más de lo que son en la realidad extra-ficcional y responden a una exigua funcionalidad didascálica: piénsese, por ejemplo, en la pizarra de *Vajont*. Es plausible que la experiencia madurada con el grupo Laboratorio Teatro Settimo (con quien trabaja entre los años 80 y 90 interpretando obras como *Riso amaro* o *La trilogia della villeggiatura*) le haya permitido a Paolini adoptar el estilo actorial épico-extrañado necesario para asumir la función de narrador, antes que la del intérprete de roles y personajes: "Yo no soy un intérprete, un constructor de caracteres, no logro liberarme de mi idioma aparte de que no quiero hacerlo" (Paolini, 2008, p. 75).

A diferencia de otros narradores –como por ejemplo Celestini (cfr. Soriani, 2014)– en el teatro de Paolini la evocación de la imagen puede ir también acompañada de una partitura escénico-performativa más articulada y de una mayor tendencia a la espectacularización: piénsese en los *Album*, en *Il Milione*, en la segunda versión de *Il sergente* y en ciertas producciones de teatro con música. Aquí, Marco utiliza un aparato más complejo, como en el caso de *Il Milione*, donde se presenta en el escenario con un traje de época a lo Marco Polo, acompañado de una pequeña orquesta y con una maqueta antigua de Venecia a sus espaldas; o, como en el caso de *Ballata di uomini e cani*, obra en la que el actor interactúa con los músicos en un espacio escénico conformado por tres filas de garrafas colgadas del

techo a sus espaldas que sirven para proyectar animaciones de vídeo y con un escenario dispuesto con media docena de barriles, unos empleados para sostener una tarima central y otros para interactuar con ellos (de tanto en tanto, los objetos de la escena se desfuncionalizan y resistemizan, como cuando Marco simula el viaje de la jauría en un bidón como si fuese un trineo). En segundo lugar, es el cuerpo mismo del actor quien se transforma en objeto de representación: piénsese en la secuencia pantomímica a través de la cual Sambo, en *Il Milione*, le explica al narrador cómo remar: "Ti premi e ti staissi" (Paolini, 2009, p. 89). Se nota, además, una cierta tendencia a la dramatización mediante la puesta en práctica de una narración "polifónica" en la que el actor se multiplica en todos los personajes de la *pièce* y que acaba por individualizarlos por medio de máscaras mímicas y gestuales, acústicas y lingüísticas. No se trata, en todo caso, de personajes de gran profundidad psicológica, sino más bien de "actantes" que Marco vuelve a evocar a través de una mímica alusiva y sintética por medio de una estilización tendente a la caricatura que enfatiza en cada uno un elemento singular: posturas fisiognómicas, acentos regionales, registros vocales, etc. Por lo general, Paolini suele alternar una vocalización forzada y caricaturizada cuando quiere recrear diferentes personajes de la historia, mientras que utiliza una vocalización más neutra cuando, por el contrario, toma el papel del narrador:

Si interpreto a Nicola hablo del modo más simple posible, porque es el narrador; mientras caracterizo al resto de personajes de un modo incluso excesivo. Esta es la técnica: poquísima caracterización para el protagonista, y "algo" más para los personajes del coro. [...] Debo recrear de cada personaje un solo elemento, algo que le quede impreso al espectador [...]. Es como dibujar a carboncillo: un retratista no delinea los ojos, la boca, el pelo de todos los personajes que representa, sino que apunta solo los rasgos esenciales. Yo actúo del mismo modo en mi trabajo con la voz y los gestos (Paolini, en Soriani, 2009, p. 187).

Es posible que Marco haya desarrollado esta performatividad camaleónica e histriónica, que rehúye cualquier canon mimético-naturalista, a partir de la experiencia adquirida durante los años de formación y aprendizaje con el grupo TAG Teatro de Mestre, con los que, entre el 84 y el 86, realiza algunos espectáculos de máscaras inspirados en la Commedia dell'Arte (recordemos, como ejemplo, que en 1984 interpreta el papel de Arlequín en *The two orphans*, una producción que el autor-actor presentó durante una breve gira por los Estados Unidos).

Por lo demás, la identidad de Paolini no se transparenta solamente en la peculiar relación que el actor instaura con los *dramatis personae* mencionados, sino también, y sobre todo, en la lengua que usa en el escenario (de la que quedan restos incluso en los textos publicados). La de Marco es una "lengua del cuerpo" (Puppa, 2007, p. 11) que se funda en la fisicidad del autor-actor y que deja la huella de su proveniencia biográfica. Los monólogos de Paolini son, por lo general, recitados en un italiano regional véneto, fácilmente comprensible para el público de toda Italia y, por tanto, funcional de acuerdo a las exigencias comunicativas que animan el teatro del autor-actor: piénsese, por ejemplo, en el proceso de "venetización" a que se someten los vocablos de la lengua italiana, fundamentalmente a través del apócope o la elisión de la vocal final, lo que confiere a la lengua una cierta sonoridad véneta sin anular la comprensibilidad de la recitación (cfr. Marchiori, 2003, p. 58). Por encima de este trasfondo regional, se incluyen frases y expresiones más marcadamente dialectales, bien en el sentido diatópico con la mezcla del veneciano con idiomas provenientes de la zonas

continentales de Venecia, bien en el sentido diacrónico, con ecos del paduano de Ruzzante (sin olvidar el léxico propio de la tradición literaria italiana, como en el caso significativo de los *Bestiari*). De forma similar al "paduano" de Dario Fo, no se trata de una lengua imitativa, sino más bien de un idioma altamente formalizado y personal: un habla artificial que se concreta a partir de una *koinè* véneta en la que se funden y confunden varias hablas locales. Así, la lengua de Paolini se transforma en el sonido de una civilización ya en vías de disolución: la del mundo aldeano y campesino de la Italia de los años 50 y 60 que fue sacudido y barrido por la "revolución antropológica" presagiada por Pier Paolo Pasolini y que, en los *Album*, se encarna en los clientes y parroquianos del bar de la Jole. Es más, el bloque estructural de la poética de Paolini radica justamente en el lamento por un pasado mítico campesino fundado en valores colectivos, en la autenticidad de las relaciones humanas y en la conciencia del individuo particular de pertenecer a una tradición de mitos y ritos compartidos, frente a un desarrollo neo-liberal concebido tan solo como crecimiento económico: en *Miserabili*, Paolini individualiza en la adhesión a las políticas de Margaret Thatcher y Ronald Reagan las razones de la "metamorfosis de la sociedad italiana a partir de los años 80", según se lee en la nota de presentación del espectáculo. Desde este punto de vista, en *Il Milione*, la ciudad de Venecia se erige en emblema de una necesaria resistencia frente a las tendencias de la sociedad contemporánea de homologación cultural y homogeneización económica, en pro del consumismo y de la política de lo "particular". De igual modo, el protagonista epónimo de *Itis Galileo* se convierte en símbolo de un espíritu crítico que Paolini contrapone al dogmatismo del pensamiento dominante, sea este el aristotelismo del siglo XVI o las leyes de mercado de nuestro propio tiempo: "Galileo enseña a no considerar siempre verdadero lo que parece real, a no tener miedo de ponerse a pensar por uno mismo" (Paolini, 2013, p. 56).

En la definición de una lengua escénica personal, resulta importante la lección de Luigi Meneghello, con quien Paolini toma contacto en los primeros años 90 cuando adapta para las tablas la novela *Libera nos a malo* junto a Vacis y Mirco Artuso. El contacto con Meneghello, de hecho, empuja al actor-autor a desvincularse de una concepción meramente cómica y estereotipada del dialecto véneto para progresivamente alcanzar la elaboración de un *pastiche* que no responde a unas exigencias concretas de recuperación arqueológica o museística: se trata, por el contrario, de concretar un idiolecto subjetivo que se convierte en el hálito de una tierra, la incorporación acústica de una civilización ya desaparecida, "un puente entre aquí y allá, entre ayer y hoy" (Paolini, 2000, p. 27). Ha dicho Marco:

Quando tengo que utilizar la lengua escrita, debo siempre hacer un esfuerzo, porque mi escritura es un código de apoyo para la oralidad: no escribo bien, pero mi escritura es eficaz. Sirve de apoyo para poder "sonar" con las palabras. [...] En mi trabajo hay una búsqueda de una *phonè* que se ha "degradado" con el tiempo [...]. Para mi escritura, pienso en ingredientes enteros, unidos de un modo brusco, casi cubista, con el se produce una cierta sensación de "fastidio" cubista al insertar en una construcción sintáctica en italiano algunos términos dialectales. Y esta brusquedad, en cierto modo, corresponde al "desgarro" del sonido que busco. [...] Este trabajo me permite, por ejemplo, tener un lenguaje no televisivo (en Soriani, 2009, p. 184).

En particular, Paolini, define su propia lengua como "phonè", pues con frecuencia recurre al fonosimbolismo y a la onomatopeya: piénsese en el "clic" del la pistola, el "pluf" del la bomba de mano o el "ratatatata" del la metralleta en *Il sergente* (cfr. Scattina, 2011, p. 87); o,

en *Il Milione*, a la repetición de "mototopo-topomoto" que acaba reproduciendo acústicamente el sonido del motor de la embarcación. Se trata, en todo casos, de una lengua no naturalista que se presenta como la manifestación de la identidad del autor que habla al palco, pero también, y al mismo tiempo, como la voz de una comunidad de "últimos", seres marginados y no integrados que no conocen –o rechazan– la lengua del Poder dominante: así, el Sambo de *Il Milione* se presenta como el arquetipo del personaje paoliniano, un dialectófono no integrado en los cambios económicos y sociales puestos en marcha y, por tanto, desenraizado y carente de un contexto de referencia (y proclive, a su vez, a la evocación elegíaca y nostálgica del pasado). De hecho, también los perros protagonistas de la recientísima *Ballata di uomini e cani* son –dice Paolini– "personajes como los gitanos, las putas, los jorobados de Verdi, esclavos del hombre. Empujan los trineos, son trabajadores, [...] la relación se da entre el empleador, el patrón, y el subordinado" (en Marino, 2015).

En última instancia, estas opciones lingüístico-expresivas de Paolini acaban también por reflejar esta finalidad ética y civil que anima gran parte de sus creaciones. Es más, la dimensión civil del teatro de Paolini (y de los narradores, en general) no deriva tanto del objeto de las varias historias, es decir, de las temáticas específicas tratadas en la escena, sino que puede decirse incluso que reside en el acto de narrar en sí: el actor, sin ocultarse tras un personaje y expresándose a través de la propia "lengua del cuerpo" se dirige a un público copartícipe y copresente para reproducir –en el espacio/tiempo de la *performance*– una comunidad humana que se reconoce y que, gracias a la epifanía desarrollada en el escenario, alcanza una especie de resarcimiento ritual de todo lo que le ha sido negado (o traicionado) en la vida. No por nada, en referencia a *Vajont*, el mismo Paolini habla del teatro como lugar de "elaboración colectiva del luto" (en Paolini-Ponte di Pino, 1999, p. 61), porque –dice Marco– narrar es "un modo de contar, de hacer las cuentas, hacer listas, resumir para hacer comprensible" (en Del Giudice-Paolini, 2001, p. 31).

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

**Referencias bibliográficas:**

- Alessi, C. (2003). Intervista a Paolini. *Cubo. Contenitore di informazioni universitarie*, 9.
- Celestini, A. (2010). Ascanio Celestini a colloquio con... Marco Paolini. *Atti & Sipari*, 6.
- Del Giudice, D. & Paolini, M. (2001). *Quaderno dei Tigi*. Turín: Einaudi.
- Fellegara, C. (11 de enero de 2006). La guerra? Un argomento tristemente attuale. *La Cronaca di Piacenza*.
- Ferrone, S. (1988). Drammaturgia e ruoli teatrali. *Il castello di Elsinore*, 3, 37-44.
- Guccini, G. (2004a). La storia dei fatti. En G. Guccini & M. Marelli, (Eds.). *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*. Bologna: Le Ariette.
- Guccini, G. (2004b). Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo. *Prove Di Drammaturgia*, 10(1), 15-21.
- Guccini, G. (2006). Dov'è la scrittura? Incontro con Marco Paolini. *Prove Di Drammaturgia*, 12(2), 10-15.
- Guzzetta, J. F. (2013). Stages of History: Performing 1970s Italy with Narrative Theater. Recuperado de [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/99883/-jfguzz\\_1.pdf?sequence=1](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/99883/-jfguzz_1.pdf?sequence=1).
- Lehmann, H. T. (2010). Cosa significa teatro postdrammatico. *Prove Di Drammaturgia*, 16(1).
- Marchiori, F. (2003). *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Turín: Einaudi.
- Marino, M (10 de marzo de 2015). In viaggio con Jack London. *Corriere di Bologna*.
- Paolini, M. (1999). *Bestiario veneto. Parole mate*. Pordenone: Biblioteca dell'immagine.
- Paolini, M. (2000). *L'anno passato*. Pordenone: Biblioteca dell'immagine.
- Paolini, M. (2005). *Album. Libretto (Uno)*. En Id., *Gli Album di Marco Paolini. I*. Turín: Einaudi.
- Paolini, M. (2008). *Quaderno del sergente*. En Id., *Il sergente*. Turín: Einaudi.
- Paolini, M. (2009). *Quaderno del Milione*. En Id., *Il milione. Quaderno veneziano*. Turín: Einaudi.
- Paolini, M. (2013). *Itis Galileo*. Turín: Einaudi.
- Paolini, M., & Ponte di Pino, O. (1999). *Quaderno del Vajont*. En M. Paolini, *Vajont 9 ottobre 1963*. Turín: Einaudi.
- Paolini, M., & Vacis, G. (1997). *Il racconto del Vajont*. Milán: Garzanti.
- Puppa, P. (2007). Lingua del torchio e lingua del corpo. En P. Puppa (ed.), *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Scattina, S. (2011). *Il sergente di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Soriani, S. (2006): *Mistero buffo*, dal Varietà al teatro di narrazione. En C. D'Angeli & S. Soriani (eds.), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame* (pp. 103-130). Pisa: Plus.

- Soriani, S. (2009): *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Civitella in Val di Chiana (AR): Zona.
- Soriani, S. (2011). Il monologo affabulativo: Dario Fo e i teatri della narrazione. En A. Barsotti & E. Marinai (eds.), *Dario Fo e Franca Rame. Una vita per l'arte* (pp. 102-115). Corazzano (PI): Titivillus.
- Soriani, S. (2014). Théâtre de narration / Théâtres de la narration: Marco Paolini et Ascanio Celestini., *Chroniques italiennes web*, 27, 1/2014, pp. 160-176.
- Vacis, G. (2002). *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Milán: BUR.
- Volli, U. (28 de marzo de 1998). Paolini: "Racconto il vecchio Nord Est". *La Repubblica*.

## Sermo humilis y lirismo en Italianesi de Saverio La Ruina

---

Angela Albanese

Università di Modena y Reggio Emilia, Italia  
angela.albanese@unimore.it

Artículo recibido el 2/10/2015, aceptado el 10/11/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** El sastre Tonino Cantisani, protagonista del monólogo *Italianesi*, escrito y producido en 2011 por el dramaturgo Saverio La Ruina, es un personaje de invención, al igual que la historia que cuenta, la de un hombre nacido en 1951 de madre albanesa y de un militar italiano obligado a vivir durante cuarenta años, hasta la caída del régimen comunista de Hoxha en un campo de prisioneros albanés. Sin embargo, la ficción se nutre dramáticamente de una trágica verdad histórica, desafortunadamente olvidada en la historia oficial, de la que el protagonista se convierte en un ejemplo paradigmático. Considerado en Albania como italiano durante cuarenta años, en cuanto regresa a Italia Tonino se convierte en albanés. Uniendo piezas de un mosaico lírico, La Ruina construye una narración compleja, impregnada de la sonoridad del dialecto calabro-italiano que recuerda la tierra de origen del director. Una arquitectura narrativa marcada por el pudor y construida con modesta parquedad a través de una específica retórica del discurso, del gesto milimétrico y de la puesta en escena.

**Palabras clave:** Italianesi, Drama, Teatro, Saverio La Ruina

]

**ABSTRACT:** *The article discusses Italianesi, the theatrical monologue composed (in 2011) and performed by Calabrian storyteller Saverio La Ruina, that presents in first person the life story of Tonino Cantisani, born in 1951 in an Albanian prison camp to an Italian soldier and an Albanian mother. Although Tonino is a fictional creation, through his protagonist La Ruina gives voice to a true story, a post-war tragedy of denied identity that official histories on both sides of the Cold War have preferred to forget. Suspected of subversion because of their ties to Italy, mother and son are incarcerated by the Albanian communist regime for over forty years, until the death of dictator Enver Hoxha opens the borders and compels Tonino to migrate to Italy. But while he had spent the first half of his life ostracized as an Italian in Albania, he discovers that his new homeland marginalizes him as well, shunning him as an Albanian in Italy. But Tonino and those he represents are redeemed through the profound, haunting simplicity of the Calabro-Italian dialect that La Ruina has invented for him, inserted in a narrative architecture based on a rhetoric of reticence and modesty, where words and silence joined to minimal, essential gestures and movements create a unique, organic discourse of great evocative power.*

**Keywords:** *Italianesi, Drama, Theatre, Saverio La Ruina*

1. Se llama Tonino Cantisani y es el sastre protagonista del monólogo *Italianesi* (2011), el texto teatral escrito, dirigido e interpretado por Saverio La Ruina.

Tonino Cantisani nació en 1951 en un campo de concentración albanés de madre albanesa y de uno de los muchos militares italianos que a finales de la segunda guerra mundial el régimen comunista de Enver Hoxha primero retuvo en Albania bajo la acusación de actividades subversivas contrarias al régimen y que luego, finalmente, acabó repatriando a Italia décadas después. Tonino y su madre, por el contrario, se quedaron allí, encerrados en un campo de prisioneros y sin ninguna posibilidad de contacto con el exterior por el mero hecho de ser hijo y mujer de un italiano. En ese campo transcurren los primeros terribles cuarenta años de su vida hasta que, tras la caída del régimen de Hoxha, se devolvió la libertad a todos los prisioneros italianos. Para él este acontecimiento supondrá la libertad de, finalmente, poder ver esa Italia que hasta el momento solo imaginaba y de poder ir en busca de ese padre hasta ahora desconocido.

El personaje de La Ruina –dramaturgo, actor y director teatral, fundador y director artístico, junto a Dario De Luca, de la compañía Scena Verticale y, desde 1999, del festival Primavera dei Teatri– es un personaje inventado, al igual que las vivencia que cuenta, si bien parte de un largo y sabio trabajo de montaje de diversas narraciones escuchadas por él en encuentros con presos y testigos directos del drama. La ficción se nutre, pues, de una trágica historia real, indignamente olvidada por la historia oficial. Sí que se conoce sobradamente, por otro lado, todo lo referido al inicio de la campaña de Albania en 1939, instigada por Mussolini, así como la prolongación de la ocupación italiana de aquellos territorios hasta finales de la segunda Guerra Mundial y la llegada de la dictadura comunista. Se sabe también mucho sobre las persecuciones del régimen al final de la guerra, así como sobre los militares y civiles italianos todavía presentes en Albania, quienes primero fueron condenados y luego definitivamente expulsados y reenviados a Italia bajo la acusación de ser fascistas y enemigos del régimen. Casi deapercibido parece haber pasado, sin embargo, el destino que tuvieron las familias de algunos de aquellos italianos, de un grupo de mujeres e hijos que fueron encarcelados en Albania e internados en campos de prisioneros durante más de cuarenta años, justo hasta la caída del muro de Berlín y el derrumbe de los regímenes de la Europa oriental, entre los que se incluía el de Hoxha.

En el drama ficticio de Tonino Cantisani, personaje sin patria y sin padre a sus cuarenta y siete años, se condensan, pues, historias verídicas. La maestría con la que el sastre Tonino utiliza las telas de colores para confeccionar ropa para el resto de los detenidos del campo es la misma con la que el director compone una historia ficticia a partir de las trágicas vidas de centenares de italianos, de las que su protagonista es un caso ejemplar y paradigmático. Emblema de la tragedia es de por sí el título del monólogo: una crisis que antifrásísticamente nos devuelve no una fusión, sino un trágico desmembramiento de la identidad, una no pertenencia a un lugar concreto. Considerado durante cuarenta años como un italiano en Albania, Tonino, en cuanto vuelve a su patria, se convierte en uno de tantos prófugos albaneses en Italia.

Aristóteles escribió en su Poética que la diferencia entre el historiador y el poeta "reside en esto, en que el primero dice cosas que sucedieron, mientras que el segundo dice lo que podría suceder. Por eso, la poesía es una tarea más filosófica y más seriamente comprometida que la historia: la poesía habla, en efecto, de cosas universales, mientras que la historia lo hace de cosas particulares" (Aristóteles, 2008, p. 63). Es realmente relevante esta distinción de Aristóteles entre lo "particular" que realmente ha sucedido y de lo que debe dar cuenta el historiador, y lo "universal" tratado por la poesía, es decir, lo verosímil, lo

que podría ocurrir sin responder necesariamente a un imperativo de verdad y ligado directamente al hecho histórico. En el monólogo de *La Ruina* la escena teatral se encarga, de hecho, de dar luz a fragmentos perdidos de la conciencia histórica del país sin que, sin embargo, la exposición de la macro Historia prevalezca nunca por encima de la narración del drama personal de Tonino Cantisani. No se trata de un monólogo-investigación, como tampoco hay ninguna pretensión por parte del director de asumir el trabajo del historiador o del cronista, como tampoco de sobrecargar su espectáculo con una valencia premeditadamente civil. Lo afirma claramente *La Ruina*:

Parto de una finalidad totalmente teatral. No me propongo educar o hacer teatro civil. Lo puede ser posteriormente, pero lo único que me interesa es el lenguaje teatral. Los contenidos son importantes, pero no solo los contenidos son *teatro*. El teatro es también la forma que enmarca estos contenidos y los hace explotar. Luego, más tarde, puede ser civil, pedagógico, pero no es este mi punto de partida (*La Ruina*, 2012)<sup>1</sup>.

La gran Historia, esa que aristotélicamente ha sucedido y que mueve y entrelaza los hilos paternos del protagonista, queda, pues, sabiamente relegada al trasfondo para ser evocada mediante la mirada y el recuerdo de un hijo en busca de un padre al que nunca conoció. En ese contexto también la mirada de quien asiste al drama puede tal vez permitirse resituarse un tanto, recolocar el eje de la narración desde lo particular de la historia –el campo de prisioneros, las imprevistas torturas, la prohibición de cualquier contacto con el exterior durante cuarenta años– hasta lo universal en sentido aristotélico, poético y mítico del padre, o mejor, de esa "cuestión del padre" (cfr. Recalcati, 2013) que atraviesa toda la narración.

2. "Las metáforas míticas –escribió Hillman– no son etiologías, explicaciones causales o rótulos identificativos. Son prospectivas respecto a los hechos que modifican la experiencia de los eventos [...]. Son sucesos semejantes que los vuelven inteligibles" (Hillman, 1983, p. 184).

Una cierta "semejanza de sujetos" parece, curiosamente, relacionar las vivencias de Tonino Cantisani y las vividas por el personaje homérico de Telémaco. En la *Odisea*, Telémaco es el hijo de Ulises. No ha conocido a su padre, quien partió de Ítaca para combatir en la guerra de Troya y cuya vuelta a casa fue obstaculizada durante veinte largos años por las trampas del mar y sus enemigos ("de él me dice mi madre, pero yo no lo sé, [...] aquel del que dicen que soy hijo", Homero, 1989, p. 13).

<sup>1</sup> Los monólogos de *La Ruina* son monólogos dramáticos en los que el elemento diegético o narrativo viene constantemente encuadrado dentro de una arquitectura dramática de ficción, y esto implica, entre otras cosas, una notable distancia respecto al teatro de narración, donde el narrador hace del público su interlocutor escénico evitando esconderse tras la máscara de una *dramatis personae* pese a proponer un cruce existencial del argumento narrado con frecuencia de naturaleza declaradamente civil o ideológica. A los monólogos de *La Ruina* le han dedicado notables páginas P. Puppa, 2010, pp. 279-281; E. Reale, 2011, pp. 625-634; S. Rimini, 2015, pp. 16-23. Para una profundización historiográfica de las diversas tendencias en la dramaturgia contemporánea y de los diferentes perfiles de los *performers* monologuistas, además de cuestiones referidas a ciertas experiencias fundacionales del teatro de narración, cfr. Ariani & Taffon, 2001, pp. 223-295; Puppa, 2003, pp. 159-209; Guccini, 2005; Pasqualicchio, 2006; Guccini & Tomasello, 2009; Soriani 2009.

Como Telémaco, tampoco Tonino ha conocido a su padre, y tendrá que esperar cuarenta años hasta poder encontrarse con él. Telémaco y Tonino siguen mirando el mar esperando que les devuelva a ambos la figura paterna: "Telémaco, alejándose por la orilla del mar, lavándose las manos en el blanco mar, invocaba a Atenea" (Omero, 1989, p. 43); igual que Tonino "Ahora que ya no está el maestro Giuvannu, mi padre me hacía aún más falta. En cuanto podía me iba a observar el mar. El mar que estaba frente a Italia. El mar Adriático. El mar que se lo había llevado, que se lo había llevado tan lejos"(La Ruina, 2014, p. 155).

Y esto hasta que los sucesos hagan madurar en ambos la decisión de emprender la marcha en busca de sus respectivos padres. Mientras que es la diosa Atenea quien sugiere a Telémaco la partida: "Te daré un sabio consejo, si quieres escucharme: armada con veinte remos la mejor nave que haya, parte y busca noticias del padre desde hace tanto tiempo lejano" (Homero, 1989, p. 17); a Tonino le empujarán, por el contrario, la caída del muro de Berlín, el fin del régimen, la reapertura de las fronteras albanesas y la libertad, en 1990, de poder ir a reunirse con su padre en un perdido pueblecito de Cerdeña donde la Cruz Roja lo ha finalmente encontrado. Es en este momento, sin embargo, en el que el destino de los dos experimenta un giro distinto. Telémaco, todavía en busca de su progenitor, es requerido en su casa ante la imprevista vuelta del padre. Ulises se presenta travestido en presencia de su hijo, tal y como ha querido Atenea, y en un principio no se le reconoce. Pero pronto nace la duda en el hijo, quien a duras penas distingue a su valeroso progenitor tras el aspecto de un viejo mendigo, para finalmente unirse en un fuerte abrazo de reconocimiento (cfr. Omero 1989, p. 451). La búsqueda del padre de Tonino Cantisani –quien retoma su nombre dándole también a su propio hijo, como si quisiera con ello acentuar su presencia– está sin embargo destinada a quedarse sin respuesta. Tonino finalmente encuentra a Leone Cantisani en Olzai, en Cerdeña, y su padre, tal y como le pasó a Telémaco con Ulises, en un principio difícilmente reconoce al hijo. Aunque si al fin lo hace, en este caso al encuentro no le sigue un abrazo filial.

Basta el rechazo de aquel abrazo soñado durante cuarenta años para petrificar a Tonino. Si con Telémaco la unión con el padre había coincidido con la recuperación de la identidad y la patria, invadida esta por los pretendientes durante todo el tiempo que duró la ausencia del padre y liberada finalmente por Ulises, tras el brusco e indiferente gesto de Leone Cantisani, Tonino comprende en un único e irrevocable momento, que, además de al padre, también ha perdido el sueño de la patria y de la identidad, ilusoriamente reencontrada y en un instante violentamente anulada.

3. Una arquitectura intencionalmente fragmentada caracteriza el monólogo de La Ruina. La narración avanza con tiempos narrativos irregulares, en niveles temporales diferentes, recurriendo a continuas suspensiones, encajes y anacronías, como si quisiera especularmente restituir el atasco de la cansada memoria del protagonista, el encallarse de su agotada emotividad.

Tras una breve lección de sastrería impartida directamente al público, un Tonino ya adulto, de vuelta en Italia para siempre, se adentra en seguida en el recuerdo del campo de prisioneros y de su perenne gris frente a los vivos colores de sus telas; en el recuerdo de Selma, "la chica de amable rostro", protagonista de sus sueños y luego desposada en el campo; en el recuerdo del mito del padre, que poblaba sus sueños de niño con vuelos en dirección a Italia en aviones imaginarios y de quien solo tiene noticias a sus treinta y cuatro años, en 1985, al recibir una carta de la Cruz Roja italiana. El recuerdo queda fragmentado, se vuelve farragoso, frecuentemente interrumpido por el peso de ese fallido encuentro con el padre que Tonino ha esperado durante toda la vida y que el espectador espera pacientemente

durante el curso de toda la narración, viendo, por el contrario, retardada la descripción con interpolaciones y saltos narrativos, no solo temporales –tan difícil es para Tonino seguir el doloroso flujo de la memoria– sino también espaciales, obligando al público a seguirle continuamente a un lado y a otro de la costa adriática.

El relato del viaje hacia Italia y hacia el padre se interrumpe a cada poco para dejar paso a otros fantasmas del pasado, como las desapariciones de la madre, la cual de tanto en tanto debía ir a despachar misteriosos "trabajos" y reaparecía luego llena de moratones y con el vestido hecho añicos; o el aprendizaje del italiano en el campo con el maestro Giuvannu, un sastre calabrés viejo amigo del padre; o el trauma de las torturas a las que le someten los carceleros para sonsacarle quién sabe qué verdad que él desconoce y de la que le queda un dramático recuerdo en forma de cojera.

Encontramos también otros repentinos saltos espacio-temporales que vuelven a colocar a Tonino y al espectador en el viaje hacia Cerdeña y hacia Leone Cantisani, de nuevo interrumpidos, dentro de la insostenibilidad de la tensión emotiva, por otras tranquilizadores interrupciones del flujo de la memoria, de interpolaciones de otras piezas del mosaico de su vida: el nombramiento como sastre oficial del campo ocupando el lugar del maestro Giuvannu, asesinado por los carceleros; los encuentros veraniegos con Selma; sus conversaciones en torno a los colores, que eran ya charlas amorosas; la promesa de casarse con ella y de llevarla a Italia; el matrimonio; el nacimiento de los hijos.

Cuando finalmente Tonino recupera las fuerzas que le faltaban para llegar al final de la narración, el resultado –como ya ha quedado dicho– es para él devastador. Leone Cantisani no es en absoluto el padre heroico que llenaba sus fantasías de niño, igual que tampoco es Italia el hermoso país lleno de "pintores, músicos, cantantes" que él siempre había imaginado. La narración se cierra circularmente volviendo al punto en el que se iniciaba: con el recuerdo del campo y del último viaje a Italia, esta vez real, para reconciliarse con el padre ya fallecido.

4. Se configuran así las piezas de un mosaico lírico que La Ruina junta empelando una narración llana, afectuosa, empapada de la sonoridad de un calabro-italiano que el protagonista aprende en el campo y que recuerda la tierra de origen del director. La forma de narrar es constantemente leve y discreta, una forma de *sermo humilis* en el sentido que Auerbach, refiriéndose a la oratoria cristiana, daba a aquel adjetivo entendido ante todo como "definición estilística" (Auerbach, 2007, p. 37), humildad y modestia en el modo de exponer, como capacidad de alcanzar una cierta esencialidad lírica a través de una discreta y púdica coloquialidad. El recurso a este *sermo humilis* no implica en modo alguno, por otro lado, la "renuncia al cuidado retórico del texto" (Consolino, 2001, p. 414), aspecto que, por el contrario, está presente en el monólogo: se podría decir, siguiendo con Auerbach, que en *Italianesi* "la retórica actúa con simplicidad [...], y la sintaxis con que opera se acerca de tanto en tanto a la sonoridad de la lengua cotidiana" (Auerbach, 2007, p. 37).

La lengua del día a día que Tonino Cantisani aprende ya de adulto en el campo de manos del maestro Giuvannu como si fuera una lengua extranjera, es la lengua de los sentimientos, de su padre, un italiano incierto y en ocasiones agramatical, contaminado del dialecto calabrés, una lengua solamente hablada que asume, por ello, la inmediatez de la oralidad desvelando fenómenos sintácticos típicos del habla popular (cfr. Testa, 1991, pp. 173-222; Berruto, 1985, pp. 120-151 y 2012). Entre los rasgos más recurrentes en el texto sobresalen sin duda la parataxis, que contribuye a dar un matiz afectivo a la narración de Tonino; frecuente es también la presencia del *che* polivalente (cfr. Cortelazzo, 1972, pp. 93-98; Sornicola, 1981, pp. 61-74; Berruto, 1983, pp. 53-55 y 1985, pp. 131-132), con un valor

sintáctico que no es siempre claramente definible y usado para unir o, mejor, para yuxtaponer frases ("*Que* aprendí justamente en el campo con un verdadero maestro, el maestro Giuvannu, un verdadero maestro italiano. *Que* como cosía él, ya lo creo, como cosía él no cosía nadie"); también frecuente es el uso pleonástico de pronombres deícticos, en relación anafórica o catafórica con el nombre, con función de intensificación ("*El pantalón lo* han hecho mal. *La doblez la* tenían que haber hecho así, ¿ves?"; "Y luego ya no *lo* sentía el *peso* del cuerpo"); el uso de la anástrofe, con inversión del orden sintáctico habitual de la frase ("Estos griegos de los... tienen siempre una excusa preparada, *¡más no los soporto!*"); y, aún con mayor frecuencia, el recurso a un registro lingüístico popular, dialectal, informal, que es, en todo caso, el único que Tonino aprende en el campo.

Como se ve, todo el monólogo está constantemente salpicado de repeticiones de palabras o de frases enteras que vuelven a lo largo del texto en el mismo orden o en un orden apenas modificado. La reiteración formularia de frases o de fragmentos de frases, elemento distintivo de la tradición oral desde la épica homérica, parece convertirse en un elemento basilar del peculiar estilo de *La Ruina*, una precisa técnica compositiva que se observa tanto en este monólogo como, con igual frecuencia, en sus otros dos monólogos *Dissonorata* (2006) e *La Borto* (2009). Veamos un par de ejemplos de *Italianesi*:

Luego, una vez que había fijado con detalle los colores dentro de mí, ponía poco a poco las personas, luego los árboles, flores, una hilera de casitas coloradas. Y por fin lo más hermoso. *Una joven de rostro amable, con el pelo rubio del mismo color que el trigo, y con los ojos celestes, tan celestes que parecían del mismo color que el cielo* (La Ruina, 2014, p.136).

[...] Maestro Giuvannu, *¿has visto a una chica de rostro amable, con el cabello rubio del mismo color que el trigo, y con unos ojos celestes, tan celestes que...?*" (La Ruina, 2014, p.138).

O este otro caso de repetición formular:

Porque yo he trabajado de sastre durante casi cuarenta años, ¿sabes? Lo fui casi todos los años que pasé en el campo. *Y no era para nada un campo de trigo o de patatas o de remolacha, aunque tal vez era un campo de trigo o de patatas o de remolacha, sino un campo de prisioneros, un campo de concentración* (La Ruina, 2014, p. 135).

Así que he vuelto a Albania. Aunque más que a Albania he vuelto al campo, un campo que *no es para nada un campo de trigo o de patatas o de remolacha, sino un campo de prisioneros, un campo de concentración. Campo de Savr, lo llaman* (La Ruina, 2014, p.139).

Selma, que será su mujer y dará a luz a sus hijos en el campo, durante toda la narración será "la chica de rostro amable", del mismo modo a como la adustez y la esterilidad del campo se comparará en todo momento, y por contraste, con un fértil campo de trigo, de patatas o de remolacha. La expresión repetida no desarrolla aquí, como en otros pasajes del texto, una mera función mnemotécnica útil al actor y al espectador, sino que sirve también para crear tensión narrativa, para remarcar los momentos fundamentales de la historia y expresar "una idea esencial" (Parry, 1971, p. 272).

El recurso al estilema retórico de la repetición, junto al resto de recursos lexicales y sintácticos repartidos por el texto, parece contribuir a una compactación estilística de la escritura dramática de *La Ruina* que no se aleja nunca de los modos propios del *sermo humilis*, mientras que aporta una tonalidad confidencial y, al mismo tiempo, intensamente poética. Para dar una idea del auténtico lirismo que puede brotar incluso de la simplicidad de la lengua, bastará retomar como único ejemplo una escena central del espectáculo. Se trata del momento en que a Tonino Cantisani le devuelven finalmente la libertad:

*¿Cómo contaros lo que pensé cuando crucé la frontera?*  
*¿Cómo contaros cómo me sentí?*  
 Pero, *¿cómo* puede sentirse alguien que ha estado prisionero durante cuarenta años y por primera vez se siente *libre*,  
*libre* de caminar adonde le lleven sus piernas,  
*libre* de mirar adonde le guíen sus ojos,  
*libre* de pararse donde le venga en gana,  
*libre* sencillamente de *estar*?  
 Parece una tontería, eh, pero no os podéis imaginar cómo se siente uno al *estar*, al *estar* así, como ahora, *libre* de *estar* y basta.  
*Es algo que* no se puede explicar.  
*Es algo que* si no se ha vivido no se cree.  
 Solo cuando salí de Albania me sentí *libre* de verdad por primera vez.  
*No bastaba* con que hubiera caído el régimen.  
*No bastaba* con haber salido del campo.  
*No bastaba* tampoco con tener el pasaporte italiano.  
 Solo cuando vi el cartel con las letras "Trieste" me sentí por primera vez verdaderamente *libre*.  
 (La Ruina, 2014, p. 146, *la cursiva es nuestra*).

La lectura en voz alta del fragmento, que en el guion, al igual que el resto del texto, está transcrito en prosa, pone de inmediato en evidencia la altísima carga poética y lírica. Es por ello que hemos querido en esta cita darle a la página una nueva organización gráfica y reescribir en verso el texto en prosa original, aunque solo sea con versos que carecen de toda regularidad métrica. Nótese, en todo caso, la potencia sonora y musical del fragmento, el martilleo rítmico asegurado bien gracias a la sucesión de las anáforas presentes en las interrogaciones que avanzan expandiéndose ("*¿Cómo contaros lo que pensé cuando crucé la frontera? ¿Cómo contaros cómo me sentí? Pero, ¿cómo* puede sentirse alguien que ha estado prisionero..."), bien gracias a la repetición de sintagmas ("*Es algo que* no se puede explicar. *Es algo que* si no se ha vivido no se cree"; "*No bastaba* con que hubiera caído el régimen. *No bastaba* con haber salido del campo. *No bastaba* tampoco con tener el pasaporte italiano"), bien gracias a la insistente repetición, con valor anafórico, de ese único adjetivo "libre", remarcando que se trata de una palabra decisiva y de una "idea esencial" de todo el monólogo.

Podría considerarse que el recurso a la estrategia retórica de la repetición puede considerarse un rasgo peculiar no solo de la dramaturgia de *La Ruina*, sino, en un sentido más general, del gran parte tanto del teatro de narración como del teatro monologado. Y sería, de hecho, una observación legítima, si no fuese porque el dramaturgo recurre a él ampliando el especto de acción, incluso en su recientísimo trabajo titulado *Polvere. Dialogo tra uomo e donna*, en el que la forma monologada cede el sitio, justamente, a un diálogo

entre dos personajes<sup>2</sup>. Esta última obra indaga con la frialdad del reportero, y sin ningún tipo de lirismo, los mecanismos psicológicos y las dinámicas de perversión en que puede caer una relación amorosa frágil e insana, diseccionando quirúrgicamente la zona gris de la violencia de la pareja que puede acabar siendo la antecámara de un resultado aún más brutal o manifestarse, como en esta puesta en escena, en forma de tortura psicológica y de patología de dominio.

También en *Polvere* vuelve, pues, el estilema de la repetición y, sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los monólogos, aquí la reiteración de palabras o de sintagmas completos no persigue ya un efecto de refuerzo rítmico o lírico, sino que sirve, por el contrario, al director para restituir la obsesión de una mente turbada y para volver aún más asfixiante el espacio en el que opera la rabia verbal y psicológica de su personaje masculino respecto a su propia mujer. Y no solo ello: a la repetición estática y monocorde de palabras o de enunciados enteros, se une especularmente en esta obra, constituyendo la segunda y eficaz novedad reforzada justamente por el pasaje del monólogo al diálogo, la reiteración de secuencias escénicas también ellas idénticas o, como mucho, levemente modificadas. La organización de toda la partitura dramática está pensada en forma de sucesión de cuadros premeditadamente sin evolución, y el mecanismo de la erosión de la relación amorosa se construye, precisamente, a través de la enervante réplica, junto a las intervenciones de los personajes, de una situación visiva que queda inmóvil e idéntica a sí misma.

El estilema de la repetición no es, pues, solo una característica estilística del La Ruina monologante, sino que asume en *Polvere* una función más extensa, enriqueciendo la poética del autor con una precisa e inédita estrategia de la visión<sup>3</sup>.

Volviendo a *Italianesi*, la habilidad del director y actor de componer y recomponer las frases responde a una exigencia semántica sin más, es decir, al deseo de enfatizar estratégicamente los momentos clave de la narración, pero asumiendo al mismo tiempo también una función empática, de búsqueda de una estrecha comunión entre el personaje y el público que asiste al momento ritual de la representación. El mismo La Ruina escribe:

Quando escribo me dirijo a dos interlocutores: *in primis* al espectador, con el que debo necesariamente dialogar movilizándolo todo aquello que pueda captar su atención: la trama, la historia, la tensión, los efectos poéticos (entendidos como emociones suscitadas en el relato). No soy capaz, y no quiero, de construir algo frío que responde exclusivamente a las exigencias de una búsqueda formal. En esto me dejo guiar por el actor que hay en mí: el actor no existe sin un espectador implicado. El primero vive la atención del segundo, asimila su modo de percibir y de escuchar (La Ruina, 2009, p. 27).

Por lo demás, no puede haber empatía si no hay ritmo, el cual en el espectáculo viene dado también por la fuerza sonora del narrar. "Una palabra –ha escrito Lord– comienza por sugerir otra gracias únicamente a su sonido; una frase insinúa la siguiente, no solo por la idea que contiene o por una serie particular de ideas, sino también por su valencia acústica" (Lord, 2005, p. 88). Es el mismo La Ruina quien afirma la absoluta necesidad de asegurar ritmo y musicalidad en la representación cuando afirma que "el oído es el juez: su

<sup>2</sup> *Polvere. Dialogo tra uomo e donna* se estrenó en enero de 2015 en el Teatro Elfo Puccini de Milán, donde se pudo ver, en una suerte de retrospectiva de la dramaturgia de La Ruina, junto a los monólogos *Dissonorata* (2006) y *La Borto* (2009).

<sup>3</sup> Para una mayor profundización en torno a la importancia del elemento visivo en esta última obra teatral de La Ruina, nos remitimos a Albanese (2015).

percepción del ritmo y de la musicalidad decide el ajuste entre las frases individuales y el conjunto. Para mí, más allá del significado de la palabra, el sonido tiene una importancia fundamental" (La Ruina, 2009, p. 27).

El sentido de la narración no es, pues, reconducible a la única consideración del significado léxico, sino que participa de todos los niveles del discurso y de la representación, pertenece también al modo de significar. El modo en que el monólogo se desarrolla en escena pone en evidencia, junto a una sabia construcción retórica del discurso, una cuidada retórica del cuerpo y del gesto. El texto de *Italianesi*, "elíptico como es dentro de la intrínseca naturaleza de toda escritura dramática" (Serpieri, 2002, p. 65), se completa en la escena combinándose con otros códigos extra textuales y extra lingüísticos, el mímico, el gestual, el proxémico y el kinésico. Se complementa, por tanto, con el cuerpo, con la mirada y con los gestos del protagonista.

Un cuerpo maltratado y marcado por la tortura, el de Tonino Cantisani, que se muestra en el escenario agarrado a un único objeto, una silla de hierro simple y oxidada que no es difícil identificar con la silla utilizada durante las torturas en el campo de prisioneros y que tiene, por tanto, una gran eficacia narrativa. El mismo patrón que caracteriza el tono y el estilo de la narración marca al mismo tiempo la gestualidad de Tonino, también ella auténticamente lírica y bajo el signo del pudor. Los movimientos del cuerpo en la escena son siempre mínimos, precisos, capaces de contener en un solo movimiento de manos o en una única mueca del rostro, el sentido de todo el drama. Igual que el discurso, también el gesto está construido simplificando y no complicando, en un continuo diálogo del actor con su voz, su cuerpo y sus manos, que Claudio Meldolesi individualizó en la lección de Eduardo De Filippo (cfr. Meldolesi, 2013, p. 189), referencia a la que, con acierto, se ha relacionado la recitación del dramaturgo calabrés (cfr. Palazzi, 2012).

Si el estilo de un autor es en muchos aspectos el resultado de su poética, pensamos que es posible encontrar en la forma sencilla del decir, en el estilo púdico, en la esencialidad lírica obtenida mediante un proceso de sustracción lejos de cualquier énfasis o complejidad léxica o formal, los elementos distintivos de la poética de La Ruina. Tonino Cantisani es un apasionado de las telas, pero sobre todo de las telas de colores. Imaginar colores, "colores brillantes, rojos, amarillos, naranjas", inventarse un onírico mundo de colores es el único modo que tiene de sobrevivir en aquel campo "gris, lleno de fango, aquellos guardias con aquellos uniformes grises, grises y verdes del mismo color que la mierda, aquella gente siempre deprimida". Saber elegir los colores de las telas es un don especial del protagonista de *Italianesi*, como especial es también la pericia del director al escoger el color de las palabras, la pericia al dar color a las palabras en su teatro.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

## Referencias bibliográficas:

- Albanese, A. (2015). *Mantichora*, 5. Recuperado de <http://ww2.unime.it/mantichora/>
- Ariani, M., & Taffon, G. (2001). *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*. Roma: Carocci.
- Aristóteles (2008). *Poetica*. P. Donini (ed.). Turín: Einaudi.
- Auerbach, E. (2007). *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. F. Codino (Ed.). Milán: Feltrinelli.
- Berruto, G. (1983). L'italiano popolare e la semplificazione linguistica. *Vox Romanica*, 47, 37-79.
- Berruto, G. (1985). Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica? En G. Holtus & E. Radtke (eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 120-151). Tübingen: Narr.
- Berruto, G. (2012). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Consolino, F. E. (2001). *Agostino nella riflessione etica di Erich Auerbach*. En F. Consolino (Ed.), *L'adorabile vescovo di Ippona* (pp. 363-425). Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Cortelazzo, M. (1972). *Avviamento allo studio della dialettologia italiana, vol. 3. Lineamenti di italiano popolare*. Pisa: Pacini.
- Guccini, G. (ed.) (2005). *La bottega dei narratori*. Roma: Dino Audino.
- Guccini, G., & Tomasello, D. (ed.) (2009). Autori oggi, un ritorno. *Prove Di Drammaturgia*, 15(2).
- Hillman, J. (1983). *Re-visione della psicologia*. A. Giuliani (ed.). Milán: Adelphi.
- La Ruina, S. (2009). Dialoghi con lo spettatore e il Critico. *Prove di Drammaturgia*, 15(2), 26-29.
- La Ruina, S. (2012). La Ruina con Italianesi, la videointervista. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=JKa4tOII02o>.
- La Ruina, S. (2014). *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*. Corazzano: Titivillus.
- Lord, A. B. (2005). *Il cantore di storie*. G. Schilardi (ed.). Lecce: Argo.
- Magrelli, V. (2009). *La vicevita. Treni e viaggi in treno*. Bari: Laterza.
- Meldolesi, C. (2013). *Pensare l'attore*. L. Mariani, M. Schino & F. Taviani (eds.). Roma: Bulzoni.
- Homero (1989). *Odissea*. R. Calzecchi Onesti (ed.). Turín: Einaudi.
- Palazzi, R. (2012, marzo). Recensione a *Italianesi*. *Linus*.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. A. Parry (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Pasqualicchio, N. (ed.) (2006). *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (2003). *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Turín: Utet.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.

- Reale, E. (2011). Femminilità tradita e violata nel teatro del Sud: Gianfranco Berardi, Saverio La Ruina, Spiro Scimone e Vincenzo Pirrotta. *Mantichora*, 1, 625-634.
- Recalcati, M. (2013). *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milán: Feltrinelli.
- Rimini, S. (2015). *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Pirrotta*. Corazzano: Titivillus.
- Serpieri, A. (2002). Tradurre per il teatro. En R. Zacchi & M. Morini (eds.), *Manuale di traduzioni dall'inglese* (pp. 64-75). Milán: Mondadori.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- Sornicola, R. (1981). *Sul parlato*. Bologna: Il Mulino.
- Testa, E. (1991). *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*. Florencia: Accademia della Crusca.

## El teatro im/posible en TV de Marco Paolini \*

---

Massimo Puliani

Accademia di Belle Arti di Macerata

Università degli Studi di Bologna, Italia

massimopuliani@tin.it

\* El presente texto es una actualización de un capítulo del manual de Puliani, M. & Forlani, A. (2010). *Report Paolini*. Fano: Centro di Studi Multimedia, pp. 17-32.

Artículo recibido el 27/05/2015, aceptado el 01/10/2015 y publicado el 30/01/2016



**RESUMEN:** En el contexto cultural italiano, la comercialización de obras de teatro ha dejado de ser un producto orientado a un consumidor concreto para transformarse en muchos casos en un producto de largo consumo. De hecho, en las últimas décadas cadenas de televisión, editoriales, revistas especializadas y medios de comunicación escritos han estado editando y comercializando obras de teatro de manera satisfactoria y con una notable acogida de público y crítica. En este sentido, la obra editada y comercializada de Marco Paolini ha tenido (y tiene) un papel fundamental. La edición televisada de espectáculos como *Il racconto del Vajont*, *Miserabili*, *Il Milione* o *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, son ejemplo de como un espectáculo teatral puede perfectamente tener cabida en un contexto televisivo, además de poder entenderse como un inestimable punto de partida para una reflexión sobre las posibilidades que ofrece la adaptación a un medio televisado.

**Palabras clave:** Teatro di narrazione, Marco Paolini, Televisión, Teatro televisado

]

**ABSTRACT:** *In the Italian cultural scene, the commercialisation of stage plays is not at all orientated to a single and concrete consumer. On the contrary, this products must be understood as large mass consumer products. In fact, in the last two decades TV broadcasts, publishing houses, magazines and other different written mass medias have been editing and selling successfully stage plays with a great reception by both the critics and audience. In this context, Marco Paolini's published works have had (and still have) a main status. The televised edition of his plays, such as Il racconto del Vajont, Miserabili, Il Milione o Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute, are examples of how stage plays can be presented in television channels, and, at the same time, understood as a main point of departure for a reflection about the possibilities of televised adaptation of stage plays.*

**Keywords:** *Narrative theatre, Marco Paolini, Television, Televised theatre*

1. LO ESPECÍFICO TELEVISIVO DEL TEATRO EN TV. Que la representación teatral puede pervivir en el tiempo cuando queda grabada en vídeo o que su adaptación televisiva pueda alcanzar una más vasta audiencia de espectadores (por dar un ejemplo, un espectáculo – cuando funciona– es visto por miles de personas en el teatro, mientras que en una sola sesión televisiva puede ser visto por millones de espectadores) no es algo que nosotros vayamos a descubrir. Pero el teatro en TV no es únicamente una cuestión de cantidad, de audiencia, de franjas horarias en las que transmitir el espectáculo. El teatro en TV es una cuestión que tiene que ver con problemas culturales: es un índice de la llamada civilización del espectáculo y de la función pública del sistema Radio-Televisivo, cuya programación está cada vez más homologada y más comercial.

¿Qué podemos afirmar sobre la *afición* al teatro en televisión?

“El teatro en TV: ¿a favor o en contra?”. Esta era la pregunta que proponía un sondeo la web [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it) y esta la tesis propuesta por la redacción:

Según algunos, más allá de los escandalosos horarios en los que de tanto en tanto se programan en televisión, es en todo caso un error proponer espectáculos teatrales en la pequeña pantalla, porque al espectador se le priva de las sensaciones de la participación activa que se pone en marcha únicamente al sentarse en la platea junto al resto de espectadores. Y también porque, se afirma, lo más hermoso de un espectáculo en vivo es el asistir, justamente, al directo. Único e irreplicable. Por el contrario, otros sostienen que la transmisión sistemática de obras teatrales ayudaría enormemente a la difusión de la cultura teatral, consiguiendo un incremento a largo plazo del público que asiste a las salas. ¿Tú qué piensas?

El sondeo, publicado en la web, obtuvo resultados realmente conformantes: un 84% a favor frente a un 16% en contra.

Pero las audiencias del teatro en TV, más allá de algunos casos excepcionales que veremos a continuación, no registran nunca resultados tan positivos como para inclinar a los directores de las televisiones en una firme línea editorial televisiva. El teatro en TV suele incluirse, con frecuencia, en la segunda o tercera franja horaria de la Rai, igual de oculta que una serie de programaciones concertísticas y operísticas que comparten la misma suerte. Las excepciones las encontramos en la inauguración anual del 7 de diciembre de la Temporada de la Scala de Milán o para la producción extraordinaria de *Tosca nei luoghi e nelle ore indicati da Puccini*, con la transmisión del 11 y 12 de junio de 1992 hecha por Rai1 para todo el mundo. El primer acto fue transmitido a las 12 del sábado y fue seguido en Italia por 1.671.000 de espectadores (16,89%); el segundo acto se emitió a las 20.15 y tuvo una audiencia de 3.432.000 de espectadores (19,88%).

Pero la propuesta de grabar en vídeo un espectáculo de "naturaleza teatral", que no puede renunciar a estas modalidades multimediales ha pasado de ser un producto para un espectro de consumidores concretos para transformarse en muchos casos en un producto de largo consumo. Son muchos los DVD de espectáculos originariamente teatrales que han suscitado interés tanto en los espectadores de TV, como en los estudiantes y apasionados al teatro en busca de documentación histórica y de nuevas propuestas. Los inmensos archivos de la Rai son literalmente saqueados por los editores; las promociones de nuevas colecciones destinadas a los quioscos o a las librerías están a la orden del día: piénsese en las colecciones históricas de la Fabbri, con el teatro de Eduardo De Filippo, o la de DeAgostini, o a las

recientes propuestas promovidas por el *Corriere della Sera* (A teatro con Pirandello), o con el *Sole 24Ore* (Storia del Teatro moderno e contemporaneo), o por la *Repubblica/l'Espresso* (The Shakespeare Collection), todas con la marca de la Rai Trade (sociedad contralada por Hacienda). Citemos de paso las colecciones "libro+Dvd" desde la de Einaudi pasando por la de "Teatro in/civile" editado por *L'Unità* o Il Teatro di Marco Paolini reeditado en 2010 por la *Repubblica/l'Espresso*.

El mercado editorial tiene un estimulante balance de ventas: según los datos aportados por Fabbri Editori, se han vendido 1.700.000 copias en quioscos del teatro de Eduardo De Filippo, 620.000 del teatro de Govi, 310.000 de la pareja Fo-Rame y 350.000 de la comedia musical de Garinei y Giovannini. Leganesi, con 30 títulos editados, ha vendido solo en el norte de Italia 250.000 ejemplares.

Considerada la variada producción del teatro reproducido en vídeo, ¿podemos definir de modo exhaustivo este género como *Teatro en Televisión*? En seguida nos damos cuenta de que esta definición está abierta a diversas reflexiones que desde hace tiempo han acabado suscitando un debate entre los artistas, de Eduardo De Filippo a Carmelo Bene y a Samuel Beckett, etc. y los estudiosos de la semiótica televisiva.

2. EL TEATRO EN TV DE MARCO PAOLINI. Considerando ahora los datos dramaturgicos de ese autor-performers que más que ningún otro ha sido considerado un fenómeno televisivo extraordinario, nos hacemos otra pregunta: ¿existe *un caso* Marco Paolini? O mejor, ¿existe una fenomenología que explique el teatro de Paolini en TV? ¿Y por qué este interés mediático frente a un actor cuya poética está siempre marcada por un estilo fabulatorio que conjuga sensibilidad narrativa, compromiso civil y creatividad lingüística?

La propuesta de espectáculos de Paolini (desde *Racconto del Vajont* hasta el reciente *Miserabili*) se rige por un preciso estatus narrativo, en el que los espectadores saben bien lo que se les propone. La narración sobre el Vajont, o el misterio de Ustica o el sargento de Stern, nacen de una necesidad de transmisión de una memoria histórica, de hechos y vivencias que recorren, en un horizonte teatral y musical, nuestra historia reciente. Lo que se pretende no es su reconstrucción fiel, sino su relectura a partir de una mirada más atenta a aquello que estas historias todavía hoy representan.

Paolini ha demostrado esta capacidad de diálogo y de reflexión conjugando en la escena el arte de la fabulación, de lejanas raíces que van de la *Commedia dell'Arte* a los narradores populares, a la elaboración musical de cantautores que se nutren de poesía, de Rodari a De Luca, de Biagio Marin a Dino Campana y, más recientemente, a Giorgio Gaber.

La audiencia (es decir, el número de espectadores que han seguido las transmisiones televisadas de las obras de Marco Paolini) arrojan estos significativos resultados:

- *Il racconto del Vajont. 9 ottobre '63* (prod. Moby Dick. Teatri della Riviera y RAI 2; ed. Einaudi 1999): emitida en directo por Rai 2 el 9 de octubre de 1997 desde el dique del Vajont: 3 millones y medio de espectadores, un 15% de share.
- *I-Tigi. Canto per Ustica* (prod. Jolefilm, 2000; ed. Einaudi 2001): en directo por Rai2 desde la Plaza de Santo Stefano en Bologna el 6 de julio de 2000. Satisfacción en la Rai por los resultados conseguidos con la retransmisión, hecha en horario *latenight* y seguido por 1.830.000 personas (13.03 % de share). De

esta obra hay también una versión grabada en Cretto di Burri en Gibellina y transmitida por Tele+. Paolini tal vez se ría, pero su *Canto per Ustica* obtuvo el mejor resultado de esa franja horaria batiendo, en términos absolutos, el Maurizio Costanzo Show, que tuvo que contentarse con 1.153.000 espectadores (un 18.52% del share)

- *Il Milione. Quaderno veneziano* (1997): retransmitido por Rai2 en directo desde el Arsenal de Venecia en 1998, obtuvo 2 millones de espectadores y un 10% del share en horario *prime time*. Una reelaboración del espectáculo fue emitido en 2009 por La7.
- *Il sergente* (prod. Jolefilm, 2004): emitida en directo por La7 el 30 de octubre desde la Cava Arcari di Zovencedo. La7 sorprende con los resultados obtenidos. El programa es visto por 1.232.000 espectadores, con un 5.5% de share<sup>1</sup>.
- *Album d'aprile* (prod. 1995): en directo por La7 el 1 de febrero de 2008 desde Filmore di Cortemaggiore. 1.232.000 espectadores, 6% de share
- *La macchina del capo. Racconto di Capodanno*: emitido en directo el 1 de enero de 2009 por La7 a las 21 horas desde el ex tribunal de Padua. La obra, que retoma los *Album*, alcanza 2.065.000 espectadores, con un 4.76% de share y sin pausas publicitarias.
- *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (prod. 2006): emitido en directo el 9 de noviembre de 2009 por La7 desde el terminal de contenedores del puerto de Taranto. El espectáculo obtuvo un share del 4.8%, con más de un millón de espectadores, con audiencia acumulada del 8.1% y 1.5 millones de espectadores. La segunda parte del espectáculo, dedicada al "terzo tempo" del teatro, un momento de encuentro y diálogo directo entre Polini y el público presente sobre temas tratados en el texto, obtuvo un share medio de 6.1%, 690.000 espectadores y una audiencia acumulada (número que en un cierto target ha visto al menos un minuto del programa o franja considerada) de 1.3 millones.

3. COMPARACIÓN ENTRE *IL VAJONTE* E *IL MILIONE*. No todos los espectáculos en TV de Marco Paolini tienen el mismo corte dramático-televisivo. Cambios los soportes multimediales, es decir, la interacción del lenguaje audio-visivo. Recientemente (con *La Macchina del capo*) podemos decir que la carrera del actor ha llegado a una esfera incluso más "personal" respecto a la esfera "política" que había prevalecido hasta ahora.

<sup>1</sup> Hay que tener presente que, según los datos de audiencia referidos al mes de diciembre de 2008, la Rai ha computado conjuntamente los tres canales con un 41.86% de audiencia; mientras que Mediaset el 40.01%; todos los canales de Sky un 9.27% y el único canal de La7, el 3.04%. Esta última en ascenso respecto al dato de julio de 2007, que era de 2.43, al igual que Sky, que tenía el 2.33%, mientras que los dos conglomerados de Rai y Mediaset tenían, respectivamente, el 43.01% y el 44.29%. Hecha esta consideración, podemos decir que el espectáculo *Il Sergente* superó con creces la media/máxima de La7 en dos puntos y medio, al igual que *La macchina del Capo*, con un un aumento del 1,72. Si estos resultados fueran extrapolados a los datos de la Rai y de Mediaset, los espectáculos de Paolini hubieran significado un porcentaje mucho más significativo.

En una entrevista con Gerardo Guccini publicada en *Prove Di Drammaturgia* de la Universidad de Bolonia el 1 diciembre de 2006, observa:

Il racconto del Vajont tuvo un buen resultado televisivo. Por primera vez, de hecho, me encontraba narrando en aquel contexto y cuando el encuadre se ampliaba, dialogaba conmigo y me respondía perfectamente. Estábamos allí, el día del aniversario, a la hora maldita en que todo aquello sucedió. Era suficiente para tocar incluso la conciencia de los más distraídos. Llevar a televisión *Il Milione*, por el contrario, sería una presunción absoluta, porque el uso del dialecto veneciano dejó fuera una parte de italianos poco dispuestos a escuchar un dialecto distinto del suyo. El medio televisivo, de hecho, no consiente la mezcla de diversos alfabetos y que estos se admitan mutuamente. Quien va al teatro acepta escuchar un idioma o una lengua extranjera aunque no le guste, pero el espectador televisivo no: tiene poder total de distraerse en un instante con un solo dedo cambiando de canal (Guccini, 2006, p.14).

En esta entrevista, Paolini declara abiertamente el motivo por el que dejará la Rai a cambio de La7:

La emisión en directo de *Vajont* le había costado a la Rai una cláusula, que yo solicité, de estar en antena sin publicidad durante la retransmisión. En aquel momento "histórico", el director de Rai2, Carlo Freccero, podía asumir la responsabilidad de hacer saltar por los aires los contratos comerciales de la franja de *prime time*. ¿Os parece que hoy en día se podría dar el caso, nueve años después, de que se dieran unas circunstancias similares? La televisión en 1997 no estaba estructurada como la actual y esta evolución de pocos años ha sido mortal. Mi relación con este medio ha cambiado con el curso de los años (ibidem).

La carrera teatral de Marco Paolini está llena de propuestas dirigidas a un público siempre dispuesto a acoger las reflexiones propuestas por el autor.

Con *I-Tigi. Racconto per Ustica* –continúa Paolini– quería demostrarme a mí mismo que se podía involucrar al público en un debate, una discusión. Ahora, cuando llevo al escenario espectáculos más ligeros, me dicen: «Eh... estaba mejor cuando hacía *Il racconto del Vajont*». Una parte del público no soporta que me exhiba en concierto con *I Mercanti di liquore*. Entonces respondo: «ok, mirad, no he descartado que más pronto o más tarde acabe haciendo un espectáculo porno, me lo estoy planteando seriamente...» (Guccini, 2006, p. 13).

Estas respuestas, sin duda provocativas, de Paolini, nos llevan a razonar sobre los resultados de la escritura televisiva, refiriéndolos en todo momento a los registros de audiencia. Es una paradoja que se deba considerar el "consenso" como un termómetro de la calidad. Pero justamente por el hecho de que queremos centrar la atención en el "fenómeno" seguimos este análisis "objetivo", aun sabiendo que es solo un pretexto, en el momento en que nuestro verdadero interés está centrado en la escritura del lenguaje teatral en TV.

Los resultados de mi trabajo en televisión –continúa señalando Paolini– no son todos iguales. Las diferencias y los matices son importantes. No me planteo, dando voz a historias relegadas u olvidadas de la conciencia colectiva, cómo proponer lo

contrario a aquello que normalmente la televisión propone. *Il racconto del Vajont* es muy distinto de *Il Milione*, tanto en su lenguaje como en su estructura. *Il Milione* es una narración seca, no teatral, pese a que el teatro está presente, desde el momento en que hago de coro y no de un personaje. Mi dramaturgia pone como protagonista, de hecho, al coro, por lo que todos los personajes de la historia tienen la misma fuerza o casi, incluso los antagonistas, según un equilibrio que atraviesa un único cuerpo. Un posterior refuerzo viene del hecho de que el mío es un teatro de evocación y, por tanto, similar –si puedo definirlo así– a una especie de "cine mental", seguramente más potente que el cine tradicional. Esto quiere decir que tengo más medios que los que utilizan las inmensas productoras americanas, porque yo con tres palabras puedo indicar cambios de lugar y de tiempo que según las convenciones cinematográficas, siempre deseosas por definir lugares, acciones y tiempo o por la articulación misma de la narración, no serían posibles. En la narración mental se construyen *travellings* y contraplanos exclusivos de la sintaxis del cine y la televisión; en la velocidad de la creación de la narración hago dialogar a los personajes sin ni siquiera girar la cara. A través de la "demagogia" es posible inventar potentísimas imágenes. La narración es "demagogia" capaz de crear sueños bien estructurados, un verdadero film mental en la cabeza de la gente (ibidem).

4. *MISERABILI Y LA MACCHINA DEL CAPO*. Es bastante divertido lo que escribió Andrea Porcheddu en la web [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it) el 8 de enero de 2009:

Marco Paolini, se sabe, ha entrado en el corazón de los italianos –y no solo de los apasionados al teatro– por su modo de contar historias, de hacer confidencias, de narrar historias épicas mínimas y tremendamente humanas, divertidas y trágicas. Su forma de dar testimonio deviene incluso una narración casi de patio de vecinos o de campo de fútbol, una historia contada en voz baja durante el recreo del colegio, un recuerdo que estalla entre risas después de una cena con viejos amigos. La cercanía hogareña de Paolini es una rara virtud: amigo, compañero, pariente de quien está en la sala o de quien lo sigue por la tele.

Paolini salta con aparente facilidad de un espectáculo en el teatro a uno (en su ambientación) grabado y pensado para la televisión. En directo, simultáneamente para un espectador sentado en la platea o acomodado en el sofá de su casa. Él mismo ha declarado que *Miserabili* es el espectáculo más antitelevísivo que haya hecho nunca.

La programación de *La macchina del capo*, emitida el 1 de enero de 2009 por La7 y seguida por un número más que notable de telespectadores (más de un millón), supuso la sorpresa de la posibilidad de creer en una televisión *inteligente*. Paolini vuelve a evocar el tiempo de las vacaciones forzadas en una colonia veraniega, la adolescencia ingenua e inquieta, marginal y sin embargo totalmente reconocible. Paolini en esta versión televisiva ha utilizado una base multimedial, empleando texto, imágenes y colores que transforman el escenario arquitectónico del ex tribunal de Padua. Multimedial en directo: teatro, televisión, proyecciones digitales, imágenes que se retoman el rostro bien plano a plano bien en una panorámica en la que se la figura del actor se pierde. *Tecnología artesanal*, como con Josef Svoboda (Puliani & Forlani, 2006).

En el espectáculo *Miserabili*, Margaret Thatcher se convierte en el numen tutelar –en negativo, si queremos. Pero es un pretexto de Paolini, como la emblemática referencia a *Belle époque*, el texto original de Víctor Hugo, enfrentado a *El capital* de Karl Marx. Paolini

nos cuenta a su modo los años ochenta, tomando como epicentro de interés la caída del Muro de Berlín o el integralismo religioso islámico, la revolución al revés, que empuja a un grupo humano y cultural entero hacia una futura y próxima Edad Media. Todo ello –en concreto– mientras la Mujer de Hierro se quita de en medio cualquier residuo del estado social en nombre de un no menos deleznable integrismo del mercado. Pero también en *Miserabili* tienen cabida, sin nostalgia o retórica, las microhistorias de hombres y mujeres que parecen salidos de nuestra memoria común: sueños y desilusiones, a veces poéticas y a veces crueles. Teatro y canción, con el grupo I Mercanti di Liquore, el cual se ha convertido en una presencia constante, cada vez más relevantes desde el punto de vista dramático: ya no es la música "de acompañamiento", sino una verdadera y propia canción dramática, juego escénico, diálogo. En *La macchina del capo*, Lorenzo Monguzzi (con esa espléndida voz suya que evoca a De André) es un verdadero contrapunto a Paolini, solitario folk singer al estilo Leonard Cohen. En *Miserabili*, el trío da base y ritmo a los cuadros narrativos y a las situaciones, imponiendo un "extrañamiento" lírico eficaz. Tras haber visto en televisión *Miserabili*, nos parece que es cada vez más claro el camino de Paolini hacia el del teatro-canción de Gaber, modelo posible e intrigante –aunque también "peligroso"– todavía pendiente de ser renovado o inventado.

5. EL TEMA DE LA PARTICIPACIÓN. El tema de la participación, de la función social del teatro, del rol activo del espectador, se refleja inevitablemente en la idea de teatro de Paolini, también esta –como la de otros precedentes ilustres– reconducible al modelo brechtiano. En este sentido, es interesante la tesis que podemos sacar, aun haciendo referencia al espectáculo cinematográfico, del análisis de Casetti al enfrentarse a eso que se ha considerado el *lugar del observador* (Casetti, 2005). La experiencia de quien sigue los espectáculos de Marco Paolini es puramente "dialéctica", extrañada, por citar a Brecht. Por un lado, el espectador es un sujeto *escópico* –según la alegoría propuesta por Casetti para el espectador cinematográfico– es decir, tiene el "deseo de sumergirse en el espectáculo". Pero, al mismo tiempo, en los espectáculos de Paolini el espectador no deshace los vínculos sociales cuando las luces de la sala se apagan; es, al mismo tiempo, un sujeto social que carece de su estado escópico. El espectador no renuncia a su rol de ciudadano durante la performance de Paolini, y después del final del espectáculo continúa siendo interpelado por las temáticas que se le han propuesto. Igual que lo que se suele señalar al hablar del teatro épico de Brecht (Brecht, 2000)<sup>2</sup>.

Otra reflexión que Casetti hace sobre el espectador se ajusta perfectamente al espectador de Paolini:

Existen dos posturas en cierto modo opuestas: una pone en evidencia cómo el hecho de involucrarse en el espectáculo es fascinante, pero en cierto modo, absurdo; el otro pone en evidencia cómo el hecho de involucrarse con la masa social es difícil, pero en definitiva necesario. Por decirlo de otro modo: el primero muestra la fuerza de la llamada del universo ficticio, aunque a riesgo de identificarse totalmente con él; el segundo muestra el esfuerzo de establecer relaciones sociales, pero también la utilidad de hacerlo. De aquí que surja una especie de quiasmo: en un caso tenemos una fusión deseada pero temida, en el otro una fusión temida pero necesaria. ¿Por

<sup>2</sup> En este sentido, remitimos al lector al capítulo sobre el teatro épico en Gaber, en Puliani, M., & Forlani, A. (2008). *Gaberscik*. Matelica: Hacca.

qué, entonces, no imaginar que la realización de la segunda sea la sutil contraprestación de la dificultad de realizar la primera? Es decir, que una se dé porque no se da totalmente la otra y, por tanto, que esta no se da para que sí se dé aquella. Hay un mundo del que se desearía formar parte y que viene escamoteado: escamoteado por el dispositivo que ofrece solo representaciones, y que sustituye una realidad destinada a permanecer ausente; y escamoteado del buen sentido social, que se burla de quien desea aquello que no puede tener. Y hay un mundo del que se puede formar parte, es más, del que se debe formar parte si se quiere ser sujeto social (op. cit.).

Empujados también nosotros por las razones de Casetti, nos preguntamos: ¿cuál es el mundo del que se puede formar parte, es más, del que se debe formar parte si se quiere ser sujeto social?

\*\*\*

**APÉNDICE 1:** Sobre *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* de Marco Paolini, obra teatral transmitida por La7 en directo desde el teatro La Cucina, ex Hospital Psiquiátrico Paolo Pini de Milán el 26 de enero de 2011 (Puliani, 2012, pp. 174-179).

Con coherencia estilística el teatro civil de Marco Paolini es transmitido en riguroso directo y, como viene siendo habitual, sin interrupción alguna de anuncios publicitarios: la cita ha sido el 26 de enero de 2011 a las 21.10 en La7 (6,44% de share, 1.709.000 telespectadores). El lugar elegido por el performer (un antiguo hospital psiquiátrico) tiene además un gran valor simbólico en *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, una terrible reconstrucción de las investigaciones eugenésicas que los nazis llevaron a cabo entre 1934 y 1945 esterilizando y luego eliminando a discapacitados y enfermos mentales. Junto a Paolini, una "locutora" que habla alemán asume también significados metafóricos. Y las imágenes que aparecen de ropas blancas suspendidas en los muros, imágenes de muerte. Toda la obra, que podemos definir dentro del estilo brechtiano (como, por lo demás, el resto de la producción de Paolini), mantiene al espectador en todo momento como partícipe en sentido crítico, es decir, "sabedor". No se puede bajar la guardia.

Teatro en televisión o, mejor, dramaturgia para la Tv: Paolini apuntala su construcción dramática a través, principalmente, la palabra en primer plano. Es palabra que descerraja, abre, toca, denuncia... Paolini interpreta los documentos del pasado (cartas oficiales, testimonios, números) volviéndolos textos fáciles de descifrar de un tirón, de desentrañarlos en su sentido más profundo. Para no olvidar.

Uno de los momentos más impactantes es cuando Paolini cuenta la historia de Ernest Lossa. Un niño que se resiste a las "curas", al hambre. Toba manzanas y las reparte entre los demás. Es tan simpático que los enfermeros del reparto no logran ponerle la "inyección". Deberán llamar alguien de fuera...

*Ausmerzen* tiene un sonido dulce: es una palabra dulce que esconde un sentido atroz. *Ausmerzen*, según Paolini, significa "arrancar de las raíces", "suprimir" y tiene su origen en la lengua campesina: en el mes de marzo, los pastores se deshacían de todos aquellos

animales, los más frágiles, los más enfermos, que no serían capaces de aguantar la transhuancia. Igual que el nazismo. En el nombre de la eugenesia, Hitler decidió "limpiar la sangre" de la nación. (Aunque esta tesis, como sabemos, era "significante" para el mensaje, ¡aunque ciertamente tenía un "significado" muy distinto en el pensamiento nazi!). Los manicomios especiales son la fase que precede a los campos de exterminio.

Pero, ¿estos manicomios existieron solo durante el nazismo?

Debo decir, antes que nada, que en el período de celebraciones del Día de la Memoria acaban por surgir dudas sobre la eficacia de la recurrencia, ya que con frecuencia se observa que puede prevalecer el sentido de evento-rito, incluso con evidentes aspectos comerciales, respecto a los significados "políticos" del aniversario de la liberación de Auschwitz. Nos hemos planteado numerosas veces el problema. Es nuestra convicción tender un puente de memoria entre pasado y presente. Mirar el presente implica registrar nuestra historia con una perspectiva "dinámica". Para nosotros no hay un solo Día de la Memoria, sino 365 días de la Memoria. Justamente para profundizar todavía más en este pensamiento activo, en tanto "centinelas de la democracia y de la libertad", les he propuesto un curso anual a los estudiantes en el que entrevistarán a su modo a los que fueron deportados. Otros estudiantes han realizado "juicios" sobre estos temas, con resultados originales y creativos. Pero lo que ha seguido viéndose en este continuo debate sobre los temas propuestos es la atención prestada a lo que está ocurriendo hoy. Como hecho emblemático, hemos dedicado una clase al director Jafar Panahi, condenado por el régimen de Irán a la total inactividad artística y expresiva:

¡NO ES LIBRE PARA ESCRIBIR UN PUESTA EN ESCENA!

¡NO ES LIBRE PARA ESCRIBIR!

¡NO ES LIBRE!

¡NO ES!

O, como referencia a los "lager de nuestro tiempo", hemos fijado la atención en lo que no hace mucho un grupo de políticos (el presidente de la Comisión de investigación del Senado es Ignazio Marino) ha grabado durante una visita "sorpresa" a Barcellona Pozzo di Gotto y emitida en Rai3 en Presa Diretta el 23 de marzo de 2011. En este ayuntamiento de 40 mil habitantes en la provincia de Messina está uno de los seis Hospitales Psiquiátricos Judiciales. Son 284 los internos que hay en un edificio de finales del siglo XIX. Como comentó Claudia Fusani en el diario L'Unità (26/1/2012): "Se encontraron con Giovanni, encerrado desde hace 22 años en el Hospital Psiquiátrico Judicial Barcellona Pozzo di Gotto, atado a un somier metálico, sin colchón y lleno de óxido, con un agujero en el centro a modo de letrina". El periodista de televisión Riccardo Jacona, que comenta las imágenes, dice: "en el agujero de la letrina han puesto una botella de agua, en verano porque esté a la fresca, en invierno para que no salgan las ratas". Una denuncia que no puede dejar de ser revelada. La realidad documentada demuestra que el respeto por el hombre todavía se sigue pisoteando hoy en día.

**APÉNDICE 2:** Nota de Marco Paolini al espectáculo *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (Paolini, n.d.):

En el territorio del Reich, entre 1939 y 1945, centenares de miles de personas incapacitadas y enfermos mentales fueron asesinadas por médicos y personas empleadas por servicios que debían cuidarlos: unos hablan de 200.000, otros de incluso más. Ciudadanos alemanes: antes que los judíos, antes que los gitanos, antes que los homosexuales, antes que los comunistas: antes que todos ellos, fueron a parar a las chimeneas los propios hijos que nacieron mal, en una mezcla de motivos raciales pseudocientíficas y económicas, no abiertamente dichas pero sabiamente instigadas por lo que todo lo que ocurrió a manos de unos pocos, ocurrió bajo la mirada de todos.

Esta historia no tiene testigos que la hayan contado. Los "humillados" y los supervivientes no han tenido voz y durante mucho tiempo no se les ha dirigido la palabra, porque eran "menos", porque a la pregunta de Primo Levi "considerad si esto es un hombre... que muere por un sí o por un no", a los protagonistas de esta historia se les dio una respuesta muchos años antes, en 1920, con un pequeño libro titulado: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* (*El permiso de quitar de enmedio vidas indignas de vivir*). Una historia que ha sido barrida por los grandes números, que durante años ha permanecido oculta, cuyo conocimiento y divulgación han sido conscientemente relegados.

Por parte de quién y por qué, son preguntas aparte.

¿Cómo fue posible que médicos, enfermeros, practicantes, hayan llevado a cabo atrocidades "... de tal insensibilidad, maldad y ansias desenfrenadas de matar y al mismo tiempo lo hayan organizado de forma neutral y burocrática, hasta el punto que nadie es capaz de leer estas cosas sin experimentar un profundo sentimiento de vergüenza?", tal y como dejo escrito Alexander Mitscherlich en su *Medicina Disumana* (Feltrinelli, 1967). Una historia que muchos han escuchado, que muchos han ignorado y que pocos conocen. La Shoa ha sido contada a partir de sus testimonios, por quien sobrevivió. Pero la solución final fue precedida por otras resoluciones, por decisiones, por personas, por historias que fueron ocultas a toda prisa. El exterminio de los discapacitados llevado a cabo durante el nazismo forma parte del pensamiento occidental, es un cruce de culturas, política y sociedad. No es un agujero negro aislado, es el cabo de una línea de pensamiento que surge mucho tiempo antes y que prosigue y continúa tras la caída del nazismo. contar y escuchar esta historia, obliga a cada uno de nosotros a acercarnos al límite, a asomarnos al borde de nuestro propio límite, en silencio.

Hitler asciende al poder en 1933 en un clima de rabia y hambre en el que la crisis económica había llevado a la ruína el país, el régimen puso en seguida una masiva campaña de esterilización de acuerdo a los principios eugenéticos que, al otro lado del océano, en los Estados Unidos de América, al igual que en muchos países europeos, habían sido puestos en datos con la intención de definir los parámetros. Pero pronto la esterilización dio paso a la idea de eliminación: para hacerlo hacía falta un escenario extraordinario. La guerra declarada al mundo, pero declarada en primer lugar a su propio pueblo, para limpiar la raza, para eliminar las bocas inútiles.

Los primeros asesinatos tuvieron lugar en torno a octubre de 1939, poco antes un decreto ordenaba a las comadronas y a los médicos a declarar a todos los neonatos que evidenciaran malformaciones o patologías y a todos los niños de menos de tres años que reunieran estas

condiciones. Los formularios con los que se catalogaban a los niños eran recogidos por comadronas y médicos, quienes los trasladaban a las oficinas sanitarias locales; para evitar confusiones, las oficinas provinciales y estatales tenían registros y controlaban que los formularios fueran expedidos al Comité del Reich, un ente ficticio bajo el control del Führer. Los peritos anotaban una puntuación junto a sus propios nombres en una folio de carta para la KdF (Cancillería del Führer) por cada uno de los niños examinados; no visitaron nunca a los niños y ni siquiera consultaron la casuística médica previa. Al igual que se hace con las actuales estrategias para ocultar los beneficios, se crearon comités y sociedades inexistentes. El engaño de la palabra. El sistema de exterminio se fundaba en la colaboración: el departamento facilitaba la colaboración de la administración pública, incluso del servicio sanitario, la cancillería personal del Führer reclutaba a los médicos, las enfermeras y al personal necesario para llevar a cabo los asesinatos; mientras tanto, los burócratas médicos trabajaban para que los padres dieran su consentimiento.

Pocos hombres en total, en poco tiempo, pocas palabras. Todo en una sigla: T4. Todo siempre oculto... tras una letra T, la primera letra del nombre de la calle donde se llevaba a cabo la operación, y 4, el número. Una letra, un número, para millares de homicidios. Y también aquí, tal vez por ironía del destino, los nombres de las cosas esconden lo que hay detrás: Tiergartenstrasse significa "calle en el jardín de los animales", y nos hace pensar en un lugar hermoso... La máquina funciona, pero hace falta tener cuidado con la gente, que no es estúpida. La labor de convencimiento y de propaganda de estas ideas comienza con una campaña de manifiestos, muy elocuentes, pero también con una larga serie de documentales científicos. El Instituto del Reich para el Cine y la Imagen, entre 1936 y 1940, produce 125 películas científicas y médicas. Los títulos son clamorosamente claros: *El pecado de los padres*, *Fuera del sendero*, *Lo que has heredado*.

Luego, en 1941, sale *Ich klage (Yo acuso)*. Necesario para justificar las medidas adoptadas y acallar las críticas que, pese a la labor propagandística llevada a cabo, eran todavía numerosas.

Entre 1939 y 1941, más de 70.000 personas discapacitadas y enfermes mentales son asesinadas. Entre ellas, 5.000 niños arrebatados a las familias con la excusa de entregarlos a instuciones especializadas pra la cura y que, por el contrario, eran lugares de muerte, según algunos testimonios dejaron claro durante el juicio de Nüremberg.

Las personas eran llevadas a seis lugares debidamente preparados y asesinadas principalmente en las cámaras de gas, experimentando técnicas que luego serían aplicadas en la solución final, quemadas y definitivamente eliminadas.

En 1941 el programa acaba oficialmente, para continuar, de un modo más discreto aunque no menos inquietante, en el interior de muchas clínicas y hospitales psiquiátricos de toda la nación hasta el final de la guerra, contabilizando un número de asesinatos que superó muy por encima la de bienio precedente con un total, según algunos, de unas 3000.000 personas "desinfectadas", por utilizar uno de sus términos.

También esta es la banalidad del mal: los hombres pueden convertirse en asesinos cuando se les da un pder que no es controlado, cuando su consciencia individual es sustituida por una consciencia de estado. Estas personas ya no asumen la responsabilidad de sus propias acciones ni frente a sí mismos ni frente a los demás; la responsabilidad es de algún otro, el jefe, a fin de cuentas, el Führer. En el primer ventenio del siglo pasado, la lengua alemana

estaba a la cabeza en los estudios de medicina, y en particular en el mundo de la neurología. Estudios que fueron posibles también gracias a la disponibilidad de material humano.

¿Cómo es posible que tantos científicos hayan visto tan de cerca cuanto estaba sucediendo sin que su conciencia se sintiese afectada?

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

**Referencias bibliográficas:**

Brecht, B. (2000). *Scritti teatrali*. Turín: Einaudi.

Casetti, F. (2005). *L'occhio del Novecento*. Milán: Bompiani.

Guccini, G. (2006). "Dov'è la scrittura? Incontro con Marco Paolini." *Prove Di Drammaturgia*, 12(2), 10-15.

Paolini, M. (n.d.). *Ausmerzen*. Diretta tv del 26 gennaio 2011. Note d'autore. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/televisione/ausmerzen/>

Puliani, M. (2012). *Eroi e Bastardi Senza Gloria*. Fano: Centro Studi Muldimedia.

Puliani, M., & Forlani, M. (2006). *SvobodaMagika*. Matelica: Ed. Halley.