

**LOS CAMINOS DEL *TEATRO NARRAZIONE*
ENTRE *ESCRITURA ORALIZANTE*
Y *ORALIDAD-QUE-SE-CONVIERTE-EN-TEXTO***

Gerardo GUCCINI

Universidad de Bologna
guccini@muspe.unibo.it

Resumen: En este trabajo se estudia el fenómeno del *Teatro Narrazione* en Italia, reconstruyendo su evolución histórica y analizando las prácticas compositivas de sus intérpretes principales.

Abstract: In this work I study the phenomenom of the *Teatro Narrazione* in Italy by recalling its historical evolution and analysing its main interpreters' practices.

Palabras clave: Narración. Oralidad. Actor. Teatro. Drama

Key words: Narrative. Orality. Actor. Theatre. Drama.

1. QUÉ ENTENDEMOS POR TEATRO NARRAZIONE

El *Teatro narrazione* ha sido una de las etiquetas más en voga a principios de los noventa y, desde entonces, en lugar de desvanecerse o repetirse perdiendo el empuje de la novedad, más bien se ha convertido en una posibilidad muy difundida y reinterpretada por el mundo teatral, un *casi-género*, que, en un hipotético palimpsesto de las posibilidades escénico-performativas, se presenta en paralelo con el teatro infantil y juvenil, el teatro danza, el teatro visual, el teatro experimental, el teatro de texto y el teatro social. Representados en teatros grandes y pequeños, en festivales, en espacios al aire libre, en instituciones públicas, en casas particulares y donde se terciara, pero también transmitidos por televisión y conocidos por un público no especializado, espectáculos como *Kohlhaas* (1990) de Marco Baliani¹, *Passione* (1993) de Laura Curino² y el *Racconto del Vajont* (1994) de Marco Paolini³

¹ Marco Baliani (Verbania, 1950) se forma desempeñando alternativamente los papeles de actor, dramaturgo y director en el ámbito de la animación teatral y el teatro infantil y juvenil. Desde 1988 empieza a ahondar en la investigación sobre el cuento oral y realiza como actor/narrador *Storie* (1989), *Kohlhaas*, basado en Kleist (en colaboración con Remo Rostagno, 1990), *Tracce* (1993), en el que, a partir de los temas del asombro y el encanto, reconstruye su relación con la narración y las adquisiciones derivadas de ésta, y *Corpo di stato* (1998), una narración autobiográfica sobre la generación de extrema izquierda en los años del crimen de Moro. A la actividad de actor/narrador, Baliani suma su creatividad como director que se desarrolla en espectáculos caracterizados por una estructura recitativa de carácter épico-coral y animados por un riguroso compromiso civil. Recordemos entre otros *Corvi di luna*, basado en Italo Calvino (1989), *Migranti*, collage de historias sobre el Mediterráneo (1996) y *Antigone delle città* (1991 e 1992), acción teatral coral en las plazas de Bologna, con ocasión del aniversario de la matanza en la Estación. En la obra de Baliani, tienen una importancia relevante también los numerosos proyectos de formación, desarrollados en un primer momento en el ámbito educativo y después en contextos prevalentemente teatrales.

² Laura Curino (Torino, 1956) es una de las fundadoras de *Laboratorio Teatro Settimo*; un grupo que ha contribuido a renovar desde el interior las prácticas y las culturas de la vanguardia teatral, orientándolas hacia la recuperación de los clásicos y la expresión de la realidad cotidiana. Laura Curino participa en este proceso como actriz y como dramaturga responsable de la reelaboración y recreación de los materiales textuales producidos paulatinamente en el proceso de realización. Su acción interpretativa y su sentido de la palabra escénica caracterizan los espectáculos más importantes del grupo, dirigidos todos ellos por Gabriele Vacis: desde *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984), pasando por el deslumbrante *Elementi di struttura del sentimento* (inspirado en las *Affinidades electivas* de Goethe, 1985), hasta la *Storia di Romeo e Giulietta* (1991). A partir del proyecto *Dura Madre Mediterranea* (1988-1989), Laura Curino identifica en la narración una manera de expresión sintética que ofrece al actor/narrador las funciones dramáticas e interpretativas del teatro. La investigación se vuelve más profunda con los viajes de *Stabat Mater* (1989): un conjunto de monólogos que los actores (Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni y Luca Rigio) llevan de casa en casa, junto al director Roberto Tarasco, sin abandonar nunca el vestuario y las conductas de sus personajes. En 1993 con *Passione*, en 1996 con *Olivetti*, en 2002 con *L'età dell'oro* y en 2004 con *Telai*, Laura Curino, sola en el escenario, mezcla autobiografía e historias de mujeres, afabulación discursiva e interpretación dramática, trazando una vía femenina al *Teatro narrazione*.

³ Marco Paolini (Treviso 1956) es el protagonista más popular del *Teatro narrazione*. Partiendo de experiencias heterogéneas que pasan por el teatro político, el de calle, el clown, la dimension-taller a lo Grotowski y el *tercer Teatro* de Eugenio Barba, Paolini empieza a trabajar en la búsqueda de una mayor sín-

han focalizado la atención de los espectadores sobre la figura del narrador. Figura al gusto antiguo que, sin embargo, al encarnarse en las personas de estos actores/autores, fruto de sus experiencias y elecciones expresivas, ha resultado ser original, totalmente contemporánea e, incluso, capaz de solucionar la antigua relación de incompatibilidad entre investigación y recepción *popular* (en el sentido de recepción no *culta*, que no pasa por la mediación intelectual, sino basada en compartir un mismo sentir, que se traduce en una correspondencia inmediata entre impresiones escénicas y vivencias personales). Las sociedades tecnológicamente desarrolladas como la nuestra confían la tarea de entretener y la de alimentar las memorias de la comunidad a distintas prácticas e instituciones, olvidando de esta forma la potencialidad de su *síntesis humana* que se materializa precisamente en el narrador, que, al contrario que los libros, las transmisiones y los medios audiovisuales, y de forma mucho más radical de lo que pueden hacer los espectáculos dramáticos, cuyos contenidos están elaborados según las convenciones representativas, comunica directamente con el espectador, conectando su propio discurso con las vivencias de éste último. A las experiencias del *teatro narrazione* se han dedicado congresos, festivales y operaciones comerciales de amplio alcance, que, aprovechando la moda, combinan la venta del vídeo junto a la del libro con el texto, mientras que el mundo teatral, por su parte, ha reaccionado acogiendo de manera estable la

tesis y concentración formal cuando, después de la disolución del *Teatro degli Stracci*, del que era director, se descubre y se forma como actor, adaptando a sí mismo los conocimientos teatrales adquiridos. Entre 1984 y 1986 forma parte del *Tag Teatro di Venezia*, compañía especializada en las técnicas de la *Commedia dell'Arte*. Sin embargo lo marca sobre todo la relación con *Laboratorio Teatro Settimo*, donde, por un lado, se acerca a la narración con un espectáculo dirigido al circuito del teatro juvenil como *Adriatico* (1987) y, por otro, tantea las posibilidades expresivas de su dialecto *trevisano* actuando en *Libera nos* (basado en la novela *Libera nos a Malo* de Luigi Meneghello, 1989). Los dos espectáculos están dirigidos por Gabriele Vacis. Orientado hacia una elección de trabajo individual con la cooperativa *Moby Dick-Teatri della Riviera*, Paolini realiza numerosas obras en solitario. Después de *Adriatico* siguen otros tres espectáculos (*Tiri in porta*, *Libera tutti*, *Aprile '74 e '75*) que narran, desde la infancia a la adolescencia, la novela de formación de un grupo de amigos de Treviso. La tetralogía, titulada *Gli Album di Marco Paolini*, constituye una especie de *Heimat* a la italiana. El éxito llega poco después, en 1997, con la representación televisiva de *Il racconto del Vajont* (1994), dedicado a los acontecimientos y los errores humanos que acabaron en el desastroso derrumbe del monte Toc. Como consecuencia del evento mediático, las expresiones *orazione civile* y *teatro narrazione* entran en el normal léxico teatral. En un primer momento, Paolini reacciona contra esta repentina popularidad, que amenaza con desnaturalizar la concreción artesanal y la cercanía humana propias del trabajo teatral, cultivando la identidad cultural y lingüística del territorio véneto. Se dan entonces espectáculos como *Il milione. Quaderno veneziano di Marco Paolini* (1997), *Bestiario veneto. In Riviera* (1998), *Bestiario veneto. Parole mate* (1998) e *Bestiario veneto. L'Orto* (1998). Más tarde, el compromiso civil vuelve a prevalecer con *I-TIGI. Racconto per Ustica* (2001) y *Parlamento chimico. Storie di plastica* (2002) sobre la industria petroquímica de Porto Marghera.

narración, que se ha mezclado con la música y las formas de la *performance* musical, con la formación del actor y el teatro social, con el monólogo cómico y el dramático. Sin embargo, no se ha hecho nada o casi nada para comprender el origen de tal éxito, cómo se han desarrollado sus experiencias de referencia, cuáles son sus conexiones con la galaxia del *Nuovo Teatro*. Al contrario, estudios recientes han interpretado el teatro de finales del siglo XX basándose en la evolución de las rupturas generacionales, y privilegiando por lo tanto, de forma muy marcada, las identidades irreductibles de la generación artística de los noventa con respecto al continuo cambio del tejido teatral. Éste es un criterio que considera homólogas y casi intercambiables las ideas de *nuevo*, *ruptura*, *vanguardia* y que por esta misma razón, no comprende la acción cultural del *teatro narrazione*. De hecho, si los narradores han marcado profundamente el *Nuovo Teatro*, esto se debe a que ellos mismos han sido expresión de una *ola de renovación lenta*, retenida internamente por la adquisición técnica y artesanal de los instrumentos teatrales del contacto entre artista y espectador, entre pedagogo y alumno, entre persona y persona, de una *ola*, que los ha identificado como una posible solución a sus problemas, una respuesta a sus preguntas y que, por lo tanto, ha seguido la dirección indicada, no por adaptarse a un modelo, sino para favorecer su propio crecimiento.

2. UNA ORALIDAD-QUE-SE-CONVIERTE-EN-TEXTO

El tipo peculiar de actor/narrador, que nace en Italia de la renovación teatral de finales del siglo XX, tiene como puntos de referencia prácticas y formas de cultura teatral, en las que el texto se materializa junto con el evento escénico y se sustancia como parte del contexto de relación que une público y *performer*. Asimismo, las finalidades comunicativas del hecho de narrar han inducido a nuestros artistas a plantear, cada uno con soluciones y calidades estilísticas propias, una dinámica creativa que, por un lado, produce cuentos literariamente autónomos (y, de hecho, frecuentemente publicados) y, por otro, sedimenta en el acto de narrar el proceso realizado, haciendo del narrador una especie de *organismo transparente*, que enseña conjuntamente la historia y la forma en la que ésta ha crecido dentro de él. Y esta dinámica paradójica, en la que las narraciones maduran en la voz y el cuerpo del narrador, aunque después pueden alzar el vuelo hacia la página escrita convirtiéndose en *lo que queda* de la experiencia de narrar, es exactamente el punto sobre el que quisiera fijar la atención, identificando sus mecanismos recurrentes, sus implicaciones y sus reglas empíricas.

Michael Caesar, abriendo el congreso *Orality and literacy in Italian culture* (10-11 de mayo de 2002, Society for Italian Studies, Londres), ha hablado de *escritura oralizante*, subrayando con esta expresión cómo dentro de los procesos de composición que se asocian con el acto de escribir, de todas formas, pueden estar presentes elementos sacados de los modos de la comunicación oral; sin embargo, las prácticas de relación del teatro mezclan esta combinación de escritura y oralidad, por la que el autor —por ejemplo— escribe el *grano* de una voz o los tonos de la lengua hablada, con otra de igual peso, que puede definirse como *oralidad-que-se-convierte-en-texto*, haciendo hincapié, en cambio, en los elementos textuales que se evidencian en el acto comunicativo.

Exponiendo sintéticamente sus dinámicas fundamentales, las experiencias de *Teatro Narrazione* utilizan segmentos, que pueden ser muy extensos, de *escritura oralizada* —es decir, moldeada según las calidades fónicas y los tonos expresivos propios de la forma de hablar del actor/narrador— para después volver a elaborarlos a través del ejercicio de una *oralidad-que-se-convierte-en-texto*; una oralidad que no se basa en fórmulas —como en las tradiciones de la oralidad étnica— sino en creaciones improvisadas: aceleraciones, suspensiones, sustituciones, subrayados, repeticiones, nuevas imágenes, enlaces y diálogos improvisados. El actor/narrador interactúa con el público estableciendo una fase compositiva característica del *Teatro Narrazione*. La *escritura oralizada* es una técnica muy conocida por los novelistas y los autores dramáticos, mientras que lo que aquí se define como *oralidad-que-se-convierte-en-texto* es una posibilidad reservada a quien —narrador, actor, improvisador— comparte con el espectador la puesta a punto del texto, que coincide con la exposición en público de la historia. 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 o revisiones. La memoria del actor/narrador empieza fijando un borrador previo, después, basándose en éste, conjuntos verbales sueltos, que aglutinan a su alrededor zonas estables de discurso cada vez más amplias. No se trata de aprender de memoria el texto, sino más bien de escribir mentalmente, de componer en la memoria. Es el mismo procedimiento que se ha descubierto en la elaboración de una declaración, por el que una persona a la que se interroga varias veces en relación con unos mismos hechos codifica la cinta mnemónica de su vivencia en una especie de escritura mental que utiliza siempre las mismas expresiones⁴.

⁴ Para el concepto de *escritura mental*, cf. Mariani (2000).

Sin embargo, para entender mejor las propiedades de la *oralidad-que-se-convierte-en-texto* y su relación con el fenómeno del *Teatro narrazione*, es necesario distinguir entre esta fase y los diálogos y comentarios improvisados que sirven para crear un clima de complicidad entre platea y escena, independientemente del proceso de asentamiento de la obra.

Los artistas de teatro, cuando se presentan directamente ante el público sin la mediación de un doble fuertemente estructurado —que puede ser el personaje o también una partitura *performativa*— tienden a incluir, sean cuales sean los contenidos de la exhibición (cómicos, políticos, narrativos), al público en el espectáculo, haciendo que éste perciba que su presencia contribuye a orientar el flujo comunicativo. También la fase de la *oralidad-que-se-convierte-en-texto* requiere las mismas habilidades que esta situación —capacidad de percepción agudizada y dialéctica, reactividad inmediata, capacidad de adaptación y reelaboración— que sin embargo utiliza para el ajuste y la formalización de la historia. Por lo tanto, a través del acto de narrar, la narración tiende a transformarse, de una puesta en contacto experimental de la historia ante los espectadores, en la obra del narrador. Posteriormente esta obra se repite de forma sustancialmente inalterada, con la excepción de las intervenciones improvisadas que, cuando la composición está ya completada, siguen estimulando la atención del público y ratificando la unicidad del evento.

Lo imprevisible y lo añadido que se concretan en la escena durante la acción caracterizan la identidad cultural del teatro, que disfruta de las posibilidades de la dimensión estético-formal de la obra y de la inefable organicidad de lo vivo. En la fase de la *oralidad-que-se-convierte-en-texto*, los *imprevistos* de este tipo no sólo confirman la autenticidad de la experiencia teatral, no sólo dan más vida al evento escénico, sino que se incrustan, según los deseos de una poética consciente, en los contenidos de la narración, de la que definen el montaje, precisan los personajes, completan el texto.

3. UN EJEMPLO DE DRAMATURGIA AFÍN: LAS JUGLARADAS DE FO

Las distintas directrices que puede seguir la interacción con el público —el diálogo improvisado y directo y la paulatina formalización de la pieza narrativa— están presentes en el teatro de Dario Fo, que, por un lado, anticipa la cercanía entre *performer* y espectador que caracteriza el *Teatro narrazione* de los noventa y, por otro, se diferencia notablemente. La realidad es

que, en los ochenta y noventa, Fo se encontraba alejado de las transformaciones internas del *Nuovo Teatro* tanto por intereses culturales como desde un punto de vista generacional. Su cautivante forma de concebir un espectáculo no era un modelo admisible para artistas que querían conjugar investigación y eficacia comunicativa y no convertirse en extraordinarios virtuosos de la *performance* narrativa. Las diferencias entre las sintaxis escénicas de las dos corrientes son bastante evidentes. Mientras que el Fo de *Mistero buffo* (1969) representa la historia, subrayando de forma icástica los espacios, los personajes, las acciones e incluso los movimientos de conjunto (como en la escena coral de la resurrección de Lázaro), los actores/narradores de los noventa exhiben escénicamente una identidad no sustituida. Fo traza jeroglíficos corporales de genial claridad; los narradores, en cambio, frecuentemente se quedan parados, sentados o de pie, al lado de un atril o delante de una pizarra. Fo actúa los hechos enseñándolos, los narradores inducen al público a pensar en ellos. Aclarado esto, existen analogías esenciales de camino artístico y sentido histórico entre Fo y los narradores. De hecho, ambos inventan una nueva forma de hacer teatro a partir de las experiencias adquiridas en el ámbito de lo social. En el caso de Fo: las casas del pueblo, las salas de fiesta, las naves industriales..., en el caso de los narradores: los colegios, las casas particulares, cualquier sitio utilizado como lugar de encuentro. Además, en ambos casos, las categorías ideales de la acción escénica son el *no-público* y el *no-teatro*, porque no implican, como las correspondientes categorías de *público* y *teatro*, la recepción distante de una forma estética o un entretenimiento, sino que colocan el encuentro con el espectador en un movimiento participativo auténtico, basado en elecciones individuales y no en la adhesión a las convenciones y los ritos de la institución teatral.

Por lo tanto, la comparación con Fo, actor/autor que escribe (también) para sí mismo, puede explicar la identidad del *Teatro narrazione* poniendo de manifiesto los elementos de continuidad y ruptura con las anteriores experiencias de *performance*. Empecemos observando los mecanismos de la interacción entre el *performer* y su comunidad de escucha.

En el famoso *Mistero buffo*, Fo extendía la duración del espectáculo insertando entre las historias juglarescas preparadas con anterioridad divagaciones y comentarios de actualidad, que despertaban el entusiasmo de las muchedumbres que se reunían alrededor del *juglar del pueblo*, más que para asistir a un espectáculo *divertido*, para celebrar los ideales y los valores de una misma visión del hombre y de lo social. Frente a esta vehemente dramaturgia sin texto escrito, que envolvía, preparaba y lanzaba al aire con habilidad de malabarista las historias formalizadas, los estudiosos del teatro se

han planteado ya entonces problemas de identificación cultural que contienen *in nuce* las cuestiones clave del *Teatro narrazione*. ¿Quién es el yo narrante? ¿Cómo se puede definir a un artista teatral que pone en marcha los mecanismos de la representación sin sustituir su identidad personal? ¿Y cómo se puede evaluar una dramaturgia que no se despega ni se diferencia de su autor, que vive de sus impulsos y del sistema relacional en el que éste actúa?

Dario Fo, apuntan José Guinot e François Ribes en un hermoso ensayo que hace referencia a las representaciones de *Mistero buffo* en París en 1974, «è insieme chi fa lo spettacolo e chi lo commenta». ‘Chi fa lo spettacolo’ es mimo, actor, *giullare del popolo* y moderna *máscara* de la *Commedia dell’Arte*; ‘chi lo commenta’ desarrolla contratiempos, digresiones y efectos-sorpresa hasta «al punto di custodire in sé il significato dello spettacolo». «La contro-recitazione che improvvisa Dario Fo —apuntan Guinot y Ribes— non si limita ad annunciare la recitazione: la distanza, la sfalsa, la scompiglia e, così differita, la cadenza a ragion veduta. È questa chiave di differire la recitazione che contribuisce ad assicurare la comunicazione, a ritmare la parola sulle reazioni del pubblico» (Guinot y Ribes, 1978. Citado en Meldolesi, 1978: 200).

Los mismos caracteres y funciones de esta *contro-recitazione* improvisada se repiten también en el *Teatro narrazione* de los noventa, en el que, no sólo se yuxtaponen a momentos de recitación organizada de otra forma, sino que pueden incluso constituir la base recitativa de la comunicación oral.

Como los actores/narradores, Fo no oculta en la obra el *fluir* de la vida real del *performer*. A veces, esta vida se encauza en las dramaturgias evanescentes del comentario improvisado; otras, en cambio, se sedimenta en pasajes espectaculares según las modalidades de la *oralidad-que-se-convierte-en-texto*, que, a menudo, de representación en representación, elimina las palabras para dejar paso a «le pause, le risate, il divertimento dell’attore e del pubblico» (Fo, 2001: 221-222).

En este sentido, los tiempos de realización de Fo son considerablemente más rápidos que los de los actores/narradores de los noventa. Para éstos últimos, las fechas de estreno reflejan sobre todo la exigencia de poner una fecha a los espectáculos y no indican el estreno real. Entre las primeras narraciones públicas y el debut del espectáculo acabado pueden transcurrir meses —como en el caso del *Racconto del Vajont*, de Marco Paolini—, durante los cuales el actor/narrador encuentra en contextos no institucionales, como colegios o casas particulares (una vez más *no-teatros*), interlocutores gracias a los que puede recoger indicaciones, impulsos, datos. La fase de la *oralidad-*

que-se-convierte-en-texto ofrece a la recepción pública organismos en desarrollo, que, justamente por su receptividad y disponibilidad, transforman la representación en el momento central de una dilatada actividad de talleres de trabajo, que incluye, antes y después del espectáculo, intercambios directos con los espectadores. Mientras Fo exige a la comprobación escénica pautas sobre los ritmos y los efectos de la *Storia della tigre*, y por lo tanto desde un principio se dirige a un público numeroso y teatralmente reactivo, los actores/narradores —por lo menos en la fase inicial del fenómeno— se dirigen a comunidades de oyentes extremadamente reducidas, asimilando sus ideas e impresiones que influyen sobre las narraciones en distintos niveles. De hecho, el actor/narrador funciona como una especie de equivalente antropomorfo del sistema cinematográfico, puesto que las ideas y sugerencias ajenas, sobre todo cuando afectan al nivel de la trama, actúan sobre él como auténticas variantes del guión que requieren el rodaje de una nueva película. Recuerdo que, en el festival de Dro, durante los encuentros previos a uno de los *debuts* —obligatoriamente entre comillas— del *Racconto del Vajont*, las indicaciones del director Gabriele Vacis fueron inmediatamente traducidas en *performance* narrativa. Vacis decía: «Bisogna spiegare perché racconti la storia del Vajont. Come ti è capitato in mano il libro di Tina Merlin. Ecco l’hai letto in treno: tornando dalle vacanze che fai sempre nello stesso posto, prendi sempre lo stesso treno che passa vicino a Longarone e, per passare il tempo, leggi libri». Y Paolini, sin inmutarse y quedándose sentado, daba vida a esa indicación. El tren arrancaba, veíamos el paisaje del otro lado de la ventanilla y, a nuestro lado, el viajero adolescente inmerso en sus pensamientos:

Tutun-tutun...Perché nel '64, noi, la macchina non ce l'avevamo...

Tutun-tutun...E poi vuoi mettere il treno? Il treno è tranquillo, rilassante, lui va e tu ti abbandoni, chiaccheri, leggi, guardi... Il treno non ha pretese di visione totale, non ha certezze assolute...

Tutun-tutun...Il treno ha una visione laterale della vita: se sbagli lato sei fregato... (Paolini y Vacis, 1997: 10).

La actitud cárstica del *Teatro narrazione* no nace sólo de la exigencia de precariedad temporal de todos los niveles narrativos (*fabula*, trama, texto, *actio*) para asimilar sugerencias e *input*, para, de esta forma, poder establecer más tarde y con plateas más amplias y menos preparadas un espacio de comunicación común e indiviso. De hecho, los tiempos lentos y las narraciones repetidas son, en primer lugar, una exigencia personal del narrador, que, para poder transformarse en testigo de hechos que no ha visto, de historias

que ha conocido a través de la lectura u otras fuentes, necesita poder identificarse en el acto de narrarlas, poder reconocerse a sí mismo como *vehículo creativo* de esas imágenes determinadas, de esos retazos del pasado o de la imaginación. Por lo tanto, a través de la fase de la *oralidad-que-se-convierte-en-texto*, la historia se instala en quien la narra, y el narrador encuentra la forma de insertarse en la *escritura escénica* del cuento.

4. EL ACTOR/NARRADOR COMO AUTOR

El *Teatro narrazione* añade nuevos entramados a la red de conexiones que envuelve al escritor y sus argumentos. De hecho, la capacidad de entrar en la mente de los personajes y el desarrollo de los hechos adquiere nuevas fórmulas y nuevos juegos combinatorios al insertarse en el *acto* de narrar.

Acto que, de un espectáculo a otro, se repite centenares de veces, activando integralmente las capacidades de pensamiento, imaginación y lenguaje del actor/narrador. Si la propensión humana a identificarse completamente, sin reservas, con los sufrimientos y las alegrías de otro ser cualquiera nos invita a eliminar incluso las dudas sobre la *verdadera* consistencia de la realidad expresiva, la tendencia, menos frecuente, de los actores/narradores a entrelazar dialécticamente su persona y la narración, nos induce a reconducir en su totalidad a esta rama del teatro entre los accidentes del mundo real y, por lo tanto, a evaluarla según los mismos criterios de transmisibilidad, eficacia, humanidad, superación. Por otra parte, el cuento, en sí mismo, es también una intervención del hombre sobre el hombre, un ritual pedagógico que, como escribe Roberto Calasso, «insegna a vivere fuori dal ciclo, nella sospensione hascischina della parola» (Calasso, 1994: 170).

Al incluir a quien lo ejercita, el acto de narrar —parecido a un gesto pictórico que traza estelas de color en la tela y en el cuerpo del pintor— une lo narrado a la biografía del narrante y, de esta forma, señala en la persona del actor/narrador el irreductible organismo cultural que desarrolla sus estrategias significativas de un espectáculo a otro.

Los actores/narradores de los noventa presentan perfiles variados y distintos, cuya originalidad no depende tanto de la introducción de elementos radicalmente nuevos, como de los distintos usos y desarrollos de modalidades que ya se han hallado en la obra del *juglar del pueblo* Dario Fo, y que, en el *Teatro narrazione*, se conjugan con las principales tipologías del siglo xx de autor y actor y determinan una pluralidad de soluciones que van del *autobio-*

grafismo de Laura Curino a la *épica civil* de Marco Paolini, de la visualidad novelesca de Marco Baliani a la *visionariedad* fantástica y popular de Ascanio Celestini. Para hacer más evidentes los requisitos fundamentales del actor/narrador, éste se puede definir como *autor de experiencias colectivas que graban en los espectadores la impresión de haber asistido a una obra testimonial, a veces abierta a los escenarios de la realidad, a veces centrada en la naturaleza de la imaginación humana, pero siempre, de algún modo, avalada por la relación de cercanía ética que vincula al testigo con sus argumentos.*

En la *Poética* (I, 1447 A), Aristóteles observa que el autor está presente de modo distinto en las formas épicas y en los géneros dramáticos. En las primeras, se le percibe claramente como yo narrante y emisor del discurso. En los segundos, en cambio, está oculto y, en su lugar, aparece el actor que presta su voz a las palabras del personaje.

Se trata de una división que ha resistido a la comprobación del devenir histórico y sigue pareciendo actual.

Frente al drama que perpetúa la idea aristotélica del personaje como imitación de una persona, la investigación del siglo XX ha generado el actor *que trabaja sobre sí mismo* de Stanislavskij; frente al que conjuga forma dramática y actitud épica, en cambio ha aplicado el modelo del actor distanciado que, como escribe Brecht, «si distanzia dal personaggio raffigurato e presenta le situazioni drammatiche in una prospettiva tale che lo spettatore viene necessariamente portato a considerarle in modo critico» (Brecht, 1975: vol. II, 45).

Al ser, en primer lugar, *un autor de experiencias basadas en sus capacidades performativas*, el narrador se mueve pues entre distintos modelos de autor y actor que se mezclan en él. En las experiencias del *Teatro narrazione* aparecen:

- el autor dramático, que hace que el personaje hable;
- el autor épico, que habla con su voz;
- el actor a lo Stanislavskij, que exhibe la compenetración con identidades ajenas;
- el actor distanciado, que manifiesta su punto de vista sobre el personaje representado.

Además, la comprensión de las distintas funciones dentro de la identidad humana del actor/narrador produce naturalmente, a partir de estos modelos principales, otras combinaciones y variantes. Marco Baliani, por ejemplo, so-

bre todo cuando narra a partir de historias escritas, se identifica con el trabajo perceptivo del autor y por lo tanto manifiesta, con su actitud y las expresiones de la cara, que él, el narrador, está viendo lo que el autor describió y que ahora se dice oralmente. Se trata de una técnica peculiar y utilizada únicamente por Baliani, que representa la impresión causada por las cosas que describe en el momento en que suceden, y que acaba —precisamente mientras objetiva plásticamente la función autor— por no diferenciarse del personaje que las ve y percibe en el mismo momento: mientras la voz cuenta, la mímica prepara, de hecho, la tensión emocional del personaje, que, cuando la historia le ofrece réplicas en primera persona, ya está presente figurativamente y no tiene más que apropiarse de la voz, hasta entonces reservada para el cuento en tercera persona, mientras él, el personaje, ocupaba ya el campo visual del público. El mundo diegético se expande en círculos concéntricos que nacen de la percepción del narrador, para después convertirse en espectáculo y, de esta forma, alcanzan al espectador prolongándose, como ha escrito Fabrizio Fiaschini, en «una sensazione di pienezza che ci si porta dietro anche alla fine dello spettacolo, quando il racconto prosegue e continua a vivere nei racconti che ci facciamo ritornando a casa, magari fino a notte fonda» (Fiaschini, 1998: 9).

En este proceso de composición, el *percibir* y el *volver perceptible* son funciones estrechamente vinculadas, son las distintas caras de una misma moneda: a veces la percepción directa se impone con fuerza sobre el cuerpo del narrador contagiando al público; a veces, en cambio, es el narrador el que selecciona y determina previamente los elementos de la historia que quiere representar de forma sensible. Baliani explica cómo en su trabajo la *técnica*, el *asombro* y la *emoción* se superponen y se compenetran hasta resultar indistinguibles: «Tutte le sere il narratore si stupisce, ma anche questa è una tecnica. Lui *sente* ma sta sentendo per mezzo di un artificio»⁵.

La necesidad de compenetrar el *sentir* con elementos técnicos que eviten la implosión de las percepciones en una dimensión exclusivamente individual, recuerda las enseñanzas de Stanislavskij, que mezcla los procedimientos de la *sensibilidad escénica interior* con los de la *sensibilidad escénica exterior* y equilibra el proceso —totalmente interior— de la *re-vivencia* con el *método de las acciones físicas*. Por lo tanto, ¿en qué se diferencian el actor que trabaja sobre sí mismo y el narrador cuando éste encarna con visionaria

⁵ Extraído del encuentro público con Marco Baliani (Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 7.2.2001). La grabación a la que me refiero se encuentra en el archivo del *Centro di Produzione Teatrale La Soffitta* (Dip. di Musica e Spettacolo - Univ. degli Studi di Bologna).

evidencia la percepción, como en directo, de los hechos contados? Dejemos otra vez la palabra a Baliani, explicando que el episodio al que hace referencia es la muerte de la mujer de Kohlhaas, Lisetta:

*Se io non 'vedo' Lisetta non mi commuovo; se io sento che è la mano di Lisetta la mia che prendo, mi commuovo. Anche nel teatro di interpretazione l'attore fa la stessa cosa; lì però l'attore ha un tempo lunghissimo per trattenerne l'emozione. Il narratore no; non è un personaggio, un attimo dopo deve accantonare l'emozione, non ha tempo, la storia va avanti*⁶.

En los caminos creativos del *Teatro narrazione*, la práctica de una *escritura oralizante* y la de una *oralidad-que-se-convierte-en-texto* no sólo denotan dos momentos sucesivos (a grandes rasgos: la preparación de los materiales textuales y su puesta a punto performativa), sino que indican la continua y recíproca reversibilidad entre lo que está fijado, escrito, y lo que es oral, variable. Al moldearse sobre el discurso oral, de hecho el texto entra sin tropiezos en la narración oral, que lo modifica, amplía o reduce, disponiendo una nueva versión verbal que sirve como sucesivo texto escénico.

En el cuadro de esta dialéctica entre sedimentación y variabilidad, en un segundo momento se inserta, después de un prolongado rodaje del espectáculo acabado, el texto publicado, que no constituye —como podría pensarse desde la perspectiva de la percepción literaria del teatro— la síntesis del proceso completo. Para serlo, de hecho, el texto tendría que incluir paradójicamente esa variabilidad, esa imprevisibilidad, esa capacidad de relacionarse con el momento, que, lejos de desempeñar funciones exclusivamente instrumentales, son calidades permanentes del acto escénico. Cuanto más alto es el nivel de definición de la historia y de la *performance*, más se concentran y miniaturizan estas cualidades, compensando con detalles poderosos las posibilidades inventivas que pierden. No obstante, los libros que derivan de las experiencias de *Teatro narrazione* presentan al lector un objeto cultural especialmente rico en informaciones acerca de la dinámica *performativa*. Al documentar el contenido verbal del espectáculo, de hecho el texto da fe de la existencia madura del discurso escénico, sobre el que el actor/narrador ha trabajado durante meses o incluso años, activando, en búsqueda de su definición, las posibles combinaciones de oralidad y escritura, y dinamizando, con la misma finalidad, las aportaciones de testigos, colaboradores, públicos reducidos y espectadores selectos. En estos casos, el texto es claramente un residuo del proceso, una huella del espectáculo; sin embargo documenta el

⁶ *Ibidem*.

motor oculto de este proceso y de este espectáculo. Es decir, el ejercicio de la mente, que, precisamente en el acto del narrar, ensaya palabras, escoge imágenes, desarrolla, improvisando, temas y acontecimientos, hasta que no encuentra un discurso que sea, como diría el poeta, «della stessa sostanza del pensiero». Y esta es una condición básica para que el texto pueda ser enunciado eficazmente por artistas teatrales, que se presentan ante el público sin sustituir su identidad, sin ocultar, al ponerlos en acción, los delicados mecanismos del cuento y la ilusión.

Los libros de los actores/narradores utilizan distintos métodos en su acercamiento a la versión escrita. En los trabajos de Laura Curino, el uso frecuente de comillas, cursivas, acotaciones y títulos internos indica el movimiento dramático del trabajo. En cambio, en los de Marco Baliani prevalece la mera grabación del flujo del discurso, que se encauza en la página indicando las pausas y los ritmos gracias al uso discreto de espacio y puntos y aparte. Está claro que el discurso de Curino se estructura en cuanto texto teatral, mientras que en el de Baliani se convierte en teatro personificado en el actor/narrador. Y las soluciones editoriales de Marco Paolini son totalmente diferentes. *Bestiario veneto. Parole mate* (Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1999) se presenta con una compaginación variada y acompañada por signos caligráficos y croquis del autor (que es también un notable dibujante): se trata de un libro/álbum lleno de poesías, breves diálogos, monólogos, apuntes, escenas teatrales y citas, que en el *continuum* de la acción escénica se convierten en discurso, mientras que en la página impresa manifiestan su carácter de apunte y repertorio mental.

El texto y, posteriormente, el libro nacen de una forma congruente y lineal de las experiencias del *Teatro narrazione*, que reinterpretan las dinámicas compositivas del autor literario injertándolas en sistemas relacionales abiertos y, en cierta medida, públicos. En otras palabras, el *Teatro narrazione* no sustituye ni anula los valores y los instrumentos de la composición literaria, sino que los adapta a la fluidez de una forma de arte vivo, postulando la variabilidad del texto, la interacción entre oralidad y escritura, la objetivación *performativa* de la *función autor*.

5. LAS FUENTES DE LA NARRACIÓN

Los espectáculos de referencia del *Teatro narrazione* se han estrenado después de definirse progresivamente a través de una especie de actividad de taller continuada, que conciliaba los tiempos del crecimiento a largo plazo

con la exigencia —totalmente vital— de unos espectadores partícipes. Por lo tanto, la presentación de los trabajos terminados ha coincidido con el cierre de una primera fase teatral totalmente determinante para la composición del texto y la narración. Precisamente para recuperarla y poder examinar lo más directamente posible sus dinámicas genéticas, vamos ahora a evocar una primera versión del *Racconto del Vajont*, de Marco Paolini, el espectáculo que, a causa de un éxito televisivo tan clamoroso como inesperado, ha contribuido más que cualquier otro a llamar la atención de los *media* hacia el papel de los actores/narradores. Sobre esto, ha escrito Oliviero Ponte di Pino:

Il 9 ottobre 1997 una trasmissione ha mandato in frantumi molti luoghi comuni sul teatro in televisione. Era un giovedì, quel giorno era arrivato l'annuncio del Nobel a Dario Fo. C'era aria di crisi di governo, e infatti Fausto Bertinotti era ospite di Santoro a Moby Dick per illustrare agli italiani le sue minacce a Prodi. Su Raiuno sfilavano le più belle modelle del mondo, con gli abiti dei più famosi stilisti. Insomma, una serata con diversi appuntamenti di forte richiamo.

Eppure quella sera un attore sconosciuto al grande pubblico, mai visto in televisione o al cinema (a parte qualche trascurabile comparsata) ha sbancato l'Auditel con un monologo di oltre due ore e mezza su una tragedia dimenticata e vecchia di oltre trent'anni (insomma, rimossa), tra lo sbalordimento dei funzionari Rai e degli esperti. Alle stelle saliva invece l'entusiasmo di Carlo Freccero, il direttore di Raidue che malgrado tutto e tutti aveva tentato quella scommessa (Ponte di Pino, 1998: 94).

Oliviero Ponte di Pino empieza la evocación del éxito televisivo del *Vajont* con esta reconstrucción, que pone de manifiesto las trastornantes sincronías del momento histórico (crisis de gobierno, Bertinotti invitado a la transmisión de Santoro, desfiles de modelos, el Nobel a Fo). El evento había sido realmente excepcional. Marco Paolini había mantenido fascinados a casi tres millones de espectadores (una cantidad increíble para una transmisión de segmento minoritario) contando los acontecimientos culminados el 9 de octubre de 1963 con la trágica devastación del valle del Piave con la ayuda de la exhaustiva documentación del libro de Tina Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont* (Milano: La Pietra, 1983). Los resumo brevemente, para que también el lector que no conozca los hechos pueda entender las consideraciones sobre el espectáculo.

La *SADE* (Società Adriatica Di Elettricità), sin tener en cuenta que la frágil constitución geológica del lugar no podía aguantar la presión de las aguas, cerró la estrecha y profunda cuenca del Vajont con una presa de 200 metros de

altura. Construida entre 1957 y 1960, la presa no se llenó nunca hasta la capacidad prevista de 715 metros, porque al llegar a los 710 metros el monte, habiéndose desestabilizado e interiormente alterado, se quebró. Un conjunto macizo, compacto de 260 millones de metros cúbicos de roca se despeñó en el embalse levantando una ola de 50 millones de metros cúbicos que causó 1.917 muertos, de los que 1.450 sólo en la población de Longarone, destinada a convertirse en el pueblo símbolo de esta tragedia.

El gesto con el que Paolini mostraba al público el momento exacto en el que el desprendimiento se precipitaba desde el monte era un ejemplo extraordinario de hipotiposis. Decía:

L'ultima bava di ragno che teneva unita la frana al resto della montagna si rompe (Paolini y Vacis, 1997: 107).

Después se rozaba nerviosamente los labios, evocando que esa *baba de araña* tenía la misma consistencia que un hilo de saliva. Lo que retenía la roca pegada al monte no tenía más fuerza que el líquido ligeramente viscoso que humedece nuestras bocas:

E la frana sta là. Sul piano inclinato. Non c'è più niente che la tiene attaccata al resto della montagna. E poi va (Paolini y Vacis, 1997: 107).

El espectáculo televisivo conservaba los signos extralingüísticos sedimentados durante tres años de contacto directo con el público, a los que añadía otros, contribuyendo a crear el evento. El tiempo era la noche del aniversario. El lugar, el terraplén creado por el derrumbe; como fondo, la impresionante visión de la presa. El público atendía atento y emocionado; entre los espectadores, muchos habían vivido la tragedia del Vajont y, por lo tanto, encontraban en la narración el sentido y las causas de sus propias experiencias. Los encuadres del actor eran casi siempre primeros planos o planos americanos. A veces, a sus palabras correspondían imágenes de repertorio (utilizadas por otra parte con mucha discreción) o encuadres de los espectadores. «Nell'insieme —escribe Ponte di Pino— un mix di fortissimo impatto emotivo, in grado di imprimersi con forza nella memoria e nell'immaginario» (Ponte di Pino, 1998: 95).

En los teatros, *Il racconto del Vajont*, producido por *Moby Dick/Teatri della Riviera*, había sido estrenado en el verano de 1994, pero ya entonces era un espectáculo de culto, del que se hablaba bastante y que había sido representado casi por doquier. Con respecto a la versión del debut, faltaba la pi-

zarra con la reproducción orográfica, faltaba la historia del encuentro con el libro de Tina Merlin y toda la parte inicial presentaba algún salto narrativo, sin embargo el conjunto de la narración estaba ya instalado sólidamente y la visionaria evocación de la catástrofe ya había despertado en muchas personas la emoción de *ver* al unísono con el actor/narrador la inimaginable ola causada por el derrumbe.

Además, en las primeras narraciones del *Vajont*, existía una larga parte dedicada a los recuerdos personales de Paolini, entonces todavía un niño, acerca de la destrucción de Longarone y la inundación del valle del Piave. Voces oídas por la radio, imágenes de los restos dejados en los árboles por la furia de las aguas, la casa de los abuelos, las tías jóvenes y los alpinos y, en un segundo plano, pero cercanos y amenazadores, los campesinos «ancora selvaggi», que, en esta versión, vinculaban la experiencia directa del narrador a los acontecimientos de la historia. De hecho, el autor oponía la desconfianza atávica del mundo campesino hacia todo lo que es extranjero a los efectos desastrosos de la apropiación del territorio por parte de la *Sade* y se justificaba la primera como sano instinto de supervivencia. Escribía Paolini al final del texto oralizante, que introducía la primera narración del *Vajont*:

*Il Vajont non è solo sfortuna disgraziata
così come i contadini di montagna non sono
solo quel che io capivo ma se perdono la
mia ingenuità di allora permettetemi di non
perdonare che nella memoria collettiva si cancelli
la vera storia del grande Vajont⁷.*

Esta parte suprimida introducía en el desarrollo narrativo las modalidades de un anterior trabajo autobiográfico, que Paolini había empezado, diez años antes del estreno televisivo del *Vajont*, con *Adriatico* (Garybaldi Teatro, Settimo Torinese, 1987), un espectáculo de teatro juvenil basado en el cómic *Le petit Nicolas* de René Goscinny, para después seguir con *Tiri in porta* (Mira, Teatro Villa dei Leoni, 1990), *Liberi tutti* (Treviso, Piazza Rinaldi, 1992) y *Aprile '74 e '75* (Mira, Teatro Villa dei Leoni, 1995).

Paolini llama a estos espectáculos suyos *Album*, manifestando su evolución progresiva y paralela a la vida, que los convierten en un un «*Heimat* all'italiana in forma di monologo» (Ponte di Pino, 1998: 94). En apariencia, parece que esta modalidad compositiva, que utiliza un *alter ego* transparen-

⁷ Extraído de una copia del manuscrito original, enviada por Paolini al autor.

te y cercano a la identidad personal del actor, presenta más diferencias que convergencias con los trabajos siguientes, en los que no queda ningún rastro de un *alter ego* y en su lugar aparece la figura del narrador, que se relaciona con el público sin necesitar simulacros intermedios. Y sin embargo, el exordio suprimido del *Vajont* mantiene también la obra-símbolo del *Teatro narrazione* en el ámbito de los *Album*. Al reelaborar sus propios recuerdos sobre los años de la catástrofe —los mismos, entre otras cosas, en los que se desarrollan las historias de *Adriatico*— Paolini crea una zona de narratividad intermedia, en la que, antes de reconstruir el mecanismo trágico de los hechos, se detiene morosamente con observaciones y episodios compatibles, una vez más, con la sensibilidad y el lenguaje de su consolidado *alter ego* teatral, el Nicolás de Gosciny.

El cambio desde el contar a través de una identidad transparente y continua, que vuelve de un espectáculo a otro, al contar a través de un yo no sustituido, no disfrazado, no alterado se ha impuesto por sí mismo: sin ninguna meditación ni proyecto, Paolini lo ha emprendido siguiendo la necesidad de responder a la lectura del libro de Tina Merlin con un acto de testimonio. Y un acto de testimonio no es un espectáculo que existe para que se vea, se venda, se compre: su existencia pertenece más bien al orden de las mutaciones reales a las que contribuyen el azar, el trabajo y, cuando en ellos se esconde la semilla fecunda del significado, también y por encima de todo la necesidad. Por eso, en los primeros pasos del *Vajont* aparecía aún la sombra del *alter ego* y la narración empezaba como un *Album*: la aparición del narrador no estaba programada; sencillamente llegó a ocurrir dentro de la narración. El primer *dossier* heterogéneo de manuscritos y textos fotocopiados, que ha utilizado Paolini para plantear su *orazione civile*, muestra claramente el momento en el que el narrador ha aparecido en primer plano, impulsado por la necesidad de atestiguar la trágica realidad de la historia.

Se trata de catorce páginas: las tres primeras ocupadas por la característica *escritura oralizante* de Paolini, que corta las frases en segmentos aproximadamente de la misma longitud componiendo, en el centro de la página, columnas regulares de líneas. El impacto visual es parecido al de un poema en endecasílabos, sin embargo en este caso los segmentos de escritura no están organizados métricamente —no son versos—, ni responden a la lógica de la entonación recitativa. Al contrario, en lugar de moldear el habla, la división en líneas hace que la organización rítmica del discurso no se fije automáticamente al leer. Por lo tanto, entre los tipos de *escritura oralizante* existe también una escritura que abre paso a la oralidad jugando con los vacíos entre lo escrito y la voz y es *oralizante* en la medida en que se ofrece a

la siguiente acción de narrar sin determinar su ritmo de antemano. Además Paolini, aislando visualmente las frases, las protege frente al estado de devaluación y degradación del que padecen las palabras cotidianas. En resumen, su escritura es un ritual preparatorio que hace limpieza alrededor de las palabras, limitando en el centro de la página los movimientos lineales de la pluma.

Las primeras tres páginas manuscritas empiezan con un recuerdo personal que trae a la memoria la atmosfera de los *Album*:

*nel 1963 andavo in seconda elementare
il 10 ottobre era una bella giornata, pareva
ancora estate ma la mamma piangeva.
Strano c'è il sole la mamma piange
di mattina presto non avrà mica già
litigato col papà alle 8?
Non mi ricordo cosa mi disse per spiegarmi
ma mi ricordo benissimo l'inizio
del giornale radio «LONGARONE
non c'è più» poi forse ero andato a scuola.*

Y acaban con la incitación a no

*perdonare che nella memoria collettiva si cancelli
la vera storia del Grande Vajont.*

Una incitación que sintetiza la poética de todo el *Teatro narrazione*, cuya vocación fundamental es precisamente actuar sobre la memoria de la comunidad. En el dossier del *Vajont*, en la página cuatro se anuncia el objeto de la rememoración con un fuerte impacto visual. Después de leer las últimas líneas escritas por Paolini con una letra redonda y regular, se levanta la hoja descubriendo la fotocopia de una página del libro *Sulla pelle viva*, de Tina Merlin. Las primeras palabras impresas se conectan con las últimas manuscritas:

*Resterà un monumento a vergogna perenne della scienza e della politica. Il
monumento si chiama Erto. Anzi, Erto e Casso. Due agglomerati di sassi e
terra che formano un comune.*

Y pocas líneas más adelante:

Sono questi due paesi morti il monumento al Vajont.

El monumento existe (y es terrible), se trata de los pueblos de Erto y Casso; también se ha escrito un libro (*Sulla pelle viva*, de Tina Merlin) que explica cómo la tragedia se construyó gradualmente a través de montones de prepotencias, negligencias y errores; y sin embargo la memoria no ha dado sus frutos en el valle del Piave. Entonces, el narrador *se mete en el cuerpo el asunto*. Los otros once folios del dossier están ocupados por innumerables páginas del libro de Tina Merlin, recortadas y colocadas una detrás de otra para reconstruir la *columna de escritura* que caracteriza los apuntes de Paolini. En los márgenes, más en el derecho que en el izquierdo, hay nombres, fechas, breves frases sintéticas que parecen títulos para los episodios de la narración oral: *Erto e Casso; 1956 Arriva la Sade; Volpi; Dalpiaz e Semenza; 1956 comitato; 1957 progetto diga + alta; Si comincia a costruire; 1958 nuovi espropri; 1958 per piacere ascoltateci; 1959 frana a Pontesei; la strada e il ponte; maggio 59 il consorzio; Celeste Martinelli; articolo di Tina; camp. Popolare per la nazionalizzazione Enel; Tina è denunciata; 1959 nomina della commissione...*, etcétera.

Mientras que el manuscrito ofrece una base textual que habrá que armonizar con la voz, las páginas impresas son la *cosa*, el acontecimiento que, de pronto, se sustituye a las líneas escritas. Al principio, el actor/narrador aprenderá a asumirlo con su cuerpo (en las páginas de Merlin aparece de forma salteada, a parte las ya mencionadas, el apunte RESP, que significa *respiración* e indica la exigencia de dejar en suspenso la narración con una pausa profunda, significativa, orgánica y ética). En un segundo momento, la práctica de la comunicación, animada por la necesidad y la voluntad de transmitir acontecimientos ya vinculados a la vida misma del relator, identificará una línea narrativa más personal y teatral (con personajes, cuadros, frases y escenas climáticas), que, de todas formas, restablecerá la integración testimonial entre el argumento y la vivencia.

El encuentro imprevisible con el *hecho* con el que el narrador acabará identificándose implica una sólida base de habilidades y experiencias: la costumbre de instaurar una relación de confianza con quien escucha, la capacidad de dirigir de forma inmediata su atención, y la actitud para contar (fuente primera e insustituible del *Teatro narrazione*).

De hecho Paolini, Baliani, Curino han insertado sus obras de teatro en prácticas iniciales bastante parecidas, que pasan por la animación, el teatro infantil, la acción formativa ejercitada en talleres y seminarios.

Detrás del *Teatro narrazione* de Laura Curino se encuentran los proyectos de arraigo territorial y animación urbana de *Laboratorio Teatro Settimo*;

detrás del de Marco Baliani aparecen la actividad en colegios y con docentes, los espectáculos de teatro infantil y juvenil con el colectivo *Ruotalibera* y después las complejas iniciativas para la Consejería de Educación del Ayuntamiento de Génova —entre ellas *L'animale parlante: progetto di narrazione* (1986-1989)—. Y Marco Paolini, después de la disolución del *Teatro degli Stracci* de Treviso, del que era director y socio fundador, descubre sus posibilidades de actor y protagonista único creando espectáculos de teatro infantil y juvenil, al principio en solitario y después, desde *Adriatico* (1987), con la colaboración de varios dramaturgos y del director Gabriele Vacis.

6. POÉTICAS DEL TESTIMONIO

El *Teatro narrazione* ha ido desarrollando de un espectáculo a otro una línea de investigación que conjuga la exigencia de reanudar las relaciones entre el actor y el público, comprometidas por la autorreferencialidad de las vanguardias, con los valores del *Nuovo Teatro*, según los cuales el signo teatral incluye lo que designa y el teatro no representa, sino que, como la música, existe. De hecho, la narración no simula la presencia de los referentes dramáticos (la acción y los personajes en sí mismos), sino que hace que vivan a través del narrador, que, a su vez, no es una función espectacular (como el personaje), sino una identidad biográfica (como la persona del actor). Su objetivo, escribe Marco Baliani, es producir «un tessuto di esperienze» que incluye y, en ocasiones, modifica la memoria del espectador. Mientras que en el drama la *fabula* desarrolla tramas y contenidos dialógicos, cuyo objetivo esencial es permitir la puesta en escena del texto, en las soluciones de *Teatro narrazione* los contenidos de la historia asumen la forma del cuento, y son proyectados hacia el momento de su evocación comunitaria. Al principio de la *puesta en escena* se sustituye el de la *puesta en contacto*. Sin embargo, para que el contacto se establezca y la narración resulte viva y *verdadera* es necesario que el narrador adquiera, respecto al argumento, una autoridad que lo capacite para no sólo representar y describir aquello de lo que habla —como, mejor o peor, cualquier actor sabría hacer—, sino también para mediarlo, transmitir su conocimiento, condensarlo en objetos mnemónicos que dialoguen con la mente y los recuerdos del espectador. En este aspecto, el perfil del narrador presenta analogías significativas con el del testigo, con la diferencia fundamental de que el narrador, más que atestiguar en sentido estricto, desea despertar el efecto de la declaración, es decir, la posibilidad de apropiarse de hechos, incluso ajenos y lejanos, entrelazando su propia existencia con la de éstos en el acto de la evaluación ética.

En esencia, la función testimonial del narrador no consiste en declarar lo verdadero, sino en producir testimonios verdaderos, lo que, una vez más, trae a colación la exigencia de integrar mundo diegético y memoria personal, los acontecimientos y la experiencia que sacamos de ellos. Las experiencias de los noventa han desarrollado esta tarea combinando dos modalidades distintas.

La primera, inserta al narrador dentro de lo narrado, que adquiere carácter autobiográfico y ofrece testimonios *directos*, como en el caso de *Passione* (1993) de Laura Curino, de *Tracce* (1997) y de *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani.

La segunda, al contrario, introduce lo narrado en el narrador, que se convierte en testigo de lo que no ha vivido directamente, recreando dentro de sí mismo horizontes imaginarios y éticos que corresponden tanto a los de los personajes y de las personas de las que narra como a los de los narradores de primer grado en los que se basa —como Tina Merlin para el *Vajont* o Kleist para *Kohlhaas*—.

Estas distintas modalidades se van sucediendo una a otra tanto dentro de los espectáculos (por lo que se pasa de la autobiografía a la visión) como a lo largo de los historiales artísticos. Por ejemplo, el Baliani de *Corpo di stato*, al contrario del Baliani de *Kohlhaas*, no se presenta como un testigo de lo que está aconteciendo, sino que adopta conductas cotidianas. En esta dimensión diferente, se quita la máscara casi expresionista que la percepción en directo superpone al rostro del narrador, de forma que el público en lugar de ver la historia a través de quien la cuenta, se acerca a ella guiado por el narrador. Por así decirlo, en estos casos, el narrador no se encuentra instalado frente al público como fuente de la comunicación y objeto de la percepción visual, sino que ocupa una posición central porque ésta es la única que le permite dialogar simultáneamente con cada espectador. Si estuviéramos a solas con él, su habla no cambiaría por el efecto de una mayor intimidad y, al contrario, podría desarrollarse como de costumbre mostrando que su estilo (llano, directo, natural) no depende ni de la voluntad de representar ni del intento de convencer, sino de la necesidad de dialogar, es decir de decir a la espera de una respuesta. En el caso del *Teatro narrazione*, por lo tanto, el espectáculo se completa a nivel del proceso perceptivo de cada espectador, donde el discurso escénico se mezcla con las reacciones para las que ha sido pronunciado.

Comparándolos con el modelo del actor épico brechtiano, los narradores de los noventa no corresponden a la interpretación distanciada del personaje

(que se desarrollaba sobre la base del papel escrito), sino a los ejercicios creativos realizados durante los ensayos. A lo largo de esta fase apartada y todavía lejana de los ojos del público, los intérpretes, para alejarse del personaje, modificaban el texto aplicando tres estrategias que prefiguran el teatro de los narradores:

1. la transposición a la tercera persona;
2. la transposición al tiempo pasado;
3. pronunciar en voz alta acotaciones y comentarios (Brecht, 1975: vol. I, 179).

Los procedimientos de los actores/narradores convierten en instrumentos de la creatividad oral los ejercicios preparatorios de los actores épicos y de los actores de la escuela de Stanislaski: como los primeros comentan el mundo diegético; como los segundos cultivan las zonas de superposición entre la historia y las propias vivencias personales. No es casual que lo que la investigación del siglo xx ha elaborado en función de la formación del actor, se convierta aquí en habla, historia, sustancia de la comunicación. De hecho el *Teatro narrazione* nace de la asunción del proceso creativo completo por parte del actor/narrador, que, al asumir la *función autor*, extrae de las consolidadas modalidades de la pedagogía teatral las líneas que guían la *oralidad-que-se-convierte-en-texto*.

Si los procedimientos compositivos del *Teatro narrazione* son, en cierto sentido, la consecuencia pública y creativa de los itinerarios formativos del actor del siglo xx, no podemos decir lo mismo de las bases en la que se apoya esta posibilidad del espectáculo contemporáneo, que elude tanto los fines de la investigación como el formalismo de la experimentación artística. En este caso, la relación de complicidad con el público no se construye en base a criterios pedagógicos, científicos, psicológicos o estéticos, sino *trágicos*. Lo que el actor/narrador atestigua es un acontecimiento, que precisamente por ser inmodificable, absoluto, indeleble, se superpone a ese sentido del hado, cuya crisis ha determinado la disolución de las formas trágicas. Al *suspense*, que mantiene despierta la atención planteando distintos escenarios de desarrollo, el *Teatro narrazione* sustituye el *pathos* que se experimenta ante el descubrimiento de que, por mucho que la tragedia se hubiera podido evitar, ésta de todas formas se ha producido, afectándonos directamente incluso a nosotros cuando llegamos a tener información sobre ella, porque el hecho de que los hombres y las instituciones que podían impedirla no lo ha-

yan hecho (y al contrario hayan hecho todo lo posible para que tuviera lugar) se inserta para siempre en el inquietante ADN de la raza humana.

Llegamos así a un nudo central de nuestro tema, que aquí me voy a limitar a señalar de pasada: ¿cómo se puede atestiguar eficazmente la historia narrada, incrustándola en la vida del espectador como símbolo de la fatalidad que lo expone a él también (como a todos nosotros, por otra parte) a la posibilidad de la catástrofe? ¿Qué dramaturgias plantear, qué técnicas?

En esta delicada tarea el sentido de lo cómico desempeña un papel importantísimo. De hecho, el reír juntos actualiza concretamente la vibrante realidad del entendimiento entre los hombres, que, por un lado, compensa el angustioso reconocimiento de la naturaleza mortal del ser humano —para el que no es instintivo salvar a su semejantes y ni siquiera posible, a la larga, conservarse a sí mismo—, mientras que, por otro, permite activar, reaccionando contra este marco trágico, los humildes pero no inermes poderes de la *memoria colectiva*.

La poética del testimonio que hemos analizado, se sintetiza idealmente en una figura compuesta por cuatro marcos concéntricos:

- El exterior indica el planteamiento *mnemocéntrico* del *Teatro narrazione*, cuya finalidad es transvasar memorias de una persona a otra.
- Del *planteamiento* que designa el objetivo del proceso compositivo antes de que éste empiece, deriva la *articulación fabulística* de los hechos narrados. De hecho, la *fábula* expresa la confianza en que el mundo y las hazañas del hombre puedan ser narrados y transmitidos, es decir se dejen encerrar en una estructura expositiva dotada de un inicio, un desarrollo y un final, que los sustrae al curso del tiempo.
- Después, se pasa al marco de la *activación del yo*. De hecho la *fábula* se convierte en narración revitalizando las posibilidades latentes del cerebro, que, como señala Peter Brooks, «sembra contenere una riserva di segnali frammentari senza colore né suono né sapore, che aspettano» que algo los estimule y active. En otras palabras, la narración nace del injerto de los *input* imaginativos de la *fábula* en la sobrecalentada *reserva* cerebral del actor/narrador.
- Al relacionarse con el público, el narrador lleva a cabo una *función testimonial* que resulta más eficaz y efectiva en cuanto que él mismo es un contenido (explícito u oculto) de su propia narración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2004). *Per una nuova performance epica*, a cura di Gerardo Guccini. *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* 1.
- AA. VV. (2005). *Ai confini della performance epica*, Gerardo Guccini (ed.). *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* 2.
- AA. VV. (2005). *Dossier teatro di narrazione. Hystrio* 1.
- AA. VV. (2005). *Il teatro del racconto*, Gabriella Bosco e Giorgio Cerruti (eds.). *L'almanacco*. L'Aquila - Torino: Portofranco Editori.
- BALIANI, M. (1998). *Racconti e teatro*. Firenze: Loggia de' Lanzi.
- BRECHT, B. (1975). *Scritti teatrali*, 3 vols. Torino: Einaudi.
- D'ANGELI C. y SORIANI, S. (2006). *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*. Pisa: Edizioni Plus.
- DE MARINIS, M. (2006). «L'attore solista, vent'anni dopo». En Pasqualicchio 2006, 29-46.
- CALASSO, R. (1994²). *La rovina di Kasch*. Milano: Adelphi.
- FIASCHINI, F. (1998). «Introduzione». En Baliani 1998, 7-10.
- FO, D. (2001). *Manuale minimo dell'attore* (nueva edición al cuidado de F. Rame). Torino: Einaudi.
- GALLIANI, V. (ed.) (2000). *Donne guerra politica*. Bologna: Clueb.
- GUINOT J. y RIBES, F. (1978). «*Mistero buffo* in Francia». En Meldolesi 1978, 195-200.
- 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. y MARELLI, M. (2004). *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*. Castello di Serravalle: Le Ariette — Libri.
- MARIANI, L. (2000). «Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scrittura e recitazione». En Galliani 2000, 45-68.
- MELDOLESI, C. (1978). *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo, il bambino*. Roma: Bulzoni.

- PAOLINI, M. y VACIS, G. (1997). *Il racconto del Vajont*. Milano: Garzanti.
- PASQUALICCHIO, N. (2006). *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- PONTE DI PINO, O. (1998). «Le eccezioni e le regole. Quattro spettacoli teatrali su Raidue». En Scarlini 1998, 94-98.
- SCARLINI, L. (ed.) (1998). *Video Festival*, 28-31 maggio 1998, Riccione, Palazzo del Turismo. Forlì: Fotolitografia La Greca.
- SORIANI, S. (2006). «Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione». En D'Angeli y Soriani (2006), 103-130.