

ZBD # 7

'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 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

