

ZBD # 7

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 teatral, 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"¹, 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*

¹ 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^a, 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)²: 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

² 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)³. 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

³ 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!"⁴. 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 cantar ("Mo', mo'"), luego anima a la sala a continuar con el estribillo y espera que los espectadores repitan "Moplan!"⁵. 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):

⁴ El episodio ocurrió durante la puesta en escena de *Ballata di uomini e cani* en el Teatro Creberg de Bérgamo en enero de 2014.

⁵ 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:

Cuando 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.
- 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*.