

## INSTANCIAS NARRADORAS Y POLIFONÍA EN EL ‘TEATRO DI NARRAZIONE’ ITALIANO

Juan Pérez Andrés\*

### ABSTRACT

The modality known as “narrative theater” has been prominent in the Italian theater scene of the last three decades. Given the multiple performative experiences that can be considered representative of the genre, it is especially complex to point out the features common to the different authors-performers beyond the fact of being theatrical narrative pieces developed by a single actor-narrator without counting, most of the time, with scenographic support.

**KEYWORDS:** Narrative theatre, narrator, polyphony, performer, orality.

### RESUMEN

La modalidad conocida como ‘teatro de narración’ viene ocupando un lugar destacado en el panorama teatral italiano de las últimas tres décadas. Dadas las múltiples experiencias performativas que se pueden considerar características del género, resulta especialmente complejo señalar los rasgos comunes a los diferentes autores-performers más allá del hecho de ser piezas teatrales narrativas desarrolladas por un único actor-narrador sin contar, la mayoría de las veces, con apoyo escenográfico.

**PALABRAS CLAVE:** teatro de narración, narrador, polifonía, performer, oralidad.

De entre las modalidades teatrales que han llenado las últimas décadas los escenarios italianos, pocas han tenido una proyección y un reconocimiento comparables al experimentado por el ‘teatro di narrazione’, una variedad escénica caracterizada por presentar en el escenario densos espectáculos narrativos a cargo de un único actor-personaje sin contar para ello, por lo general, con ningún recurso escénico o atrezzo.

La constante presencia en las carteleras italianas de este tipo de propuestas, el éxito mediático que ha acompañado las retransmisiones televisadas de un significativo grupo de sus espectáculos, la repercusión y respaldo que han alcanzado entre el público y la crítica

---

\* Doctor en Filología, Juan Pérez Andrés (jperez.zibaldone@gmail.com) es fundador y director de la revista *Zibaldone: Estudios Italianos* y Presidente de la Asociación Cultural Zibaldone, Premio Nacional de Traducción 2018 del Ministero Italiano per i Beni e le Attività Culturali. Entre sus traducciones más recientes se cuentan Edith Bruck (*Quien así te ama*, Ardicia, 2017), Giuseppe Bonaviri (*Dolcissimo*, Zibaldone, 2017) y Piera Sonnino (*La noche de Auschwitz*, Ardicia, 2018).

especializada, o la incorporación continua de nuevos dramaturgos y actores solistas que continúan desarrollando nuevas propuestas en la línea del teatro narrado dan cuenta de ello.<sup>1</sup>

La sola mención de títulos como *Il racconto del Vajont* (1994) de Marco Paolini, *Olivetti. Alle radici di un sogno* (1996) de Laura Curino, *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani, *Radio clandestina* (2000) de Ascanio Celestini, *Italia Brasile 3 a 2* (2002) de Davide Enia, o *Italiani cincali* (2003) de Mario Perrotta, pueden servir de ejemplo, así como el hecho de que, tras casi tres décadas llenando los escenarios, algunos de los actores-narradores de la primera generación (la de los nacidos en los años cincuenta e iniciados en la narración en torno a 1990, como Laura Curino, Lucila Giagnoni, Marco Paolini o Marco Baliani), no solo siguen teniendo un notable peso en las programaciones de los teatros de toda Italia, sino que continúan gozando de una significativa presencia mediática y una notable proyección editorial gracias a la comercialización de sus obras en editoriales de prestigio.



Lejos de tratarse de un fenómeno efímero favorecido por la repercusión de un grupo reducido de autores y espectáculos, es posible afirmar que el teatro de narración italiano es un movimiento con un largo recorrido por delante, tal y como demuestra no solo la mencionada presencia en teatros de toda Italia, sino también su continua difusión a través de cursos, talleres, laboratorios y festivales.

Una cuestión distinta es dilucidar a qué obedece tal interés y presencia en los escenarios. Una primera explicación puede venir de la constatación de que el teatro de narración requiere una inversión económica mucho menor a la generada por obras a manos de una compañía al uso, ya que los espectáculos en esta modalidad se desarrollan en la mayoría de los casos a partir de un único actor-autor y con una absoluta parquedad de atrezzo y decorado. Ello ha favorecido que muchos actores y compañías se hayan volcado, más allá del gusto concreto por el género, en este tipo de teatro.

Interesa, sin embargo, traer a colación una cuestión más específicamente dramática y que puede explicar en parte el éxito entre el público. Nos referimos a la destreza con la que los autores-actores de narración supieron desde los primeros espectáculos plantear una eficaz relectura de un tipo de teatro de hondas raíces en la cultura popular y conectar de forma directa con los auditorios más diversos, proponiendo un tipo particular de comunicación con el público a partir de la cercanía temática y formal, “constituyendo un

<sup>1</sup> Muestra de la continua presencia de estos dramaturgos en los escenarios italianos es la incansable actividad que se observa en las páginas web de algunos de los autores más reconocidos, como es el caso de Marco Baliani ([www.marcobaliani.it](http://www.marcobaliani.it)), Marco Paolini ([www.jolefilm.com](http://www.jolefilm.com)) o Ascanio Celestini ([www.ascanioclestini.it](http://www.ascanioclestini.it)); sobre la exitosa respuesta mediática, véase A. Grasso y especialmente, O. Ponte di Pino; el éxito de crítica que ha acompañado algunas de estas producciones puede comprobarse repasando la lista del prestigioso premio UBU, concedido a Ascanio Celestini (Premio Speciale en 2001 y en 2004 por su espectáculo *Scemo di guerra*), a Marco Baliani (Premio Speciale 2004), a Mario Perrotta (Mejor Actor en 2012 y Mejor Proyecto en 2014) o a Saverio La Ruina (Mejor Actor y Nuevo Texto en 2006, además de en 2009 y 2011), por citar unos pocos.

sistema trasversale che, [...] ricercando il contatto con un pubblico non specialistico, ha aggregato intorno a sé comunità di ascolto a loro volta composite” (Guccini y Marelli 14).

En efecto, retomando algunas de los presupuestos del teatro de las décadas anteriores —entre ellos, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba— los autores del teatro de narración no solo pretenden recrear una historia concreta frente a su auditorio a partir de la narración de acontecimientos cercanos de intenso contenido histórico, político o social (desde desastres nacionales como el colapso de un dique en *Il racconto del Vajont*, 1993, de Marco Paolini, pasando por sucesos históricos como el asesinato del dirigente político Aldo Moro en *Corpo di stato*, 1998, de Marco Balini, o el bombardeo de Palermo en *Italia-Brasile 3 a 2*, 2002, de Mario Perrotta), sino que, además, lo hacen erigiéndose en sus obras como testigos experienciales que se implican en diferentes grados en la narración para mostrar en muchos casos su personal punto de vista en torno a lo narrado, ejerciendo como una suerte de puente entre sucesos colectivos más o menos traumáticos y una comunidad capaz de reconocerse en lo narrado mediante la recuperación de una determinada conciencia de grupo. Tal y como señala Marco Baliani:

Il fatto che l'ascoltatore si senta partecipe di un evento deriva dalla possibilità di ripristinare una sorta di codice antropologico molto antico, simile a quello da focolare, della fiamma della tribù o della convocazione, se vogliamo spingerci ancora più indietro nel tempo. È la possibilità di trovarsi di fronte a qualcuno che possiede una storia e conosce il modo di raccontarla, e di stabilire con lui, fin dall'inizio dello spettacolo, l'antica convenzione del raccontatore di fiabe. (Oreggia 15)

Con esta reconsideración y actualización de formas orales de comunicación teatral popular, el teatro de narración venía a subsanar, en muchos aspectos, la doble desvinculación que, según algunos teóricos, ha caracterizado al teatro occidental desde el Renacimiento: por un lado, una escisión de las artes performativas que implicó el alejamiento del teatro de otras manifestaciones artísticas como la danza, el canto y la música; por otro, la desconexión cultural que supuso su alejamiento de las historias convencionales y de su propia tradición popular (Nosari 11).<sup>2</sup>

Ello es posible porque en el teatro de narración el espectáculo suele moverse siempre en torno a dos niveles de expresión: el del propio contenido del texto narrado y,

---

<sup>2</sup> Puede resultar interesante recordar aquí, retomando lo expuesto por Eric A. Havelock, que ya las epopeyas homéricas —y en cierta medida el resto de manifestaciones narrativas orales dotadas de larga tradición— eran ya bifocales en su doble aspecto recreativo y funcional, en el momento en que no solo tenían la misión de entretener al auditorio, sino también la de conservar las costumbres, leyes y convenciones sobre las que reposa la comunidad misma. Se acaban configurando así como medio para reforzar la estabilidad social y en cuanto experiencias necesarias a la hora de mantener la organización social a través de la experimentación con diferentes conflictos y enfrentamientos y sus posibles desenlaces (90).

simultáneamente, el del propio narrador que, inmerso en su comunidad y consciente de que está poniendo frente a ella cuestiones que le incumben de forma directa, se implica en la narración e imprime en ella un recorrido emocional con el objetivo de mostrar su personal y particular punto de vista.

El tipo de narrador adoptado en cada uno de los espectáculos debe ser entonces entendido, llegados a este punto, en función de las varias combinaciones y variantes que se generan a partir de “la compressione della diverse funzioni drammatico/rappresentative all’interno dell’identità umana dell’attore/narratore” (Guccini, “Teatro” 17), en el momento en que se mueve en una compleja diversidad de planos entrelazados entre sí a partir del cruce de dos ejes concretos.

Por un lado, la diversa función que el narrador-“performer” asume en la representación, oscilando entre el actor que desarrolla un personaje determinado al que presta su voz (el denominado por Gerardo Guccini “attore immedesimato”) y el “attore straniato” de corte brechtiano, esto es, el actor que evidencia su opinión crítica sobre lo representado y es capaz de distanciarse de su personaje para asumir su propia visión, rompiendo la ficción escénica.<sup>3</sup>

La cuestión se complica notablemente si se considera que, además, por otro lado, los actores-narradores suelen ser siempre autores de sus propias narraciones y que, durante su desarrollo, pueden manifestarse en cuanto autores reales de las mismas para informar a los espectadores de detalles concretos del proceso de gestación del espectáculo.

Los distintos grados que el autor de la obra tiene de hacerse visible en la representación como instancia generadora del espectáculo puede llevar, de hecho, a una ulterior diferenciación en el seno de una misma obra entre “autor dramático” (esto es, la entidad responsable de la génesis del espectáculo, similar a la tradicional categoría de “autor real” en narratología) y “autor épico” (el autor que puntualmente habla con su propia voz, rompe la ficción escénica y se dirige al espectador como autor de la narración y que, a diferencia del “autor implícito representado” de los estudios narratológicos, se muestra realmente en el escenario en el momento justo en el que interpela al auditorio).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Proponemos traducir estos dos términos como “actor extrañado” (en la línea de la habitual traducción del “*Verfremdung*” brechtiano como “extrañamiento”) y como “actor personaje” (en el momento en el que se genera una identificación absoluta del actor con el rol específico representado). En adelante, se usará, en cualquier caso, el anglicismo “performer” por considerar que da cuenta de forma precisa de la multiplicidad de funciones desarrolladas por el actor-narrador solista del teatro de narración, especialmente en el momento en que este “habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona)” frente al actor tradicional, el cual “representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro” (Pavis 334). Si bien el anglicismo es “abbastanza generico per coprire tutte queste manifestazioni” de forma que “in forza della sua genericità cancella tutte le possibili distinzioni, poiché se è ovvio che l’attore è sempre un *performer*, non vale la reciproca” (Molinari 234), resulta de gran utilidad a la hora de englobar de forma unívoca la notable heterogeneidad de propuestas dentro del movimiento.

<sup>4</sup> Para los conceptos genéricos de narratología nos remitimos a Antonio Garrido Domínguez, así como también a Wayne Booth y María del Carmen Bobes Naves. La cuestión del extrañamiento brechtiano,

Todo ello es especialmente relevante si se quiere profundizar en el particular posicionamiento de cada uno de los autores en el seno de dicotomías tales como la distinta postura mimética o diegética implicada, el grado de integración o distanciamiento con el personaje representado, el nivel de presencia del yo del narrador-creador, o el grado de interacción con el público. Se trata de aspectos que, necesariamente, tienen importantísimas repercusiones en lo que se refiere al tipo de lenguaje y recursos lingüísticos utilizados y que implican de forma directa diferencias notables a la hora de concretar el tipo de espectáculo.

Un ejemplo especialmente evidente de este juego narrativo puede verse en las obras de Marco Paolini (Belluno, 1956), en las que el actor-“performer” se mueve en una compleja alternancia de tipologías narratorias a partir de la combinación de todas estas instancias enunciatoras (autor dramático, autor épico, actor-personaje y actor extrañado), con notables diferencias desde el punto de vista performativo y lingüístico.

De este modo, en la más reconocible de ellas, la del “actor-personaje” (esto es, la del actor que encarna un personaje y le presta su voz sin que ninguna otra instancia entre en juego) la lengua está orientada fundamentalmente a acentuar la cadencia e intensidad de los sucesos narrados, caracterizando de forma particular a los distintos personajes y modulando el tono de la historia. Para ello se articula la mayoría de las veces a partir de un estilo directo con el que se reproducen diálogos en presente, al tiempo que predomina no solo la función representativa, sino también un lenguaje más espontáneo y directo en el que abundan rasgos dialógicos, matices afectivos y un vocabulario plagado de dialectalismos y coloquialismos, por lo general vehiculados con breves enunciados conectados mediante parataxis y coordinación.

Se trata del uso de un lenguaje mucho más cercano al lenguaje oral real, una suerte de “oralidad fingida” capaz de recrear la “multitud y gran variedad de manifestaciones de lo oral en lo escrito” (Brumme 7-8) y que tiene como finalidad generar un texto dramático “che mira a cancellare completamente la propria genesi scritta per imitare con la maggiore verosimiglianza possibile le cadenze, i ritmi e le forme del parlato scritto per essere detto come se non fosse scritto” (Lavinio 31). Nos encontramos, por tanto, ante un texto “scritto per l’esecuzione orale nella finzione scenica” (Trifone 17).

De ahí la preferencia por un tipo de lenguaje que se acerque lo más posible al lenguaje coloquial, no solo simplificando, frente al lenguaje escrito, los modos y tiempos verbales (con preferencia por el presente y el indicativo), sino también mediante el empleo de un léxico menos variado, el establecimiento de la coherencia léxica a partir de la repetición de un mismo vocabulario antes que mediante déicticos o sinónimos, la abundancia de onomatopeyas, interjecciones y otros elementos portadores de una mayor carga emotiva, la distribución de la información a través de una sintaxis concatenada y cadenas anafóricas, y, en definitiva, el uso de recursos tendentes a la simplificación y

---

como es fácilmente deducible de lo dicho hasta ahora, es fundamental en la propuesta dramática del teatro de narración. Lo recordaba Marco Baliani: “Mi sembra che il problema del teatro usato socialmente ruoti sempre intorno a quello che Peter Brook chiama ‘risveglio’ e Brecht ‘straniamento’; una presa di coscienza non ideologica dello spettatore di fronte a ciò che vede” (Ponte di Pino, “Racconto” 21).

economía de las posibilidades del sistema lingüístico, además del uso de la prosodia como elemento organizativo de la cohesión textual.<sup>5</sup>

El distinto empleo de estos recursos no solo sirve como elemento de caracterización de los personajes (Cortés Rodríguez 38-39), sino que confiere a la narración un marcado carácter polifónico, al tiempo que intensifica el realismo de la ficción.

Junto a él, comparece frecuentemente la figura del “actor extrañado”. Aquí la lengua empleada suele estar orientada a aportar un matiz diferente a lo narrado en función del contenido de la obra (por lo general irónico y crítico en el caso de las oraciones civiles de Paolini, como el mencionado *Racconto del Vajont*, o sarcástico-nostálgico en el caso de obras de carácter más evocativo y autofriccional, como es el caso de los *Album*) a partir de la mostración del “yo” del propio narrador-“performer”, por lo general mediante enunciados en presente en los que predomina la función fática o la puramente expresiva, con invocaciones al auditorio, una gestualidad directa y un vocabulario más extenso a partir de una estructura la mayoría de las veces sinóptica.

La sucesión de ambos planos cumple además una importante función en el seno de una secuencia determinada, como se observa en el caso de la alternancia entre el estilo directo, portador de un mayor grado de viveza y realismo, frente al mayor grado de concisión y distanciamiento que supone el estilo indirecto.

El empleo de tales recursos en el teatro de narración italiano no es, en todo caso, ajeno al contexto teatral en el que despuntó el movimiento ya en sus orígenes. De hecho, es pertinente recordar que, precisamente a finales de los años ochenta (momento en el que los actores-narradores de la primera generación empiezan a dar sus primeros pasos como actores solistas), gran parte de la naciente escena italiana estaba ya volcada de lleno en la recuperación de la palabra y las técnicas de oralidad, partiendo de la premisa de la lengua entendida bien como instrumento de pensamiento, bien como herramienta de autoconciencia o como vehículo de relación interpersonal.

El teatro, y más en concreto el teatro de narración, se sumaba así a una tendencia común en estos años que implicaba un mayor acercamiento entre italiano escrito e italiano hablado, una aproximación hasta entonces inimaginable entre la lengua áurea oficial y la lengua real, caracterizada justamente por la recuperación de los “caratteri di ‘dialogicità’ e di ‘oralità’ (in senso lato) a cui l’italiano per molto tempo aveva rinunciato” (Paolo D’Achille, “Scritto 35), tal y como se evidenciaba de forma especial, sin ir más lejos, en la televisión de esta década, tendente al incremento de formatos y modelos propios del habla oral informal (Rossi 107).

Es, pues, en este marco donde deben verse los múltiples y variados enfoques tendentes a la revalorización de la palabra de finales de los ochenta, desde los autores de la

---

<sup>5</sup> Para los fenómenos sintácticos de concatenación, subordinación, etc. en italiano, nos remitimos a la gramática de Luca Serianni y Alberto Castelvocchi. Un interesante análisis de la lengua hablada en contextos teatrales en sus aspectos dialectales, fónicos, morfosintácticos, léxicos y textuales puede verse en Paolo D’Achille (*Parole* 289-324). Para un acercamiento pragmático más general al italiano hablado y sus rasgos particulares, cfr. Carla Bazzanella y Gaetano Berruto.

escuela napolitana, pasando por las experiencias colectivas del Laboratorio Teatro Settimo en el que Marco Paolini, Laura Curino y Lucilla Giagnoni dieron sus primeros pasos como solistas, hasta llegar a las propuestas de Alfonso Santagata o Ugo Chiti, sin olvidar otros enfoques como el eminentemente lírico de Mariangela Gualtieri, la orientación “épico-narrativa” observable en los monólogos del “teatro ragazzi”, las basadas en el redescubrimiento de las tradiciones populares y, finalmente, las múltiples vertientes de teatro narrado que acabaron finalmente desembocando en el teatro de narración (Guccini, “Nuova” 174).

Un breve fragmento de “Un mondo perfetto”, uno de los capítulos centrales que conforman los *Album* de Marco Paolini, un ciclo de cinco obras (*Adriatico*, 1987; *Tiri in porta*, 1990; *Liberi tutti*, 1992; *Aprile '74 e 5*, 1995; y *Stazioni di transito*, 1999) en las que de forma secuencial se siguen las andanzas de un joven, Nicola, alter-ego de Marco Paolini, desde sus primeros años hasta su ingreso en el mundo de los adultos, puede servir de ejemplo de lo dicho hasta ahora.

En el episodio, ambientado en el momento en el que el grupo de amigos de Nicola está preparando en la sede de su agrupación una pancarta que quieren llevar a una próxima manifestación, se puede observar con claridad la alternancia de formas dialogadas (en los que Paolini, como “actor-personaje” recrea el diálogo de los distintos miembros del grupo), frente al texto no dialogado en el que el “actor extrañado” recuerda en la distancia lo sucedido y opina sobre ello. La alternancia de estos planos permite establecer una visible cadencia entre las secuencias puramente dialógicas y otras en las que el narrador opina, matiza o recalca un concepto o un sentimiento, al tiempo que sirve como una de las bases fundamentales sobre las que se articula el entramado narrativo y la concatenación de distintas secuencias:

–Maria, non lavorare a maglia... È per me? La mia sciarpa?... Qua la fai?...  
No, più lunga, più lunga, ho detto non scrivere sul tavolo, dai. Dopo fa schifo il tavolo delle riunioni, tutto scritto...

*È alla Tate Gallery di Londra il nostro tavolo da riunioni, adesso. Effettivamente, ci sono delle porcherie che dopo un po' piacciono.*

*Ore, ore, ore così: democraticamente a combinar niente!*

*A un certo punto ti giri e Nano lo striscione l'ha già fatto, perché Nano è così: antidemocratico, ma concreto. E l'ha fatto giallo, perché Nano ha un piano e dice che oltre allo striscione, dobbiamo fare anche i manifesti di controinformazione dazebao.*

–Che?

–Dazebao.

–Che?

–Dazebao, è una parola cubana, dai, impara... dazebao.

–E cosa significa?

–Significa “manifesto giallo”... Dazebao, è cubano, devi abituarti,

no...

Ovviamente era made in China, come quasi tutto il resto in giro oggi...  
(Paolini, *Album* 80-81) [la cursiva es nuestra]

Es cierto, sobre todo en el caso de este grupo de obras de Marco Paolini, que en muchas ocasiones es sumamente complejo deslindar entre un “yo actoral”, un “yo extrañado” y un “autor épico” debido a diversos motivos. En primer lugar porque estas instancias se encuentran íntimamente ligadas desde el punto de vista puramente narrativo debido al carácter seudobiográfico y autoficcional de estos espectáculos, pero también porque el paso de una categoría a otra es en muchas ocasiones súbito y el actor opera, con apenas un leve gesto, un cambio en la modulación de la voz o una pausa prolongada.

Además, la variedad de estilos de los distintos narradores hace que, desde cualquier perspectiva, sea una tarea compleja diferenciar e individualizar con detalle el modo en que esta alternancia (generadora en todo momento de un ritmo concreto en la narración) toma cuerpo dentro de las diferentes dramaturgias. Baste como muestra la comparación con otros dos espectáculos especialmente recordados del movimiento como son *Oylem Golem* (1998) de Moni Ovadia y *Radio Clandestina* (2005) de Ascanio Celestini.<sup>6</sup>

Así, mientras obras de Paolini, como por ejemplo *Album d'aprile* (una actualización posterior del cuarto espectáculo del ciclo, *Aprile '74 e 5*), oscilan del ritmo lento y pausado que caracteriza los pasajes más líricos y descriptivos a los momentos en los que la declamación cobra velocidad, según el estado de ánimo de Nicola, los espectáculos de Ascanio Celestini (Roma, 1972) se mueven dentro de un estilo recitativo más monótono en el que, a modo de salmodia ininterrumpida, el narrador va alternando a gran velocidad los diferentes parlamentos entre los que intercala descripción de los hechos, datos históricos y breves opiniones personales, casi como si asistiéramos al rápido diálogo de dos personajes.



Por su parte, los espectáculos de Moni Ovadia (Plovdiv, 1946), como su *Oylem Golem*, se basan en la acusada alternancia que se produce entre los pasajes narrados (en los que se relatan diferentes historias mediante un ritmo lento y el narrador se encuentra, en una postura prácticamente hierática sentado en una silla, concentrado en la entonación y haciendo un uso comedido de los brazos para gesticular), y los rápidos pasajes cantados, en los que el narrador se levanta de su silla y baila y canta al son de la música en el centro del escenario en un particular cruce de narración, canto y música *klezmer* interpretada por el grupo Theater Orchestra.

Ello no es, en todo caso, más que una muestra de que la producción de los distintos narradores-“performers” es lo suficientemente variada y extensa como para hacer sumamente arriesgado aventurar en unas pocas líneas un aspecto tan fundamental como el hasta aquí propuesto.

Sin embargo, y tomando una vez más como ejemplo el caso de Marco Paolini, no es descabellado partir de esta combinación de instancias narradoras como punto de partida

<sup>6</sup> Para la cuestión de la particularidad que adquiere la voz en el teatro de narración, nos remitimos a los interesantes artículos de Nevio Gàmbula publicados en la revista *Atatro*.



para una provisional clasificación y tipificación de las obras de narración. En su caso particular, ello permitiría diferenciar entre el mencionado ciclo de los *Album* de mayor inspiración autoficcional en las que el actor-“performer” oscila preferentemente entre el “actor-personaje” que encarna diferentes roles y el “actor extrañado” que opina sobre lo que está contando, frente a las llamadas ‘oraciones civiles’ de mayor carga política y social (como es el caso del mencionado *Racconto del Vajont* o de *I-TIGI. Canto per Ustica*, en torno a la tragedia aérea ocurrida a un avión de pasajeros en el Mar Tirreno en 1980), en las que la alternancia se da entre un “actor-personaje”, un “actor extrañado” y, sobre todo, un “autor épico” que desarrolla críticamente la narración y opina sobre los datos por él recogidos.

Finalmente, en los espectáculos en los que se parte de una base literaria (como es el caso de *Il Sergente*, 2004, adaptación de la novela *Il sergente nella neve* de Mario Rigoni Stern), se podría hablar de la alternancia entre un “autor épico” que abre y cierra el espectáculo dando cuenta de su génesis y un “actor-personaje” que desarrolla con un yo subrogado prácticamente toda la narración, sin dejar por ello que ocasionalmente comparezca un “yo” que opina y cumple la función del extrañamiento brechtiano.

Este último sería el modelo que encontramos, por ejemplo, en *ITIS Galileo* (2010), una reflexión en torno a los límites de la razón y la fe a partir de escritos del conocido astrónomo, tal y como se observa en el fragmento inicial con el que recibe a los espectadores antes de iniciar la obra como tal:

Facciamo un minuto di rivoluzione.

Abbiamo fatto un minuto di rivoluzione. Intorno al Sole. Abbiamo percorso milleottocento chilometri. Seduti, comodi, senza effetti collaterali.

Vi avviso che, prima della fine della serata, di chilometri ne faremo duecentocinquantamila circa. È il tempo-spazio che mi serve per parlar di Galileo. Di Galileo e del cannocchiale.

Ma se io sono qui a teatro, oggi, non è per il cannocchiale. È per questo libro scritto a Firenze (Paolini 11).

Todos estos planos vienen a conjugarse además, especialmente en el caso concreto de Paolini, con la categoría de “autor dramático” expuesta por Guccini, la instancia primera generadora de la narración, ya que el autor de Belluno se presenta siempre, pese a la constante y variada presencia de colaboradores en sus textos, como el único “autor implícito representado” de todos los espectáculos, en muchas ocasiones tomando la palabra al inicio de los espectáculos y presentando la intrahistoria de ellos. Este factor nos permite reconocerlo en cuanto sujeto inmanente de la enunciación al tiempo que como “autor empírico” y “real” de los mismos (por usar la terminología de Darío Villanueva 191-201).

Partiendo de esta polifonía del narrador evidenciada por Paolini atribuible, en mayor o menor medida, a todos los narradores-“performers” de las dos generaciones (tanto a la primera generación ya mencionada como a la segunda, la de nos nacidos a principios de 1970 y que llegan a la narración prácticamente en el nuevo milenio, como es el caso de

Davide Enia, Ascanio Celestini o Mario Perrotta), no es difícil comprobar cómo sobre los narradores-“performers” de narración recaen todas las funciones señaladas por Gérard Genette (270-308): la narrativa (ya que el actor cuenta la historia), la organizativa (puesto que se encarga de la articulación interna del texto), comunicativa (estableciendo dos tipos de diálogo, con el narratario presente en la sala y con un narratario ausente, intradieético, recreado en la escena), la testimonial (dado que valora y pone en tela de juicio las fuentes documentales y la veracidad o no de lo contado) y, finalmente, la ideológica (introduciendo comentarios valorativos o justificativos sobre lo narrado y su desarrollo).

La salvedad es que a estas funciones, pertenecientes *stricto sensu* al campo de la más pura narratología, deben añadirse además las derivadas de su plasmación ante el público durante una representación escenificada, haciendo oscilar el espectáculo entre la narración (relato puro, diégesis, “telling”, discurso indirecto) y la representación (imitación, mimesis, “showing”, discurso directo).

De este modo, y coincidiendo con Nicola Pasqualicchio, se puede afirmar que en el teatro de narración “la mimesi è, per così dire, facoltativa”, dado que cuando nos encontramos ante un actor-“performer”, este, ciertamente, “non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia” (219).

Durante el curso de la narración, el “performer” puede efectivamente convertirse en autor-comentador y, casi inmediatamente, en actor-personaje para representar un personaje concreto, aunque, eso sí, la censura entre ambos registros—el narrativo y el representativo—permanece en todo momento totalmente visible (Nosari, 11).

A modo de breve conclusión, puede señalarse que la interesante y cautivadora polifonía de voces que ello implica, necesariamente basada en un denso despliegue de recursos expresivos y actorales, puede ser una de las claves del éxito del movimiento y de que, después de treinta años del que el considerado como el primer espectáculo de narración, el *Kohlhaas* de Marco Baliani (1989), obras como estas sigan atrayendo al público y llenando los teatros italianos.

### *Obras citadas*

- Bazzanella, Carla. *Le facce del Parlare: un approccio pragmatico all'italiano parlato*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- Berruto, Gaetano. “Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano ha un'altra grammatica?” *Saggi di sociolinguistica e linguistica*. Ed. Giuliano Bernini, Bruno Moretti, Stephan Schmid y Tullio Telmon. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012. 183-212.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros, 2002.
- Booth, Wayne C. *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *The Rhetoric of Fiction*. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- Brumme, Jenny, ed. *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

- Cortés Rodríguez, Luis. *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*. Almería: Universidad de Almería, 1994.
- D'Achille, Paolo. *Parole: al muro e in scena: l'italiano esposto e rappresentato*. Firenze: Franco Cesati, 2012.
- . “Scritto e parlato: due facce di una stessa medaglia?” *Quaderni grigionitaliani* 83.1 (2014): 31-35.
- Gàmbula, Nevio. “La narrazione teatrale: una breve nota.” *Ateatro: Webzine di cultura teatrale* (4 Nov. 2015). <<http://www.ateatro.it/webzine/2005/10/04/-la-narrazione-teatrale/>>.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1972.
- Grasso, Aldo. “Quando il teatro funziona in TV.” *Corriere della sera* (30 Apr. 2012). <[http://www.corriere.it/spet-tacoli/11\\_gennaio\\_27/ausmerzen-paolini-la7\\_e350889e-2a02-11e0-88f8-00144f02aab-c.shtml](http://www.corriere.it/spet-tacoli/11_gennaio_27/ausmerzen-paolini-la7_e350889e-2a02-11e0-88f8-00144f02aab-c.shtml)>.
- Guccini, Gerardo. “Biographic-theater: osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete.” *Italogramma 2* (2012): 97-109.
- . “Nuova drammaturgia epica: contesto storico, dinamiche generativa, antecedenti.” *Nuova Corvina: Rivista di Italianistica* 19 (2007): 172-182.
- . “Il teatro di narrazione: fra ‘scrittura oralizzante’ e oralità-che si-fa-testo.” *Prove di Drammaturgia: Rivista di Inchieste Teatrali* 10.1 (2004): 15-21.
- Guccini, Gerardo y Michela Marelli. *Stabat Mater: viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Bolzano: Le ariette libri, 2004.
- Havelock, Eric A. *La Musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Lavinio, Cristina. “Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni.” *Educare alla scrittura: processi cognitivi e didattica*. Ed. M.T. Calzetti y L. Panzeri Donaggio. Firenze: La Nuova Italia, 1995. 19-43.
- Molinari, Cesare. *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*. Roma: Laterza, 2007.
- Nosari, Pier Giorgio. “I sentieri dei narratori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione.” *Prove di Drammaturgia: Rivista di Inchieste Teatrali* 10.1 (2004): 11-14.
- Oreggia, Vincenzo Maria. *Archivio di voci*. Milano: Archinto, 2014.
- Paolini, Marco. *Album Libretto (Uno)*. Torino: Einaudi, 2005.
- . *ITIS Galileo*. Torino: Einaudi, 2013.
- Pasqualicchio, Nicola. “La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani: il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi.” *Zibaldone: Estudios Italianos* 4.1 (2016): 216-229. <<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7888>>.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ponte di Pino, Oliviero. “Il racconto: una conversazione con Marco Baliani.” *Kohlhaas*. Ed. Marco Baliani. Perugia: Futura, 2001. 20-23.

- . “Sei spettacoli teatrali su Raidue: Paolini, Baliani, Fo, Ovidia. Le eccezioni e le Regole.” *Ateatro: Webzine di cultura teatrale* (10 Aug. 2015). <<http://www.ateatro.it/webzine/2015/08/10/sei-spettacoli-teatrali-su-raidue-paolini-baliani-fo-ovadia/>>.
- Rossi, Fabio. “L’italiano al cinema, l’italiano nel cine: un bilancio linguistico attraverso il tempo.” *L’italiano al cinema, l’italiano nel cine*. Ed. Giuseppe Patota y Fabio Rossi. Firenze: Accademia della Crusca, 2017. 11-32.
- Serianni, Luca y Alberto Castelvocchi. *Italiano. Grammatica, sintassi, dubbi*. Milano: Garzanti, 2000.
- Trifone, Pietro. *L’italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.
- Villanueva, Darío. *Comentario de textos narrativos: La novela*. Gijón: Júcar, 1992.