

Del teatro civil a un teatro del estupor

Beppe Casales

Actor y dramaturgo, Italia
beppe.casales@gmail.com

Artículo recibido el 07/12/2015, aceptado el 07/12/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: tras haber trabajado junto a algunos de los grandes nombres de la escena italiana como Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Michela Cescon o Mirko Artuso, Beppe Casales (Padua, 1978) se empieza a interesar en el teatro de narración solista en los comienzos del milenio, momento en el que empieza a elaborar una dramaturgia personal caracterizada por una continua búsqueda de una voz propia y una profunda reflexión sobre la labor y función del dramaturgo. Obras como sus últimas *La spremuta. Rosarno, migranti, 'ndrangheta* (2012), sobre los encuentros entre los inmigrantes explotados por la mafia en el sur con la policía, o la muy recomendable *L'albero storto. Una storia di trincea* (2014), un denso espectáculo sobre la presentica italiana en la Primera Guerra Mundial, dan muestra de ello. El presente texto plantea parte de la reflexión en torno a algunos de estos espectáculos para fijar algunos de los principios evolutivos de su dramaturgia a partir del eje inicial y la posterior superación del teatro de narración.

Palabras clave: Beppe Casales, teatro de narración, dramaturgia, teatro civil

]

Un novelista y poeta holandés, residente en Italia desde hace una década, me dijo después de ver unos cuantos de mis espectáculos: 'Sabes, Beppe, el teatro que haces, el teatro civil, en Holanda no existe.'

- Ah, ¿no?, respondí. ¿Y eso por qué?
- Porque en Holanda, las historias que cuenta el teatro civil, la cuentan los periodistas.
- ¿Y qué historias cuentan los actores holandeses?
- Otras historias.

Empecé a trabajar en el teatro a los dieciocho años en una pequeña compañía profesional. En aquella compañía el teatro ya se concebía como una forma de participación en sociedad. No de una forma decisiva y concreta, aunque sí aportando un mensaje preciso. Por eso, en mi profesión de actor, he ido creciendo y desarrollándome con un sentido de responsabilidad frente a la comunidad en la que vivía. La doble vía por la que discurría era, por un lado, la idea de que el actor es parte no solo del proceso creativo, sino también del proceso intelectual; por otro, que el espectáculo debe intervenir en la sociedad, hablando de lo que sucede en ella, a través de su mensaje.

Empecé a trabajar en el teatro justo en el momento en el que en Italia explotaba el teatro de narración, un teatro que casi siempre se ha visto como teatro civil. Yo soy véneto, como Marco Paolini, quien después de años de trabajo logró llevar a la televisión su espectáculo *Vajont*. Si en Italia era raro el teatro en televisión, ver teatro de narración era algo imposible. El espectáculo transmitido por la RAI fue todo un éxito. Para mí, fue como si de repente me

cayera un rayo.

Nunca había pensado que un hombre, solo en el escenario, únicamente con la fuerza imaginativa de la palabra, pudiese crear tanta belleza. Era casi una perversión teatral que no hubiera actores que representaran los conflictos, sino solamente un actor que a través de la palabra hace imaginar al espectador personajes que viven sus conflictos. Fue tal el impacto de aquel descubrimiento que quise hacerlo también yo. O al menos, quise intentarlo.

Por las tardes trabajaba en la compañía de teatro y de día iba a la universidad. En aquel período asistía a clases de Historia Contemporánea, un curso monográfico sobre intelectuales europeos de los años 30. Entre ellos estaba George Orwell. Y entre los escritos de Orwell, su *Homenaje a Cataluña*. Empecé a estudiar la guerra civil española, un período que en el programa de la escuela obligatoria en Italia se ventila en unas pocas líneas. Y fue así conocí siglas como la CNT, la FAI, organizaciones políticas y sindicales anarquistas, me enamoré de la experiencia de la Columna Durruti y de la Columna de Hierro, y empecé a detestar el olvido al que había sido desterrada este fragmento de historia.

Lo primero que pensé fue: ¿no debería hablar a todos de la historia de los anarquistas en la Guerra Civil española? Y así fue. Lo primero que hice fue ponerme a construir una dramaturgia a partir de textos ya existentes. Cogí prestadas las palabras de Orwell, Enzensberger, Koestler, Eluard y Neruda, las junté en un hilo concreto y llevé el resultado a la escena acompañado por una bailarina, Alessia Garbo, y un músico, Alessandro Grazian. El espectáculo se llamaba *Sueña*. Era un experimento que salió bien, aunque no lo suficiente. Sabía que algo no iba bien. Quería intentar renunciar a las palabras de los demás. Quería dar mi versión de los hechos. Quería escribir.

El teatro civil esconde un problema: con frecuencia el espectáculo parte de una respuesta en lugar de partir de una pregunta. El teatro civil choca continuamente con la retórica del sermón, de la lección, pero difícilmente se libera de la respuesta. Y muchas veces, incluso él mismo es un teatro de respuesta. Es un alivio, entre todas las preguntas que nos hacemos. Una caricia al espectador perdido en la incognoscibilidad del mundo.

El primer espectáculo que escribí y que llevé a escena se titulaba *Salud*. Hablaba de la Guerra Civil española, pero sobre todo hablaba de anarquía. En él proponía una visión del mundo partiendo como pretexto el río de sangre derramada en España entre 1936 y 1939. El espectáculo, pese a tratar un tema demasiado popular en Italia, fue repetido en escena en unas setenta réplicas. Me convencí de que sabía escribir una historia. Y sobre todo, vi que el público reaccionaba tal y como esperaba: había risas, pero también había lágrimas. De todos modos, había algo que no iba bien. El público que me encontraba era un público que no podía estar realmente alejado de la historia que contaba. Yo era un actor y autor joven completamente desconocido. Las puertas de los teatros estaban cerradas para mí. Por eso, el espectáculo iba de gira por círculos pequeños y centros sociales, esto es, lugares adonde llegaba un público políticamente preparado y amigo. El público que veía *Salud* con frecuencia conocía de antemano la historia que contaba y se esperaba que la contara exactamente igual a como lo hacía. Me quedaba la sensación de que había algo que no iba bien, aunque todavía no sabía qué hacer.



Después de escarbar en la historia sentí la necesidad de volver al presente. Finalmente surgían en mi cabeza preguntas a las que no sabía dar respuesta. Fue una crisis personal que sabía que debería resolver mediante el teatro. Durante esos años me enamoré del teatro de Paolo Rossi y empecé a profundizar en la "stand up comedy" americana. Así es que intenté unir mi experiencia de narrador a ese tipo de teatro. Nació *Appunti per la rivoluzione*. El espectáculo tenía como marco e hilo conductor la historia de amor entre dos jóvenes. La historia de amor era continuamente interrumpida por trozos de "stand up" con los que intentaba encontrar respuestas a mis preguntas. Y las encontraba. O al menos, eso me parecía.

El teatro civil con frecuencia deja de lado los matices. Afronta historia y temas tan fuertes que la tentación de distinguir solo entre el blanco y el negro es fortísima. Y casi siempre se acaba cediendo a esa tentación. No quiero decir que en el teatro civil no se afronten los temas con complejidad, sino que la mayoría de las veces la complejidad está al servicio de una postura, requiere un posicionamiento, incluso por parte del público. Lo que ocurre es que los espectadores de un espectáculo de teatro civil están ya posicionados de parte del actor que está en la escena. Reafirma las posturas de todos. Es casi religioso.

Después de *Appunti per la rivoluzione* di un paso adelante y un paso atrás. En Calabria, en 2010, los trabajadores africanos que recogen naranjas en medio de un contexto de explotación extrema se rebelaron. La protesta violenta de esos jóvenes hizo que se prestara atención en los periódicos nacionales a unas condiciones de trabajo infames, una nueva esclavitud permeada por la criminalidad organizada. Yo seguía desde hacía tiempo tanto las cuestiones relacionadas con los inmigrantes como las relacionadas con la mafia. La revuelta de Rosarno fue para mí el impulso para un nuevo trabajo.

El paso hacia delante fue el de intentar situarme, en cuanto autor, al margen. Analicé los hechos, los ordené creando una dramaturgia que seguía a dos jóvenes, crucé sus historias. No inventé nada, simplemente seguí sus respectivos caminos. Obviamente, en la elección de los hechos daba una lectura de la historia, pero el trabajo fue muy distinto respecto al de *Salud*. No proponía una visión del mundo.

El paso atrás fue que el espectáculo, titulado *La spremuta*, implicaba una deuda con el periodismo de investigación (*giornalismo d'inchiesta*). Me había alejado un tanto del teatro. El teatro estaba y está en *La spremuta* (es un espectáculo que todavía hoy llevo por toda Italia), pero no lo suficiente. Me parecía que asumía un rol que no asumía nadie. La memoria de aquel suceso, tan lleno de sentido en el discurso cultural, social y sindical de nuestro país, parecía esfumarse totalmente en unos pocos días. La prensa, la televisión, los intelectuales hablaban de lo que había sucedido, pero no había ninguna voluntad de entender qué había pasado. Sentí una necesidad carnal de cubrir ese vacío en la memoria, la falsa sorpresa ante los sucesos del mundo. Vivía (y vivo) en un mundo en el que parece que las

cosas suceden solo cuando están de acuerdo con la agenda y los horarios de los telediaros.

Una de las características del teatro civil es trabajar en torno a la memoria. Pero la memoria es un concepto muy resbaladizo. Inmediatamente surgen las preguntas. ¿Qué es merecedor de nuestra memoria? ¿Quién lo decide? ¿De qué está hecha la memoria? ¿La memoria individual puede convertirse en memoria colectiva? ¿La memoria individual qué tipo de memoria es? ¿La memoria colectiva ejerce un poder real? Si lo ejerce, ¿cómo modifica la realidad? En el momento en el que hay una constante sustracción de espacios públicos en los que discutir estas preguntas, uno tiene lo que se merece. En Italia las editoriales, los periódicos y muchas otras partes de la sociedad civil renunciaron a este espacio común de discusión hace años. Los autores y actores teatrales lo han ocupado, pero sin red. Han hecho teatro civil, pero sin nadie a su lado.

Conocí casualmente a Fausto Paravidino en la Biennale Teatro, en Venezia. Yo estaba siguiendo un seminario con Neil LaBute. Conocía a Fausto Paravidino como dramaturgo. Me habló de un laboratorio teatral sobre la crisis económica que estaba haciéndose en el Teatro Valle Occupato. Yo pensaba que mi próximo espectáculo podría tratar sobre la crisis económica, así es que me fui a Roma para ver qué se estaba cocinando en el Teatro Valle Occupato.

Crisi era (y todavía es) un laboratorio permanente de dramaturgia orquestado por Fausto Paravidino. El laboratorio nació en el seno de la experiencia de la ocupación del Teatro Valle. *Crisi* es, seguramente, un laboratorio de dramaturgia, pero antes que nada es un laboratorio teatral: participan autores, actores, actores/autores, directores provenientes de los más diversos campos. El trabajo consiste en intentar crear un teatro lo más cercano posible a las propias ideas: lograr que al menos quede la mínima distancia posible entre el teatro que se quiere hacer y el que se hace.

Con *Crisi* empecé a trabajar a partir de una dramaturgia distinta. Empecé escribir no solo para mí, como había hecho siempre, sino para los personajes. Empecé a no preocuparte por las respuestas, sino por las preguntas. El ámbito de investigación y de acción dejaba de lado todo lo que no tuviera que ver con lo humano, en tanto género.

El recorrido ha sido difícil, pero este nuevo acercamiento a la escritura y, por tanto, al teatro, me ha cambiado definitivamente. La prueba la he tenido con el espectáculo *L'albero storto. Una storia di trincea*, un monólogo sobre la Primera Guerra Mundial. Quería escribir un monólogo y, sin embargo, he escrito escenas. Pensaba que escribiría una narración y, sin embargo, he escrito sobre tres personajes y un tímido narrador que los une. *L'albero storto* es, para mí, una especie de punto sin retorno respecto al pasado. Y no tanto porque me haya vuelto hostil a los monólogos o al teatro civil, sino porque me he distanciado, yo mismo, de la realidad.

El teatro civil ha sido una respuesta del teatro a un enorme vacío que había en la Italia de los últimos veinte años. La falta de una puesta en común pública de los problemas de nuestro tiempo ha creado un oscuro vacío, una situación ante la cual se ha alzado el teatro civil intentando darle una respuesta. Pero si bien la pregunta era justa, la respuesta del teatro civil no estoy seguro que haya sido la adecuada. No teníamos necesidad de una dramaturgia que mirase al pasado para (tal vez) encontrar las respuestas en el presente. Teníamos y tenemos necesidad de una dramaturgia que lance preguntas ahora, que se vuelque hacia el futuro. En nuestra desorientación, en nuestro desequilibrio cotidiano,

tenemos necesidad de un teatro que entre dentro de este perderse nuestro. Debemos intentar entrar en la complejidad sin tener miedo de equivocarnos, sin tener miedo de perder otras cosas por el camino. Sin miedo.

Los dos últimos trabajos que he escrito son *Storia di Alfredo*, un texto para cinco actores que representan una quincena de personajes, y *SUPERFIABA*, un monólogo construido a partir de la estructura de la fábula.

Si *Storia di Alfredo*, al tratar de una familia y de lo que le pasa a Alfredo, el protagonista, se aleja bastante, naturalmente, del teatro civil, con *SUPERFIABA* me he alejado voluntariamente del teatro civil. He buscado una modalidad de historia que, dada su propia naturaleza, esté fuera del tiempo y no tenga ningún tipo de conexión directa con nuestra época. Este acercamiento ha hecho que me ocupe más de la historia en sí misma, antes que del significado de la historia en el año 2000. En la escritura han surgido, de todos modos y de forma espontánea, referencias a nuestro tiempo, pero yo mismo las he anotado con una ligereza que nunca antes había experimentado. La sensación es, en este sentido, la de haberme librado de un peso, de una responsabilidad. Pero la ligereza en la escritura y sobre el escenario no quiere decir falta de responsabilidad *tout court*. Mi responsabilidad se da completamente en el espectáculo, desde que empieza hasta que acaba. Yo no sé qué se llevará a casa el espectador al acabar el espectáculo. No sé qué conexiones con su vida y con su visión del mundo despertará mi espectáculo en él. Lo único que me interesa es hacerme entrar a mí mismo y a los espectadores en lo humano, y, por tanto, en el infinito estupor que lo humano es capaz de producir, siempre. No sé, por tanto, si la evolución de mi trabajo me hace estar dentro todavía de la categoría del teatro civil italiano. Seguramente he formado parte de él. Pero la idea de que en mi carrera haya sobrepasado una categoría, no puede más que satisfacerme.

Traducción de Juan Pérez Andrés

