

La dramaturgia iconoclasta, cómica, conceptual y poética de Daniele Timpano. Entrevista al autor

Daniele Timpano

Actor, director y dramaturgo, Italia.

Entrevista realizada el 11/01/2016 y publicada el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: en la producción del actor y dramaturgo Daniele Timpano (Roma, 1974) se encuentran algunos de los espectáculos más interesantes de las últimas décadas, con títulos como *Dux in scatola. Autobiografia d'oltretomba di Mussolini Benito* (2006), sobre los avatares del cadáver del Duce; *Ecce Robot* (2007), una curiosa obra, en parte "autobiografía generacional", empapada de la tradición del cómic asiático; o *Sì l'ammore no* (2009), escrito junto a Elvira Frosini, con la que también ha escrito su más reciente *Zombitudine* (2013). La presente entrevista propone recorrer algunas de las etapas más sobresalientes de su producción, al tiempo que plantear la pertinencia o no de algunas cuestiones que gravitan sobre su obra, como son la pertenencia o no a una teórica non-scuola romana, o el supuesto carácter anti-narrativo de sus espectáculos.

Palabras clave: Daniele Timpano, teatro de narración, non-scuola romana, performer

]

a.- Aun sabiendo que las etiquetas no tienen más que un valor taxonómico, su nombre se relaciona frecuentemente con la llamada "non-scuola romana", una modalidad destacada hace algunos años por el crítico Nico Garrone. Se trataría, en todo caso, de un grupo de actores-autores "iconoclastas, cómicos, conceptuales y poéticos" como usted mismo, junto a Lucia Calamaro, Andrea Cosentino, Mirko Feliziani o Antonio Tagliarini, entre otros, que proponen un teatro caracterizado por una comicidad surrealista de corte anarco-dadaísta, por el uso de invenciones metalingüísticas y de un fuerte impulso civil. ¿Se ve reflejado en esta definición? Según usted, ¿existe (o ha existido) una "non-scuola romana"?

Según mi opinión, no ha existido en absoluto. Se trataba, más bien, de una etiqueta taxonómica bajo la que había más diferencias que semejanzas. En todo caso, lo que Nico – que era una persona inteligente, sensible y curiosa– intuyó era una parcial, aunque notable, semejanza en las condiciones de producción, de mirada, de visión del mundo, la común pertenencia a un panorama, la escena romana independiente de aquellos años, totalmente alejada de la abundancia de medios escénicos, de intelectualidad hermética y pedante, de sectarismo y/o focos de radiación que en los años anteriores (aunque también en esos mismos años) en el resto del país (aunque también en Roma) contaban con decenas y decenas de seguidores y epígonos de epígonos. Se trataba, creo, en una síntesis extrema, de



una recuperación de las relaciones, también directa y básica, con el espectador, de la conciencia (un poco post-dramática) de que todo es postizo, falso, de que realmente todo lo que hay que cuidar, en el teatro, es la relación corporal entre escenario y platea, entre espectador y actores, lejos de la idea de la construcción de auras poéticas postizas, efectos teatrales propios de la profesión, con una recuperación de la ironía cuando no de una explícita comicidad, tal vez en relación a argumento muy serios (pienso en mis mismos espectáculos, en *Appunti per un teatro politico* de Fabio

Massimo Franceschelli, un espectáculo que Nico estimaba muchísimo y que incluso intentó aconsejar a algún festival de teatro italiano, o en un trabajo tristísimo, pero tremendamente cómico al mismo tiempo, como era *Tumore*, de Lucia Calamaro). Mi carrera como autor, actor y director desde 2009 se ha cruzado con la de otra artista independiente de esta escena romana, Elvira Frosini, y desde entonces, tras fundar nuestra compañía Frosini/Timpano, la carrera se ha vuelto común y los trabajos han nacido de nuestra estrecha colaboración, tanto los firmados por mí (*Risorgimento Pop*, *Aldo morto*), como los firmados por ella (*Ciao bella*, *Digerseltz*) o los escritos y dirigidos por ambos (*Sì l'ammore no*, *Zombitudine*, *Alla città morta*). Seguramente hemos formado parte todos de un panorama. Si se trata de "non-scuola romana", no sabría qué decir, pero sí que me reconozco mucho en las palabras del acróstico inventado por Nico: "iconoclasta, cómico, conceptual, poético". Es lo que espero lograr hacer, como autor y como director y como actor. Lástima que Nico Garrone, persona exquisita y curiosa y sensible e inteligente, desapareciera ya hace algunos años. Lo añoramos mucho. Gran parte de la nueva crítica italiana, por no hablar de los de la vieja guardia, no vale ni la mitad que él.

b.- Con algunos de estos autores-directores (como por ejemplo, Cosentino, Feliziani e Tagliarini), ha colaborado usted en numerosas ocasiones, como en el espectáculo Grand Guignol en 2004, antes de iniciarse en un teatro más personal con Dux in scatola. ¿En qué sentido su dramaturgia se distancia de estos autores con los que mantuvo inicialmente una relación al principio de su carrera? ¿Nos podría hablar un poco de estos primeros años suyos como autor-actor?

En realidad, mi primer teatro más personal es anterior al *Grand Guignol* de Massimiliano Civica. Mi primer monólogo, *Caccia'L drago*, es, de hecho, de un año antes, de 2003, mientras que mi primer texto se remonta incluso a 1998, aunque en esa época no se podía hablar todavía de una carrera profesional, sino de mis primeros pasos, como actor y en la escena, pero también personal. La experiencia de *Grand Guignol* fue, en todo caso, fundamental. Justo en aquel período empecé a ver los trabajos de estos (y otros) colegas míos casi coetáneos, pude conocerlos personalmente y, sobre todo, empezar a hacer tournées por los más grandes festivales y teatros italianos, justamente gracias a este espectáculo. Esto me ayudó mucho a quitarme cierto "provincianismo" intelectual. Mi primera y verdadera zambullida en el "mercado" teatral fue, en concreto, *Dux in scatola*, finalista en 2005 del Premio Scenario (un importante premio italiano dedicado al nuevo teatro) y desde 2006 hasta ahora lo llevo todavía en mi repertorio: es mi trabajo más afortunado y más longevo. Y, por otro lado, según mi opinión, el único en el que tiene sentido hablar de narración/antinarración. Respecto al trabajo de algunos de los colegas mencionados, pienso sobre todo en Cosentino y en Tagliarini, el mío se prepara a partir de un largo trabajo de estudio y cruce de materiales ligados a los argumentos de los espectáculos, y se basa mucho más en la escritura que en la escena. O mejor: como procedimiento de trabajo llevo a la sala la prueba del espectáculo solo después de haber ultimado, y desarrollado al menos, la primera redacción de la dramaturgia, esto es, no empiezo a trabajar en el escenario para llegar finalmente al texto, como si fuera un trabajo de compilación.

c.- Ahondando en este tema, se puede decir que su teatro ha seguido un camino opuesto al del denominado "teatro de narración", dándole la vuelta con frecuencia a los mecanismos específicos de esta modalidad de narración, desmontando sus retóricas, sin buscar nunca

una lectura unívoca, núcleos narrativos y, sobre todo, sin ir de historiador, ideólogo o estandarte de verdades absolutas. Alfio Petrini ha dicho que usted "no explica los hechos, no detenta certezas categóricas; más bien contrasta valores opuestos y contrarios considerándolos irreductibles, siembra dudas...". Sin embargo, su teatro se caracteriza por un fuerte impulso político, por no decir civil.

No hago política con el teatro, pero sin duda mi teatro toca cuestiones que son políticas, refleja las contradicciones en las que estamos inmersos, contraponen materiales aparentemente contradictorios y, pasa con frecuencia del registro cómico al trágico, de la desesperación al idiotismo. Refleja totalmente mi visión del mundo en cuanto mundo complejo, no pretende resolver problemas o sintetizar cuestiones que son más grandes que yo, que nosotros, que el teatro y que la cultura misma y, sobre todo, no pretende imponer dictatorialmente en la escena (o en la página) esos cuatro pequeños pensamientos de autor preparados en casa para llevarse luego al público. A veces practico la empatía con el público, esto sí, incluso porque, a fin de cuentas, no soy mejor que mi público. Lo único es que me he preparado un poco mejor que ellos para nuestro encuentro.

d.- Centrémonos un segundo en Dux in scatola, donde se cuentan, en primera persona, las "rocambolascas vicisitudes del Duce, desde Piazzale Loreto en 1945 hasta su tumba en el cementerio de San Cassiano de Predappio en 1957". Esta obra, solo aparentemente una apología del fascismo que, si miramos las críticas posteriores, sembró una gran confusión entre los espectadores, es, de hecho, una sutil e inteligente operación de denuncia de la absurdidad del fascismo italiano y de la presencia, aún hoy, de algunos de sus rasgos más reconocibles en un país que, por usar las palabras de Andrea Porcheddu, "no se ha librado nunca verdaderamente de la ideología violentamente impuesta por Mussolini". ¿Nos podría contar algo sobre esta obra tan importante en su dramaturgia?

Sembró una gran confusión solo (o casi) entre algunos trabajadores teatrales vetero-comunistas hijos o nietos del pequeño teatro de tesis o didáctico de los años 70 y preocupados exclusivamente por el hecho de que me enfrentase a una materia como esta de un modo tan (para ellos) irreverente, sacando a la luz aquí y allá una cierta *pietas* por el cadáver mussoliniano y, peor aún, haciendo reír al público con cuestiones tan delicadas, como si mi postura fuese asimilable a la de un Giampaolo Pansa que, con sus libros de revisionismo histórico sobre la Resistencia (*Il sangue dei vinti*, en particular) les quitaba el sueño en aquellos años a la Izquierda biempensante, la cual no se había dado cuenta de la lacerante, total y progresiva crisis del Antifascismo (o que pensaba que tenía que ser combatida a fuerza de retórica). El espectáculo *Dux in scatola* era y es un monólogo. Me presento como Mussolini, pero también como yo mismo, superpongo mi propio narcisismo de actor al suyo de dictador, me pongo encima el cadáver del Duce como un vestido, pero quienquiera que me haya visto en el escenario en este espectáculo sabe que no hago nada por imitar al personaje de Mussolini. Con mi presencia en el escenario, el proceder aparentemente divagante de la escritura, el cúmulo de citas en forma de imágenes, frases y fechas, esperaba lograr desencadenar toda una serie de cortocircuitos en la cabeza de los espectadores.

e.- En efecto, un aspecto tremendamente interesante de su producción es la relación que mantiene con el público, muy distinta de la del teatro de narración. En un momento determinado de Dux in scatola, se dirige a los espectadores diciendo "estamos rodeados de siglos de cultura reaccionaria, papista, paternal, aristocrática, retórica, derechona y sexista. Cada italiano debería quitarse la máscara y declararse directamente fascista (que es lo mismo que decir reaccionario, papista, paternal, aristocrático, retórico, derechón y sexista)". Da la impresión de que algunos espectáculos de narración ofrecen una visión casi paternalista, rechazada por usted, a los espectadores. ¿Cuál es su relación con el público?

A esto creo que ya he respondido antes. ¿Qué puedo añadir? Al público lo amo, lo odio, no todos los públicos son iguales. Intento siempre construir mis trabajos teniéndolos presentes, con toda una serie de estrategias de construcción o de satisfacción o de no cumplimiento de las expectativas que a veces funcionan más y a veces funcionan menos, dependiendo de la obra, del público de esa sesión o de nuestra misma capacidad escénica de hacer las intervenciones apropiadas.

f.- ¿Se podría decir también que esta mirada irónica, surreal, ambigua y paradójica, que desenmascara desde el escenario la hipocresía y el cinismo de la sociedad, es el rasgo más identificativo de su teatro?

No tengo ni idea. Seguramente estos elementos están, pero luego las identificaciones, al igual que las taxonomías, siempre vienen de fuera. Yo, desde dentro, ¿qué sé yo? Hago lo que intento, junto a las personas con las que trabajo, en el contexto histórico en el que lo realizo, con las condiciones materiales de producción que, de tanto en tanto, consigues.

g.- Ha dicho que su Aldo morto es un "discurso sobre la imagen y la verdad" en el que "la destrucción del hombre en su convertirse en imagen es el trabajo de la muerte exhibida y escrudiñada por los mass media, la tragedia de una muerte pública". En este sentido, ¿su teatro podría entenderse como un modo de hacer frente a un cierto tipo de lectura tranquilizadora respecto a la realidad, sobre todo la fijada en el imaginario colectivo?

En este sentido, sí.

h.- A Aldo morto le siguió el proyecto especial Aldo morto 54, una larga performance basada en su auto-reclusión en una celda de tres metros durante 54 días (reproduciendo el secuestro mismo de Aldo Moro) en una de las salas del Teatro dell'Orologio. La performance fue retransmitida en directo en la web las 24 horas del día. Considerada "una de las más importantes acciones teatrales de los últimos diez años", también desató reacciones muy distintas por parte de la crítica. ¿Cuál es su valoración personal de esta experiencia tan innovadora?

El período que va de *Aldo morto* a *Zombitudine*, pasando por *Digerseltz* y *Aldo morto 54* ha sido fundamental. Como he dicho antes, ese período, que empieza en 2009, marca un cambio en el que mi carrera como autor, director y actor se funde con el de Elvira Frosini, partiendo de una concepción común del hecho de hacer teatro y de su sentido y desde modalidades y prácticas también distintas. *Aldo morto 54* fue concebido y realizado juntos, con la fundamental colaboración, también aportando ideas, del personal del Teatro

dell'Orologio, y marcó un momento efectivamente fundamental en el que confluyeron nuestra forma de hacer teatro en un sentido estricto, la performance y nuestra vida misma en una acción que fue para nosotros tremendamente significativa. En este proyecto, realizado entre el 16 de marzo y el 9 de mayo de 2013, cruzamos diversos planos: 1) El espectáculo mismo, *Aldo morto*, que subía a las tablas todos los días, único momento que no era transmitido en streaming: cada tarde, a las 21 horas, salía de mi celda 3x1 al escenario, hacía mis dos horas de espectáculo para el público del teatro, recogía los aplausos y me metía en la cama de la celda. 2) La experiencia corporal de reclusión física, el sentido de la soledad, era la única experiencia que mi cuerpo de actor podía tener en común con la dramática experiencia de Moro. 3) El argumento del espectáculo, es decir, lo que queda de los años 70, la lucha armada, el Caso Moro, el comunismo, en la perspectiva de una prolongación del sentido del espectáculo a través de encuentros donde profundizar con escritores y estudiosos, simples ciudadanos de todas las edades que venían a verme a la celda para contarme lo que sabían o recordaban de aquel período. 4) Un discurso sobre el teatro en particular y sobre la cultura en general en mi país, Italia, ambos prisioneros y marginados. En este sentido, mi auto reclusión representaba también la pura y simple elección de hacer este oficio, tan lejano –por lo que a mí respecta– de cualquier perspectiva de acercamiento al mainstream.

i.- No siendo posible detenernos en cada uno de sus espectáculos, nos gustaría hacerle una última pregunta sobre Risorgimento Pop. Memorie e amnesie conferite ad una gamba. Acompañado en el escenario por Valerio Malorni y Gaetano Ventriglia, el espectáculo cierra, después de Aldo Moro y Mussolini, su personal y desmitificadora trilogía sobre personajes ilustres de la historia de Italia, enfrentándose en esta ocasión a Mazzini y Garibaldi. De estos tres espectáculos escribió Graziano Graziani que son "lo que queda de la identidad nacional en un país que no ha tenido nunca un mito fundador realmente compartido". ¿Hay otros cadáveres aún por descubrir?

Basta buscar en internet para ver de cuántos cadáveres se ocupa también *Zombitudine*. Cadáveres en ese sentido, tal vez, pero no veo la urgencia. Me urge el presente, en el que, en todo caso, bajo forma de cadáveres en el armario, la muerte tiene siempre una parte consistente.

j.- ¿Podría decirnos algo sobre sus nuevos proyectos?

En *Zombitudine*, Elvira Frosini y yo hemos explorado el cadáver viviente, impotente y emergente de nosotros mismos en cuanto seres humanos, artistas y ciudadanos de este país, nuestra posición de subalternos de un mundo occidental a fin de cuentas privilegiado, reducidos a la impotencia y a la confusión. Ahora estamos con un nuevo trabajo, que debutará en 2016, y que tiene que ver con el olvido del colonialismo italiano. Más que un espectáculo "histórico", será un espectáculo sobre el imaginario que envuelve estos temas, África en particular, que ha sido siempre u olvidado o estereotipado. Naturalmente sobre el trasfondo está –por necesidad– el problema de las migraciones y la inevitable comparación con el presente. El texto lo acabamos de escribir, después de un año y medio de trabajo. Nos gusta mucho.

Entrevista y traducción de Juan Pérez Andrés