

El teatro de narración de Laura Curino

Laura Curino

Actriz y dramaturga, Italia
federico.negro@lauracurino.it

Artículo recibido el 22/01/2016, aceptado el 22/01/2016 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: "¿Qué es el Teatro di Narrazione? Así como no hay un único modo de hacer teatro, hay también muchas maneras de narrar. ¿Cómo explicar un fenómeno que en Italia ha tenido un éxito tan grande?", con estas palabras inicia Laura Curino una interesante reflexión sobre su trabajo como actriz y dramaturga, y sobre su consideración sobre los inicios y desarrollo del movimiento. Parte para ello de una personal visión de su primera formación en el teatro en laboratorios teatrales en el Turín de principios de los setenta, hasta su definitiva consolidación como una de las voces más importantes dentro del 'teatro di narrazione', pasando por la significativa experiencia vivida junto a los compañeros del Laboratorio Teatro Settimo en obras tan significativas como *Elementi di struttura del sentimento*, *La storia di Romeo e Giulietta* y, especialmente, *Stabat mater*.

Palabras clave: Laura Curino, teatro de narración, *Stabat mater*, narrador

}

ABSTRACT: "What is the 'narrative theatre'? As well as there is not a single way of performing in theatre, there are also many ways to narrate. How could we explain a phenomenon like this that in Italy has had a so great success?", with these words, Laura Curino begins an interesting reflection about her work as actress and play writer, and about her vision of the origins and later development of the movement from her first formative years in the Turin of the beginning of the 70's, to her consolidation as one of the most important voices of the so called Italian 'teatro di narrazione', focusing the attention in her capital experience within the Laboratorio Teatro Settimo in plays such as *Elementi di struttura del sentimento*, *La storia di Romeo e Giulietta* o, above all, *Stabat mater*.

Keywords: Laura Curino, narrative theatre, *Stabat mater*, narrator

Me llamo Laura Curino y soy una autora y actriz italiana. Además de actuar en comedias y tragedias de autor, he escrito textos para la compañía que he creado junto a otros artistas y compañeros de toda una vida, escribiendo y actuando, durante más de 25 años. Esta compañía, que se llamaba Teatro Settimo, se dice que fue el origen del género teatral que en Italia se llama Teatro di Narrazione. ¿Qué es el Teatro di Narrazione? Así como no hay un único modo de hacer teatro, hay también muchas maneras de narrar. ¿Cómo explicar un fenómeno que en Italia ha tenido un éxito tan grande? Únicamente, tal vez, contando una historia. Empiezo con la mía.

Nací y me formé en Turín, una ciudad del noreste de Italia caracterizada por la presencia social, cultural y económica de la monocultura de la FIAT, el gran coloso automovilístico, totalmente volcada a la producción y poco interesada en el desarrollo cultural de la ciudad. Sin embargo, Turín vivía a principios de los años 60 una transformación radical (la población aumentaría un 42% en solo diez años), gracias a las notables migraciones de gente del sur del país a las fábricas turinesas. Se desarrolló en la ciudad una enorme necesidad de cultura, a la que dieron respuesta sobre todo el Ayuntamiento y la Administración Pública. En el período de mi formación, de los 14 años en adelante, esto es, desde principios de los años 70, pese a provenir de una familia modesta (mi padre era precisamente trabajador de la FIAT y mi madre era sastra), pude beneficiarme de una oferta cultural importante de forma gratuita, sobre todo en un campo que amaba: el teatro. Tuve una suerte extraordinaria. En esos años tuve el privilegio de participar en laboratorios y encuentros con el Living Theatre, con Bob Wilson, con el Bread & Puppet, Augusto Boal, Carolyn Carlson, Pina Bausch, el Odin Teatret y Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y muchos otros exponentes de la renovación del teatro y la danza de aquellos años. En aquellos mismos años, en los teatros turineses, podía asistir, a precios reducidísimos, a las mejores obras de los directores y teóricos del teatro italiano: Giorgio Strehler, Orazio Costa, Luca Ronconi, Mario Missiroli, Patroni Griffi, Dario Fo, Leo de Berardinis y muchos otros entre los que se contaban muchos jóvenes emergentes, por lo que disfruté de un fácil acceso a especializaciones, lecciones, laboratorios y discusiones en el entorno de lo que venía a llamarse "descentramiento teatral", es decir, a la programación de obras de calidad en pequeños teatros de la periferia y a lo largo y ancho de la provincia. Veíamos mucho teatro y nos contábamos los espectáculos los unos a los otros.

Me gusta narrar. Tuve una abuela de campo que era una habilidósísima narradora y que llenaba mis tardes de lluvia con cuentos tradicionales de su tierra y fábulas sacadas de los libros. Luego, en la ciudad, conocí a muchos colegas de mi padre, emigrados del sur de Italia, hombres que habían llegado a Turín con una maleta de cartón bajo el brazo y mucha soledad. Los domingos mi padre invitaba a nuestra casa a algunos de estos operarios que trabajaban con él y, mientras comíamos todos juntos, nos contaban historias tradicionales de su pueblo, con amor y nostalgia. Me fascinaba el sonido que el italiano adoptaba en sus voces, surcadas por acentos y dialectos tan distintos del mío. Me quedaba encantada con su descripción de lugares, comidas y formas de vida tan diferentes.

Me gustaba la literatura, devoraba novelas, de las más populares a las cultas, y también me gustaban también las grandes historias del melodrama italiano: cuando estaba en el instituto, el abono de estudiante para la temporada lírica eran muy económicos, tanto que lo renovaba cada año. El festival de verano de la ciudad, en los parques (se llamaban, los

Puntos Verdi) ofrecía también durante el estío muchos estímulos y motivos de diversión. En la universidad asistí, entre otros cursos, a los de Gian Renzo Morteo, quien había tenido el mérito de traducir y, por tanto de introducir, el "teatro del absurdo" en Italia (Beckett, Ionesco...). El profesor Morteo, excelente maestro, empezaba cada clase contando a sus alumnos alguno de los espectáculos que había visto en Italia o en el extranjero (¡era teatro cada día!). Alguno de aquellos espectáculos los conozco y los recuerdo como si los hubiese visto, aunque solo los había escuchado a través de su voz ruda y precisa. Otro gran maestro fue Giovanni Moretti, el más estrecho colaborador de Morteo y estupendo actor.

Mi compañía teatral nació cuando yo tenía catorce años y Gabriele Vacis, quien se convertiría en nuestro director, quince; una vez que nos tiraron de la Parroquia en la que ensayábamos, nos auto organizamos formando la compañía Teatro Settimo, llamado así por el nombre de la ciudad en la periferia de Turín a la que hacía algún tiempo me había trasladado.

Desde aquel momento nuestro recorrido en la autoformación (no había ninguna Academia de recitación en Turín) dio un gran giro: ya no asistimos individualmente a más cursos o laboratorios, sino que empezamos a realizar un trabajo de grupo.

Se trabajaba duro para poder participar en festivales como Santarcangelo, Aviñón, Salzburgo o Edimburgo. Empezamos a organizar teatro en nuestra ciudad, en las plazas o salones de las Casales Populares (en Settimo no había un verdadero teatro).

A todos los artistas les pedíamos participar en el espectáculo, pero también quedarse unos días con nosotros a enseñarnos y contarnos cosas.

Construimos un público que antes no existía y, a través de numerosos laboratorios, a este público lo formamos, las personas en el teatro han ido aumentando en número, cada vez más formadas, y a lo largo de los años hemos escuchado "con" ellas y "de" ellas muchísimas historias y testimonios. Escribimos nosotros mismos los textos de nuestros primeros espectáculos, en los que se recogían las historias de nuestra ciudad y algunos momentos importantes de la historia de Italia.

El teatro infantil y para jóvenes, ese público "implacable y excelso" del que habla Verlaine, nos enseñó a ser precisos, eficaces y a no equivocarnos en los ritmos en el escenario. Para los jóvenes escribimos historias cercanas a ellos y las pusimos en escena en espectáculos memorables. Uno de estos textos todavía se representa con un notable éxito después de casi cuarenta años.

La Compañía construyó su propio teatro en el que organizar temporadas teatrales cada vez más ricas en títulos y géneros, y con el tiempo creció en el número de artistas y representaciones, alternando siempre textos de autor con textos escritos por nosotros. El Teatro Settimo se convirtió en uno de los teatros de innovación más importantes de Italia.

¿Cómo llegamos a la narración? No lo sé. No hay un día, ni un mes, ni un año concreto, y no sé ni siquiera si tiene sentido decir que fuimos nosotros quienes lo inventamos, aunque con frecuencia se nos atribuye la paternidad (o maternidad...).

El hecho es que me parece que desde siempre el teatro ha contado historias. Si vuelvo la vista a la tragedia clásica, por ejemplo, identifico un narrador en la figura del Mensajero, ese que cuenta cómo han ido las cosas en otra parte. ¿Y en el teatro de Shakespeare? ¿no son acaso hábiles narradores Otelo y Mercuzio?

Nosotros hemos simplemente alargado estas figuras hasta convertir la narración en una estructura que da cabida al texto. En nuestra transposición al escenario de la novela de Goethe *Las afinidades electivas* (*Elementi di struttura del sentimento*, 1985, Premio Ubu 1986) los protagonistas (Carlotta, Edoardo, Ottilia y el Capitán) no aparecían nunca. Eran sus sirvientas las que contaban los hechos, cada una desde su propio y particular punto de vista.

Igual hicimos en *Istinto occidentale* (1989), inspirado en *Tender is the night* de Francis Scott Fitzgerald, en el que todos los personajes, reunidos para celebrar el funeral de su amigo Dick River, lo recuerdan, contando de hecho toda la historia en ausencia del protagonista.

Con *La storia di Romeo e Giulietta* (premio Ubu 1992) la intención se hizo manifiesta también al incorporar en el título la palabra "historia". Aquí narraban la tragedia solo los que sobrevivían: eran el Padre Lorenzo, la Nodriz, los padres, todos ancianos, quienes contaban los sucesos a los jóvenes con el objetivo de que la enemistad familiar y, en consecuencia la tragedia, no se volviera a repetir.

Todos estos que he nombrado, y muchos otros, eran siempre y en todo caso espectáculos llevados al escenario, con muchos actores y una puesta en escena muy original y compleja.

Llegados a este punto, después de muchos años de inmensas fatigas volcadas en el teatro, para el teatro y con tanta gente de teatro, por reacción, por casualidad o por Kairos (es decir, porque –como decían los griegos antiguos– era "el momento justo") nos orientamos a la narración por dos caminos distintos: a través de la escritura y la puesta en escena de simples monólogos, y a través de una experiencia de viajes y narración que tuvo por título *Stabat mater*.

Los monólogos eran míos y de Marco Paolini, quien entonces trabajaba mucho con Teatro Settimo, pero también de Vacis, quien dirigía a Lella Costa, Eugenio Allegri, Beppe Rosso y muchos otros excelentes autores italianos. Pero después de años de trabajo en grupo, te das cuenta de que algunos son temas que puedes compartir con todos e historias tan profundamente ligadas a ti que no necesariamente involucraban a toda la compañía. Sentí la necesidad de trabajar en ellos y, tal vez, de hacerlo sola, también para medir, después de tanto trabajo colectivo, mi propia capacidad propia y mis límites personales. Sin aportes individuales, el trabajo de grupo se convierte en algo repetitivo, homologante, asfixiante. Investigar por uno mismo, en espacios todavía no explorados por el grupo, lleva a encontrar siempre algo nuevo que poner en común. Así llegamos a los "solos". Nada en aquel trabajo tenía que ver con el psicologismo del monólogo interior o del flujo de conciencia de principios del siglo. Eran verdaderas historias en sí mismas, contadas al público con un lenguaje simple y directo y con técnicas de realización cercanas a las de la fabulación y el testimonio, sin que la cuarta pared dividiese artificialmente el escenario y el público, y sin escenografía: todo era evocado a partir de las palabras y el cuerpo del actor. La narración estaba con frecuencia mezclada con diálogos (evidentemente, es el narrador quien desempeñaba todos los personajes), reflexiones, descripciones y, a veces, canciones. Personajes y ambientes vivían (y todavía viven) en la mente del espectador como una película más o menos vívida dependiendo de la habilidad del narrador.

Stabat mater, por el contrario, conlleva muchas de aquellas técnicas, pero de un modo más azaroso. Éramos un grupo de jóvenes que tenían que hacerlo todo solos. Cinco de estas

personas decidieron que habían estado demasiado tiempo "teniendo" que escribir teatro, enseñar teatro, producir teatro, programar teatro, ensayar teatro, vender teatro, montar el espectáculo, subir al escenario, desmontar el espectáculo, cargar el camión del teatro, vivir con gente del teatro, comer con gente de teatro, hablar solo de teatro... ¿qué hacer? Cogimos algunos relatos que habíamos descartado en otros espectáculos, "restos de proyectos" en definitiva, que pertenecían a un corpus de obras de escritores en lengua española o portuguesa (Amado, Guimarães Rosa, Cortázar, Lispector, Borges, García Márquez, Allende, entre otros), los modificamos para plasmarlos todos en la misma historia de familia y, como si ya los conociésemos de memoria, en cuatro días empezamos a contarlos. ¿Dónde y a quién? Para ser exactos, no en teatros, sino en casas de amigos, ante un pequeño público con quien después del relato se cenaba. El dueño de la casa nos alojaba durante un día o por una noche y a la mañana siguiente nos íbamos, dejando la casa tal y como la habíamos encontrado pero llena de nuestras historias y de las que nos contaba el público. Y esto porque, mientras cenaban con nosotros, con preguntas bien pensadas de antemano, nos las apañábamos para que –casi sin darse cuenta– fuesen los espectadores los que nos contaran sus propias fantásticas historias de familia. El público dejaba en una cajita una moneda, dinero, libros, música, lo que quería: "dadnos cuanto os parezca que habéis recibido", decía una de las actrices hacia el final de la velada. Todo servía para alimentar nuestras narraciones, y con el dinero, podíamos pagarnos la siguiente etapa de nuestro viaje

Llevábamos poquísimas cosas con nosotros. La historia: el Coronel, después de años de guerra, con mujeres y hijos por todas partes, después de combatir en todas ellas, de haber vivido en todos los sitios, de haber amado a todas las mujeres y procreado más de diecisiete hijos alrededor de todo el mundo, es finalmente arrestado. Volverá a casa. Demetra, Fosca y Gaia, sus hijas, junto a su hermano muerto Esteban, van a la busca de esos otros hijos del Coronel. Saben que existen, pero no saben ni dónde ni cómo los encontrarán. En cada casa en la que se paran cuentan la historia de su familia, con la esperanza de que alguien pueda darles alguna indicación para encontrar a los hermanos que les faltan y poder así llevarlos a su gran casa y esperar la vuelta del padre.

No llevábamos ningún traje en nuestras maletas. Solo el vestuario de los personajes, cada día y durante todo el día. No había separación entre personas y personajes. Yo era Demetra desde la mañana a la tarde, y lo mismo para Gaia, Fosca y Esteban. En cada casa, además de nuestras historias, dejábamos un recuerdo: un dibujo y una historia "especial" contada tan solo al dueño de la casa; en concreto, la historia del santo con el nombre del dueño o la dueña de la casa, por lo general, sacada de la *Leyenda dorada* de Jacopo da Voragine. Cada tarde hacíamos una fotografía, poniéndole primero una chaqueta militar a la persona más anciana y "honorable" del público, convirtiéndola de este modo en el Coronel, nuestro padre.

Esto es todo. El hecho extraordinario es que salimos para quince días y, por el contrario, le dimos tres veces la vuelta a Italia y dos a Europa durante tres años, con solo alguna breve pausa. Un milagro, si se piensa que no existían aún los móviles. Sin embargo, la voz de esta extraña y apasionante experiencia dio la vuelta tan rápidamente que, cada vez que volvíamos a casa, nos encontrábamos con otras propuestas en el buzón de nuestros teléfonos fijos o en la oficina del teatro. ¿Por qué?

El público quería escuchar. Había llegado el momento de desatar la palabra, una palabra densa de inmediatez, comunicación y relación. Después de años de silencio, de teatro danza,

de trabajo corporal, después de años de una vanguardia que había mostrado muy poca fe en la palabra, tanto como para pronunciarla siempre como si fuese la última palabra dicha antes de morir, ahora el público quería escuchar... palabras. Palabras dichas con la simplicidad de un cuento. Palabras e historias pronunciadas por un actor que se dirigiese al oyente sin artificios, sin fingir ser otra persona.

Teníamos pocos objetos en el escenario: una cesta de tazas, un cubo, un hornillo eléctrico y dos grandes cafeteras napolitanas. El espectáculo duraba el tiempo justo de lavar con cuidado las tazas, preparar café, esperar que saliera y ofrecérselo a los espectadores, los cuales podían ser una decena y media de personas, una veintena, treinta o incluso cien, dependía de la casa. Hoy era una pequeña casa de montaña, mañana un castillo, pasado mañana un loft moderno. Nunca un teatro. Tenía que ser una casa. En la cocina, en el salón o en el comedor, según el lugar. Bastaba mover alguna que otra silla, el sofá, una mesa y montar un pequeño escenario y una platea en la que las personas se sentaban sin más. Y sin parecerlo, después de charlar un poco, bebido otro poco y comido otro tanto, comenzaba la narración. Al final, a todos les brillaban los ojos y tenían una sonrisa estupefacta y dulce en los labios. Tenían las manos en torno a las tazas calientes llenas de café, y esto los libraba del embarazo de aplaudir en un momento tan etéreo y delicado.

Luego hacíamos la fotografía y poco a poco el espectáculo se iba deslizado en una especie de convivencia y charla. De ahí brotaban luego, en privado, las historias del público. La persona que estaba en la mesa a tu lado te susurraba: "Sabes, también en mi familia hay una tía que se parece a Demetra..." o "Mi padre era militar y..." o "Me llamo así porque aquel día mi madre..." o "No hablo con mis hermanos desde hace cuarenta años porque...". Cada noche, una de nosotras, las "hermanas", volcaba historias en nuestros diarios.

Fueron años intensos e importantes. El viaje era estimulante, cansado, a veces peligroso. No sabíamos nunca dónde acabaríamos, dónde dormiríamos, dónde comeríamos, ante quién contaríamos la historia. Tuvimos contactos excepcionales, con algunos con los que contactamos mantenemos aún fuertes vínculos. Siempre narrábamos en italiano, precediendo la narración de algunas breves explicaciones ante el público, en pequeños grupos, durante las fases iniciales de bienvenida. Cada uno de nosotros hablaba algún que otro idioma, por lo que siempre había una lengua de mediación posible, inglés, francés, español, alemán, portugués... Explicábamos lo que iba a pasar, quizás mientras se saludaba a algún amigo, o se conocía a algún personaje importante para el dueño de la casa, o se charlaba con alguien, y luego Fosca y Gaia empezaban a pelearse en otra habitación, se les escuchaba, se acercaban, entraban en el espacio escénico y a partir de ahí ya se estaba en el centro del relato.

Ganamos el premio Fringe en el festival de Edimburgo, recibimos otros premios, críticas favorables, se escribieron ensayos e incluso se publicaron algunas tesis. Y todo ello actuando siempre y solo en las casas, sin un teatro, sin publicidad, sin oficina de prensa, sin organización. Después de cada réplica la noticia corría veloz de boca en boca, y las réplicas pasaron de diez a cien, doscientas, tal vez incluso más. No sé si todo esto lo volvería a hacer, aunque estoy orgullosa de haberlo hecho. He aprendido a contar justamente en aquel contacto cotidiano y cercano al público.

Mientras tanto, y paralelamente, todos nosotros recurriamos a la narración también bajo la forma de espectáculo en teatros ordinarios. Mi primer monólogo-narración fue *Passione*, que precede a *Stabat mater*, y luego vinieron el exitoso *Olivetti*. *Camillo, alle radici di un*

sogno, que, sin embargo, se escribió después. Y luego *Olivetti. Adriano, il sogno possibile*. Todavía los llevo de gira hoy en día.

Passione cuenta la vocación de una joven en la Turín de los años 60 y 70. Es la historia de un aprendizaje artístico, la historia de una ciudad en un momento clave de su evolución, la historia de personas venidas de toda Italia en busca de trabajo y fortuna. Gira en torno a la fábrica, la FIAT, sobre el duro trabajo de los trabajadores en las cadenas de montaje, la vida en los barrios populares y el deseo de levantar la mirada más allá del homologante horizonte. Y todo ello a través de los ojos de una joven y de las mujeres con las que se encuentra en la calle la primera vez en su pequeña vida que va al teatro.

Olivetti narra la paralela existencia, a veinte kilómetros de Turín, de una fábrica distinta, igualmente conocida en todo el mundo, la Olivetti, una fábrica en la vanguardia en cuyo centro del proceso productivo estaban las personas, no solo los productos y los beneficios. Una fábrica en la que la defensa de la salud de los trabajadores (física y mental), el respeto al medioambiente y la atención a la vida de la comunidad en la que se encontraba fueron los fundamentos de un experimento social y económico que no tiene parangón, tanto por sus dimensiones, como por la profundidad del pensamiento que lo gestó y por sus resultados económicos. La historia de la Olivetti (que se ocupada de tecnología punta, máquinas de escribir, calculadoras y los primeros ordenadores del mundo) fue, en Italia, "olvidada" y sepultada por otros modelos industriales más pesados caracterizados por la explotación de las personas y la consecución de beneficios a toda costa. Se convirtió en una especie de gran "abandono" nacional, probablemente también porque sus métodos estaban tan a la vanguardia que parecían una utopía, términos con los que se relega con frecuencia empresas que invierten, con responsabilidad y esfuerzo, en innovación y en aspectos sociales. Utopía no había, aunque sí que había hechos concretos y éxitos todavía no igualados. Quería sacar la historia de ese olvido en el que había estado confinada durante casi cincuenta años.

En mi primer espectáculo, el que iba sobre Camillo Olivetti, el fundador y pionero, todo era contado por su madre Elvira y por la mujer Luisa. Yo era ambas en el escenario. Una miríada de personajes entraba en la historia y cada uno se caracterizaba por máscaras fónicas y actitudes físicas precisas, de forma que el espectador, aunque yo estuviese sola, no tenía en ningún momento dudas sobre quién estaba hablando. El segundo espectáculo, sobre Adriano Olivetti, hijo de Camillo, un hombre de gran cultura y capacidad, que realizó, partiendo de la empresa del padre, las innovaciones más extraordinarias, lo escribí para tres actrices.

Las técnicas utilizadas en escena provienen de la narración oral y de las técnicas de recitación, prevaleciendo las primeras sobre las segundas.

Comienzo con frecuencia mis narraciones saludando al público, con la luz encendida en la sala, agradeciéndoles que estén conmigo, preguntándoles si ha apagado los teléfonos, luego me deslizo sin solución de continuidad en la historia, llevándolos con las palabras a otros espacios, muchas veces a otras épocas. La luz de la sala se apaga para favorecer la concentración de los espectadores, pero tengo casi siempre un foco que apunta hacia el techo, de modo que quede una leve claridad que me permita verles el rostro, entender y escuchar el ritmo del público.

El público no es un clon. Público es una palabra colectiva que encierra múltiples identidades diferentes, lenguajes diferentes y modalidades de percepción también muy diferentes entre ellas. Al narrar, debo tenerlo en cuenta. Saber esto influye en la escritura.

Después de la fase de búsqueda de argumentos sobre el tema que quiero contar, esto es, la larga recogida de documentos, fotografías, testimonios o entrevistas, la lectura de eventuales fuentes históricas o literarias y la búsqueda de música, llega el momento de la síntesis: escribir el texto que subirá al escenario. Las reglas de la retórica clásica, los *topoi* de las fábulas y la arquitectura dramática sustentan la composición, la división en "capítulos", la articulación de la historia. La máxima concentración la dedico luego a la elección de las palabras por separado. El valor evocativo de un término está en su capacidad de encerrar un significado para el mayor número de las personas posibles. Dado que las personas tienen sistemas perceptivos distintos, una jerarquía diferente respecto a lo que es más o menos importante y hacen un uso distinto de los sentidos, es mi deber diseminar en el texto palabras dedicadas a sensibilidades diferentes. Lo que debo lograr estimular es un diálogo secreto entre la escena y la mente del espectador.

Hay personas, por dar un pequeño ejemplo, que entrarán más fácilmente en sintonía conmigo si uso en un momento dado una palabra como "armonioso", porque tal vez son más sensibles a los sonidos, a la música. Por el contrario, cuando uso una palabra como "equilibrado", me haré entender más fácilmente por quien sea más proclive a una fisicidad más fuerte y preste una atención mayor al movimiento.

La estructura de la narración, y aún más la palabra, no se fijan de forma definitiva sino después de muchas réplicas: muchas personas del público, al acabar el espectáculo, me ofrecen material, información y me hacen sugerencias. Muchos han sido incluso protagonistas o testigos de algunos hechos que cuento. Un poco porque es solo contando como puedo verificar las reacciones de la platea, entender dónde soy más o menos eficaz.

Una vez encontrada la forma del texto, la autora deja su sitio a la actriz. Debo encontrar la voz con la que narrar, o mejor, las voces. Entender las voces de los personajes de los que hablo, pero –lo que es aun más difícil– encontrar la voz de la narración. Ciertamente es mi voz, la voz de Laura Curino, porque soy yo quien asume la responsabilidad de lo que digo, pero eso no quita que se necesiten ritmos, tonos, volúmenes bien articulados y capaces de mantener la atención del espectador. A veces me dejo guiar por imágenes. Busco una voz "agua", una voz "cuervo", una voz... "claxon" o una voz "tiza en una pizarra". Intento no exagerar nunca para no restarle atención a la historia. En definitiva, se necesita una sólida arquitectura para narrar... y "poca decoración interior", poco mobiliario. Si no, se mira solo la superficie.

Lo mismo vale para el cuerpo: los personajes deben tener una postura precisa, un cierto grado de energía, pero gesticulan poco, y, cuando lo hacen, ese gesto particular, incluso aunque sea cotidiano, debe ser indispensable.

El paso de la narración al personaje es fluido, el momento del cambio, perceptible, pero no necesariamente enfatizado o sobrecargado de pausas. Las pausas son necesarias... cuando son necesarias.

Lo que sostiene todo el castillo dramático es la necesidad. La necesidad que el narrador siente de tener que contar esa historia. La motivación fuerte, el interés y la energía intelectual y física empleada sabrán contagiar al oyente incluso antes que las palabras.

Algunos de mis espectáculos tienen mucha música. El primero de mis dos trabajos sobre Olivetti tenía solo una, al final: *El Moldava* de Smetana. Es un trozo que empieza lentísimo, con la evocación de un pequeño manantial. Poco a poco, según el agua va fluyendo, las notas se multiplican hasta convertirse en una majestuosa representación de la fuerza y la belleza del gran río. Es una música que representa perfectamente la vida de esta gran empresa que cultivaba el gran sueño de un futuro mejor para todos. Brotada de un sueño de un hombre solo contra todos, se convirtió en realidad para 26.000 trabajadores, 32.000 si contamos los asociados en el extranjero. Un modelo creado por personas que pensaban en el bienestar como "estar bien" y no solo como "poseer bienes".

También la aventura de los narradores italianos empezó así, con sordina, con los pasos de unos pocos pioneros que ni siquiera sabían que estaban fundando un género. Un crítico llamó un día a aquello que estábamos haciendo "teatro de narración" y, así como en nuestra cultura una cosa existe cuando es nombrada ("Al principio fue el verbo y el verbo era Dios"), desde aquel momento los narradores existimos, los organizadores comenzaron a escribir reseñas y a invitarlos a los festivales, los títulos se multiplicaron con obras frecuentemente de alto valor civil que han llevado la luz a personajes y sucesos importantes de la Historia, con H mayúscula. Pero incluso cuando no se trata de un teatro "civil", la de la narración es una empresa comprometidísima que en tiempo de crisis económica ha contribuido, con pequeños y ágiles montajes, a tener abiertos los teatros, los cuales –no pudiendo permitirse ya los costes de las grandes compañías– de otra manera hubieran tenido que cerrar. Esta modalidad tan poco costosa, pese a su diversa fortuna, ha permitido también a muchísimos jóvenes afrontar cada día al trabajo de actor, en años en los que el trabajo para los actores se ha reducido notablemente. Estos espectáculos han mantenido la atención del público y han creado al mismo tiempo un nuevo público.

Hoy en Italia, el teatro de narración se ha convertido en un impetuoso río de historias. Hay quien dice que incluso demasiadas, y que el género está acercándose a su extinción. Ya se sabe, siempre hay alguien que vaticina la muerte, bien por llevar la contraria, bien para fastidiar. Hay quien se aburre siempre de todo y, por tanto, se aburre con los narradores. No hay nada de qué temer: los artistas, cuando son buenos, son los primeros en ser curiosos, en buscar nuevas modalidades. Pero las historias, esas no, esas resistirán, y simplemente encontrarán un nuevo cauce por el que discurrir, tal vez volviendo a ser parte de otras escrituras dramáticas, como ha ocurrido siempre.

Por lo que a mí respecta, este año trabajo en una compañía grande haciendo el papel de Annie en el texto de Tim Firth *Calendar girls*, ¡y siento de nuevo el gozo increíble de actuar junto a otros actores! Durante la tournée, he escrito un texto para siete actores, *Bella e fiera*, para el Piccolo Teatro de Milán, donde muchos más personajes atravesarán cincuenta años de historia de la ciudad a través de la vida de su famosísima feria¹. Además, estoy retomando el monólogo *Santa Impresa*, que subió a las tablas en la pasada temporada teatral del Teatro Stabile de Turín. El espectáculo trata de las empresas sociales de un grupo de hombres y mujeres extraordinarios del Turín del siglo XIX, y lo estoy adaptando para más voces.

Y, en todo caso, si de verdad el río de los narradores estuviese agotándose en la desembocadura de Italia... ¡en otro sitio no ha siquiera empezado a brotar del manantial! Así

¹ *Fiera*, en italiano, significa "feria", de ahí el juego de lenguaje que se pierde en castellano [N. de T.]

es que: si alguien tuviese ganas de traducir... yo siempre estoy dispuesta a actuar en otra lengua, o confiar las historias a otra actriz, o a enseñar a otros actores lo que sé, ¿no?

Gracias por haber leído, ahora me voy al teatro, que ya es la hora.

Laura Curino

Escrito en hoteles, en B&B, y en las casas de los amigos durante la tournée de *Calendar girls* 2015-2016. Acabado de escribir en Venecia, el 22 de enero de 2016. Hace frío, pero hace sol.