

“Le avventure di Numero Primo” o cómo unir los puntos que todos ven con líneas que nadie ve, entrevista a Marco Paolini

Marco Paolini

Actor y dramaturgo. Italia
comunica@jolefilm.it

Entrevista realizada el 20/12/2017 y publicada el 15/07/2018



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

El último espectáculo de Marco Paolini, *Le avventure di Numero Primo*, propone a los espectadores una obra sensiblemente diferente a su producción anterior sin abandonar los rasgos característicos que lo han situado, desde principios de los años noventa, como una de las cabezas más visibles del denominado “teatro di narrazione”. Después de espectáculos como *Ballata di uomini e cani* (2010) o *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (2011) alejados de las coordenadas italianas, el autor de Belluno regresa a la región véneta natal en la que ambientó obras tan celebradas como *Il Milione. Quaderno veneziano* (1998) o el ciclo del Bestiario (1998-1999) para plantear por primera vez un espectáculo situado en un futuro cercano en el que conjuga, como es habitual en su dramaturgia, la ironía y la comicidad con una notable carga cívica. Si con títulos como *Il racconto del Vajont* (1996) o *I-TIGL. Canto per Ustica* (2000) Paolini dio carta de naturaleza al denominado “teatro civile”, no hay duda de que con *Le avventure di Numero Primo* abre un nuevo cauce en una modalidad teatral, el teatro de narración, que cuenta ya con algo más de dos décadas de existencia. La *tournée* del espectáculo durante la temporada 2017-2018 nos da la ocasión de entrevistar al autor y de charlar con él de esta particular obra de la que hace unos meses se publicó también la novela homónima escrita a cuatro manos junto a Gianfranco Bettin.

JUAN PÉREZ: *Aunque está ambientada en el futuro, viendo ayer Le avventure di Numero Primo no podía dejar de observar las numerosas referencias que hay a sus obras anteriores, en concreto al ciclo de los Album o al Bestiario... que, por cierto, puede volver a ver el otro día en internet.*

MARCO PAOLINI: *I cani del gas*, es decir, *Bestiario italiano*, lo he visto hace poco yo también y me ha gustado... ¿extraño, no? Extraño, porque no me gusta ver los vídeos de mis espectáculos... veo enseguida los defectos. Es como mirarse en el espejo y encontrarse gordo. El vídeo es implacable. El problema íntimo del artista viendo estas cosas es que con frecuencia no soporto al actor, a mí mismo como actor, porque como sucede muchas veces, como autor, tengo una intención, un deseo, la realización de un deseo, de una utopía si quieres, a la que se llega solo hasta un cierto punto... en realidad casi nunca se alcanza. Mientras que, a veces, cuando el actor toma el material del autor lo lleva a otro sitio, a una dimensión nueva que, cuando escribes, no puedes imaginar; a veces la sorpresa es positiva, aunque casi nunca cubre la experiencia entera. Es siempre incompleta. Y esta es la naturaleza del espectáculo. Sobre todo no es un problema estructural, es incompleta dramáticamente. Es decir, la escritura es tan imperfecta que conociéndola bien, como yo conozco la parte oculta, es muy difícil imaginarla para otro, porque hay una falta de claridad, es demasiado sobreentendida; por eso, en muchas ocasiones me he

preguntado cuántas veces he usado este camino y si ya forma parte de mí o si debería intentar explorar mejor la escritura imaginándola para otros. Porque estoy un poco cansado de escribir solo para mí; estoy cansado porque la gente que ve el espectáculo, me ve solo a mí, ve un yo, yo, yo, nombre y apellido, y no ve nunca la historia separada de mí.

En la mayoría de sus obras, de hecho, el trabajo de sus colaboradores queda con frecuencia en un segundo plano. Para la mayoría de los espectadores es solamente Marco Paolini el autor de la obra.

Así es. Cuando colaboro con otros artistas, tiendo a ocultarlos, y eso me molesta. Por otro lado, saber que el personaje que has construido, que es tu instrumento de trabajo, tu fuerza, se convierte también en tu coraza y límite es interesante como problema, porque no puedes fingir que no existe; debes intentar probar nuevas estrategias que te permitan ir más allá. El problema más grave para mí se ha presentado ahora, que hemos hecho este oratorio musical que se titula *Antropocene* (que ha debutado al Teatro Massimo de Palermo y luego hemos hecho en el Auditorium de Roma) en el que, pese a la música, pese a que trabajo con Frankie hi-nrg mc, un ~~rapper~~ **rapero** muy conocido en Italia, con Mario Brunello... pese a todo ello, algunos periodistas han acabado hablando del “espectáculo de Marco Paolini”. A mí me molesta mucho, me siento un tanto afrentado respecto a mis colaboradores. Y esto no es un problema psicológico, es un problema artístico; debo lograr construir un lenguaje en el que, si me uso a mí mismo para aplicar ese lenguaje, el resultado sea siempre leído en este sentido; tal vez debería inventar otros medios, ir más allá, cambiar, salirme incluso del escenario.

El nombre de Marco Paolini, por tanto, como una especie de cul de sac en el que confluyen todas las miradas...

Sí, así es. ¿La última vez que nos vimos para hablar de *Amleto a Gerusalemme* tratamos este tema con Gabriele Vacis? ¿No? Bien, este trabajo, producido por el Teatro Stabile de Turín y en el que actuaba con un grupo de jóvenes palestinos, fue muy interesante para mí, sobre todo porque allí desempeñaba un rol distinto gracias a la complicidad de un director como Gabriele. Se trataba de meterme de lleno en un rol distinto en el escenario. Escribir es una cosa, pero luego la composición, la escritura escénica, otra. Me gustaría probar otros lenguajes; el espectáculo solista es una cosa y luego probar otros lenguajes. Si no, me muero.

Me hablaba mientras veníamos de la tradición oral que hay en Francia y quisiera preguntarle sobre esta cuestión. ¿En su caso hay una veta oral popular véneta que le haya influido?

Existe, pero no ha marcado especialmente mi dramaturgia. Siempre he sabido que existía una tradición de *filò*, que es como se llama entre nosotros, representada por hombres que contaban historias en los establos. Pero en mi caso no ha tenido ninguna influencia. Mis padres, permíteme que lo saque a colación, nos hablaban en italiano porque pensaban que así iríamos mejor en la escuela. Pensaban que los hijos tenían que hacerse un hueco en la vida, creían en la escuela. De forma que, en cierto modo, dejaron de lado su propio mundo esforzándose en ayudar a sus hijos. Para mí, el dialecto era la lengua de los demás; tanto que yo, de pequeño, pensaba en italiano e

imaginaba que aquellos que pensaban en dialecto tenían un ruido en la cabeza como el que hace una radio que no está sintonizada. Tenía un prejuicio en torno al dialecto, aunque me veía obligado a usarlo en el campo de fútbol porque si no, no te pasaban el balón... El dialecto era una materia oscura. Como un científico hacías tus propias investigaciones sin entender muy bien al principio qué era ese mundo. En este sentido, obviamente para mí es una conquista, cuando ya de mayor decidí que lo podía usar, aunque al principio yo mismo ejercía sobre mí una fortísima autocensura.

En algunos de sus obras anteriores percibo una especie de visión nostálgica del dialecto a punto de desaparecer, mientras que en Le avventure di Numero Primo los niños de la escuela (hijos de la segunda generación de inmigrantes) lo usan entre ellos. ¿Ha recuperado la confianza en el mantenimiento del dialecto?

No, yo esa confianza siempre la he tenido. Pero es más interesante la cuestión del dialecto cuando tienes delante a una persona que tiene una cara distinta a la tuya. Los hijos de inmigrantes de segunda generación que hablan veneciano es algo maravilloso. Para nosotros es una complacencia estética. No quiero dar ninguna valoración cultural, pero *me gusta, me gusta, me encanta, cuando lo veo me gusta* (en español). Por ejemplo, conozco algunos vendedores *vu cumprà* que empiezan a exhibir sus productos con normalidad pero que, si se dan cuenta de que hablas en un dialecto concreto, empiezan a hablarte en tu propio dialecto. Y tú te ríes, y entras de inmediato en una relación que no te deja no comprarle algo. En este sentido, el dialecto –el dialecto entendido como teatro– es maravilloso.

De hecho, el dialecto tiene un papel fundamental en sus obras: es eje temático, caracteriza a los personajes, introduce breves cesuras cómicas, sirve como clausura de una secuencia narrativa...

Introduciría una variante: o es la clausura o es el acento. Porque, la función del dialecto es rítmica, es decir, polifónica; necesito algunas notas para no usar un italiano corriente de comunicación que es lengua “empobrecida”, entonces uso el dialecto o voy, filológicamente hablando, a reconstruir formas lingüísticas, arcaísmos, que en cierto modo reviven, en manera docta, ese italiano “empobrecido”. El problema del italiano, creo, es el de las lenguas que tienen un rango de uso más reducido que otras y que, por tanto, evoluciona más lentamente, lo que las lleva a canibalizar palabras extranjeras, sobre todo inglesas fundamentalmente.

El italiano, además, es tremendamente permeable a esos barbarismos.

Sí. En teoría los franceses son los más atentos. Son los únicos que dicen *ordinateur* en lugar de *computer*, porque en todas las demás lenguas hemos adoptado la palabra *computer*. Ellos no, ellos están un poco más atentos a mirar el propio *imprinting* de su lengua madre. Nosotros somos más estetizantes...

¿Más snobs quizás?

Sí, claro. La palabra nueva se escucha enseguida, debemos usarla... entonces, ¿qué hago? Uso este mix. Yo, por ejemplo, no uso casi nunca palabras inglesas en mi lenguaje, aunque en este espectáculo, en *Numero Primo*, por ejemplo, hay escenas donde dos personajes se hablan entre ellos en inglés. Uno de ellos tiene el inglés

como lengua madre, el otro no (es la máquina). Por eso habla con una voz distinta en la que se aprecia que no es su lengua madre, que es una lengua aprendida como cualquier otra. Eso me servía para crear otra música en la historia, para no hacerla demasiado provinciana, demasiado cerrada; necesitaba crear una ventana de globalización. Tendencialmente, a mí me suena raro poner en mi boca estas palabras, y cuando lo hago las pronuncio de forma exagerada para subrayar el efecto cómico, casi como si fuese una palabra en dialecto. Si uso una palabra inglesa, la uso con el mismo cuidado con el que uso una palabra en dialecto, es decir, debe tener un efecto musical. Debe ayudar a la comprensión y debe ser clara dentro del contexto. Porque una cosa debe quedar clara: las palabras que uso en dialecto también son incorporadas de un modo concreto de forma que, si hago el espectáculo en Palermo, se puedan entender igualmente. Puede faltar esa palabra, pero está totalmente clara en el contexto. No puede haber una palabra que cierre, que excluya la comprensión. Pero la función es, como decías, o de acento, o de clausura o rítmica. En italiano “lui dice”, “loro dicono”, “io dico”, “noi diciamo”... el plural es mucho más largo que el singular y, por tanto, la contracción, usar el verbo en singular cuando debería ser plural, se puede hacer porque su uso es rítmicamente útil. Si se entiende del contexto, no importa si es agramatical, porque la oralidad viaja usando otro tipo de seducción, de acercamiento... es decir, que si no hay música cuando hablas, no produces el flujo necesario. Y esta es la esencia de la narración, porque están musicando las palabras.

¿Pero qué sucede cuando hace el espectáculo en otra lengua? ¿Porque usted representó Itis Galileo en francés, verdad? ¿Cómo fue?

No fue una experiencia satisfactoria, y no lo fue por varias razones. El desafío era grande, tenía que probar. Un amigo, César Brie, que ahora está en Argentina, me ha propuesto muchas veces que pruebe en español, *prueba a hacer el Galileo en español, te ayudo yo*. Sé que sin duda sería muy interesante hacerlo, tanto para España como para Latinoamérica, destacando las diferencias de acento, y te garantizo que para mí, musicalmente, me resulta muy atractivo, pero el problema no es ese. El problema es que, al igual que pasó cuando hice el espectáculo en francés, aunque reconstruya todo el espectáculo, seguiré siendo *un extranjero que habla el idioma de otro país*. ¿Dónde surge el problema? O vives en este país y conoces el contexto por el que, si sucede algo, y esa palabra te sirve, y la gente entiende el doble sentido, la referencia a la realidad, y entonces te identifican como un testigo, o, por el contrario, si no conoces el contexto, acabas siendo solo un actor que recita. Y eso valdría lo mismo a que si lo hiciera en YouTube, en el sentido de que estás matando la razón del directo. El directo es un *transfer* entre el actor que está ahí, que te hace vivir otro mundo y del que el espectador capta que posee todos los elementos del contexto igual que tú, esto es, que venimos del mismo lugar. Cuando por el contrario el actor, al menos en mi teatro y en las cosas que hago yo, viene de un mundo demasiado separado, aunque hable tu propio idioma, siempre será un extraño sin la fuerza necesaria para comunicar. Mi trabajo se funda en hecho de que se construye una base de relación compartida entre espectador y actor. Todos sabemos que este año, que es año de elecciones, si decido hablar o no hablar de algunos de estos temas, todos sabremos que están ahí, todos sabremos qué cosas pueden evocar algunos asuntos que se tratan. Aunque yo los toque o no, siempre son elementos que tenemos en común. Si quieres hacer un espectáculo en otra lengua, o vives en ese lugar o llegas de fuera y no entiendes todo lo que puede suceder con tus palabras. Provocas ondas en un mar que no conoces y esto puede ser peligroso.

Sin ir más lejos, Le avventure di Numero Primo tiene tantas referencias a sus obras anteriores y al contexto italiano que sería difícilmente representable ante un auditorio español.

Hay otra cuestión sobre la oralidad, y es la oralidad entendida como profundidad del lenguaje y no como superficie. En la comunicación científica (y esto es una provocación que me permito lanzar) la *auctoritas* hoy no viene, como parece, de las publicaciones que dan el currículum, etc. Eso, de por sí queda descalificado, porque se conoce el mecanismo de calidad-cantidad en el ámbito científico en el que nadie lee los textos de los otros (no sé en el ámbito de la historia o de la historiografía teatral, etc.), de forma que la autoridad del escrito es inferior a la autoridad del *speech*. De hecho, los *speeches* más importantes no son los que se hacen en el TED, sino los que se hacen en la cafetería después del TED. La dirección de la investigación científica está más condicionada por las charlas en el bar que por la calidad de la relación técnico-científica. De hecho, veo una involución en el lenguaje de las publicaciones técnico-científicas, ya que, pese a que el objetivo de la ciencia debería ser aclarar, hace el contenido más claro, por el contrario, con frecuencia la función curricular de la publicación científica hace que este se convierta más en una defensa que no en una investigación. De ahí que la cantidad de palabras y la tipología estén orientadas a hacer ver que esa persona conoce muy bien un tema antes que a definir esa misma cosa, la cual, por otro lado, casi nunca es aclarada de un modo convincente. De ahí que resultado de ese tipo de comunicación no sea dinámico, capaz de moverse en la dirección de la investigación, sino, por el contrario, estático y monumental.

Y también excluyente, por tanto.

Sí, justamente lo contrario del objetivo de la ciencia, que debería ser inclusiva. Mientras que la oralidad, que se ha quedado a un lado de los nuevos lenguajes científicos, constituye el más evolucionado sistema de comunicación para convencer a alguien de la idoneidad de una dirección, por eso gran parte (es una idea mía) de los caminos que se toman en el ámbito técnico, científico, tecnológico, etc. no están condicionados por la valoración objetiva, de la calidad, sino por la capacidad moral de convencer de ciertas personas particulares. Un individuo puede cambiar radicalmente, tomar un peso determinante en la dirección que toma la colectividad si está dotado de la capacidad de usar la oralidad. Y esto es extraño, porque en un momento en el que la evolución tecnológica produce instrumentos cada vez más refinados, aparentemente la forma más antigua de relación, esto es, el lenguaje, se convierte en modernísima y superior respecto a las novedades tecnológicas a la hora de determinar cuáles son los elementos más fundamentales de la dirección común. Yo he reflexionado sobre esto y he entendido que la naturaleza de todo esto está en la base de todo el trabajo que he hecho y del que nacen el libro, el espectáculo *Antropocene* y *Tecno-Filò. Technology and me*, que es una conferencia que hago y que se puede encontrar en internet. Richard Feynman, mi físico preferido, un verdadero mito de simpatía, pintor, creador de aforismos, pensador transversal (*Sei pezzi facili* y *Sei pezzi meno facili* de Física es uno de los clásicos que adoro) dice: “lo que no puedo rehacer, no lo puedo entender”, y, desde el punto de vista de un físico, es todo un elogio del método galileano, creo. Debo, en cualquier caso, afrontar la dificultad del experimento, y por tanto debo construir bien. La esencia de mi

trabajo es que mis pensamientos deben encontrar un nexo entre lo que digo y lo que hago, y por tanto, esto es ya una muestra de un método en sí. Yo, parafraseando a Feynman - en mi campo, claro - puedo leer libros de Física o puedo leer artículos periodísticos, al igual que los demás; la diferencia es que luego, sin embargo, yo debo rehacerlos. ¿Cómo? Tengo que rehacerlos con las palabras. Y si no lo logro, es que no lo he entendido. Es decir, cojo un artículo, lo hablo contigo y la primera vez que intento resumir lo que he leído me siento torpe porque me faltan trozos y me doy cuenta de que, aunque el periodista ha intentado explicármelo, ha hecho conexiones lógicas propias que yo he captado durante un instante... pero luego me he perdido. Por eso debo añadir otros diez artículos hasta que logro entender todo aquello que yo, como torpe que soy, no entiendo (porque yo no soy mejor que los demás, sino que simplemente soy bueno rehaciendo cosas de los demás con las palabras). Por tanto, el desafío es rehacer con las palabras cosas de las que todos hablamos pero que ninguno de nosotros entiende. Dar una lectura en voz alta es todo un continuo ejercicio de desafío, porque normalmente en la comunicación de este tipo damos siempre por supuestos pasajes que no entendemos. Cuando los entiendes, se te aparecen similitudes y relaciones. Por ejemplo en *Tecno-Filò. Technology and me* -un ejercicio *in progress*, porque todavía no está acabado-, pongo una línea entre esta parte del diseño y esta parte del diseño que antes no estaba, y así me aparece un nuevo tipo de diseño. Y esto es exactamente lo que decía Steve Jobs a los estudiantes en su famoso discurso: “vosotros tenéis que unir los puntos que todos ven con las líneas que nadie ve”. Esto para mí es la esencia de la oralidad.

Justamente Le avventure di Numero Primo, uniendo estos elementos dispares de un futuro más o menos cercano, puede ser una de sus obras de mayor carga civil...

Sí, aunque es una fábula construida, ya que no puedo hablar de ello... no puedo imaginar negatividad respecto al futuro. Todas mis preocupaciones deben traducirse en un acto civil de fe para quienes han nacido después de nosotros. Es decir, dar una dosis de esperanza dirigida a los interlocutores que tengo delante. Yo confío en que tú, espectador, escuchando esta fábula, razones. Este es el gesto civil.

Y, además, porque no ofrece una única lectura, lo cual lo convierte en especialmente interesante y “civil”.

Sí, no hay una única tesis, mientras que, en cambio, hay muchísimas preguntas. Me complace que me lo digas. Pero es también el espectáculo que más me ha costado. El primer año de pruebas y estudio he recibido las cartas más negativas de los espectadores, porque había demasiados saltos lógicos, era difícil de seguir. Soy consciente de que cuando hago este trabajo con el público, con un espectáculo todavía inacabado, cometo errores garrafales, justamente debido a esa intención de unir los puntos, las líneas narrativas, creando una representación, es decir, una imagen, una historia, a la que es muy difícil ponerle las manos encima; hoy en día los modelos o son el modelo hollywoodiano o el de la gran ciencia ficción clásica, que son distópicos y potentes, gracias a la potencia visual del cine, etc. Tú estás en el teatro y tienes unos límites precisos, tienes un número de personajes X que no puedes aumentar, y sí, a fin de cuentas, después de todo, igual *Numero Primo* es todavía un espectáculo demasiado complicado. En todo caso estoy reflexionando sobre ello y todavía podría cambiar algunas cosas, tal vez los últimos diez minutos... igual podría probar a hacer un montaje más cinematográfico, más sorprendente, que permita

entender el final de forma más clara sin dejar de poner el diálogo entre ellos, que es importante, pero también con un cambio de registro. No debe haber risa, porque ahí la profundidad que se debe alcanzar debe ser mayor.

Numero Primo *significa en todo caso un notable cambio respecto al teatro de narración que usted y otros narradores-performers han venido haciendo desde mediados de los años noventa.*

Yo me he dado cuenta, en un momento dado, de que el juego del teatro de narración era el juego de un autor que pone su memoria, su vida, ficticia o real, al servicio del espectador: siempre está ese “yo” que, como en cierta literatura, permite hablar de ciertas cosas (casi siempre cosas vividas por él). De ahí el juego de la complicidad, el juego de la complicidad con la historia, con la memoria... Yo he pensado que tenía que dar un paso adelante audaz: sustituir la memoria con la imaginación. Y en ese punto no hay contexto común. Es decir, el contexto común no existe. Si yo te hablo en el espectáculo de la fábrica de la nieve en Porto Marghera, te ríes en un primer momento, pero luego, la segunda vez, ya empiezas a verlo y se convierte en un futuro posible. Es decir, tú estás creando, eres Dios si usas la imaginación. Estás haciendo un mundo nuevo, y si ese mundo nuevo te ayuda a sobrellevar lo que hay y a imaginarlo, estamos ante otra forma de imaginar el compromiso civil, que no nace del deseo de reparar las injusticias del pasado, sino a proyectarte en contra de las injusticias del futuro. Y la verdad, a los sesenta y tres años, la idea de hablar de memoria me parece retórica, algo que encuentro difícilmente soportable. Si encuentro otra vía, tal vez seré menos retórico... solo esto. Es tan tremendamente increíble la evolución de la investigación médico-científica sobre estos temas que, si hubiésemos escrito sobre lo que sabíamos hace seis meses, cuando empezamos a trabajar en marzo, hoy sabríamos que no es cierto, porque mientras tanto han sucedido cosas que nos permiten imaginar mejor estas cuestiones. Es decir, se ha producido una evolución tal del conocimiento sobre la cuestión paleontológica, evolutiva, y sobre la cuestión de nuestro dominio del lenguaje de los genes sintéticos que lo que ha pasado este verano, por ejemplo, ya no sería futuro. Había sido ya superado. La cuestión más fascinante, la razón que me lleva a seguir adelante, es que tú, para hacer una historia, para hacer teatro, vas a hablar con científicos... y ellos te escuchan, porque a los científicos les gusta hablar de estos temas y entienden que, detrás, está la posibilidad de comunicar. Sobre todo porque todos los que viven dentro de este mundo saben los problemas que conlleva la comunicación de la ciencia, algo que no se da por supuesto, que no es fácil. Y tienen problemas éticos que saben que no pueden resolver únicamente con sus colegas. Para ellos, es oxígeno, igual que para mí es oxígeno hablar con un físico, más incluso que hablar con un hombre de teatro. Después de siglos del triunfo del especialista, de la especialidad galileana, vuelve la necesidad cosmológica de juntar los saberes, tal y como era antes de Galileo. Igual no para siempre, pero después de tres, cuatro siglos de especialización, nuestras mentes necesitan puentes... y, en concreto, puentes orales. No puedes solo escribir un artículo. Nosotros hemos tenido en cuenta en la preparación del libro el ensayo de Schrödinger *Qué es la vida*, esto es, un libro de un físico que escribe un libro de biología y que fue todo un escándalo cuando se publicó. Aunque fue escrito en 1944, algunas de las hipótesis planteadas por Schrödinger con una gran intuición en el libro son hoy son puntos de referencia de nuevas disciplinas como la llamada biología cuántica, etc. Hoy, después de todo este tiempo, los biólogos han entendido que tienen que estudiar un poco de física si

quieren hacer biología, si no, no avanzan. Han visto que dentro de las células vivas se dan reacciones físicas que, en teoría, se deberían dar solo con temperaturas en torno al cero absoluto y, por tanto, no deberían ser compatibles con la vida. Sin embargo, existen mecanismos que se dan en el interior de las células de laboratorio. Entonces, ¿cómo es posible que suceda esto? Y es ahí donde reaparece Schrödinger, que la había **hipotizado** (¿?) hace sesenta años. Magnífico.

Entrevista y traducción de Juan Pérez Andrés