

El poder transformador de las historias: narraciones de guerra en la escena italiana

The transformative power of stories: War narratives on the Italian stages

Irene Salza

SBALZI. Cultura in rilievo, Italia

ireblu@yahoo.com • orcid.org/0000-0002-6253-2286

Recibido: 12/02/2023. Aceptado: 28/05/2024.

Resumen

El tema de la guerra en el teatro italiano del siglo XXI está fuertemente tratado por el teatro narrativo, expresión que se utiliza para indicar una modalidad de teatro civil centrada en la figura de un único narrador-actor en escena. En él, las cuestiones sobre la guerra y las tragedias a ella asociadas afloran en diversas obras. Las representaciones de teatro narrativo quieren sacar a la luz acontecimientos de importancia nacional e internacional, abordándolos desde puntos de vista íntimos, personales, y poniendo de relieve el modo en que cada persona puede ejercer una influencia sustancial sobre el legado del pasado y las cuestiones del presente. El objetivo del artículo es ofrecer una reseña de un corpus de obras de autores de la llamada “segunda generación de narradores”, poniendo especial interés en la obra *Mio eroe* de Giuliana Musso (2017), para rastrear en ellas los procesos de construcción de la historia que desvelan las contradicciones de acontecimientos traumáticos del pasado y del presente, con el fin de llevar a los espectadores a tomar postura y elaborar nuevas perspectivas para un futuro más consciente.

Palabras clave: teatro italiano, teatro civil, narración, guerra

Abstract

The theme of war in the Italian theater of the 21st century is strongly addressed by narrative theater, an expression used to indicate a form of civilian theater centered on the figure of a single narrator-actor on stage. In it, questions about war and the tragedies associated with it surface in various plays. Narrative theater performances seek to bring to light events of national and international importance, addressing them from intimate, personal points of view, and highlighting the way in which each person can exert a substantial influence on the legacy of the past and the issues of the present. The aim of the article is to offer a review of a corpus of works by authors of the so-called “second

generation of storytellers”, placing particular interest in the work *Mio eroe* by Giuliana Musso (2017), to trace in them the processes of construction of history that unveil the contradictions of traumatic events of the past and present, in order to lead viewers to take a stance and elaborate new perspectives for a more conscious future.

Keywords: Italian theatre, civilian theatre, narration, war

1. Teatro narrativo: una ventana sobre la historia

El tema de la guerra en el teatro italiano del siglo XXI está plenamente atravesado por lo que comúnmente se denomina teatro narrativo, un “casi género” (Guccini, 2005, p. 11¹) que en el palimpsesto de las posibilidades escénico-performativas flanquea al teatro-performance, al teatro-imagen, a la experimentación, al teatro-documento...

El teatro narrativo ha hecho de los acontecimientos vinculados a la realidad histórica y social su principal interés investigativo y de los testimonios orales o escritos de los protagonistas directos, su principal fuente dramática. Por tanto, no es de extrañar que las cuestiones sobre la guerra y, sobre todo, sobre cómo metabolizar y procesar las tragedias relacionadas con ella, afloren en diversas producciones de teatro narrativo, que investigan las guerras del pasado, como la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, y también los conflictos de nuestro propio siglo, como la guerra de los Balcanes, el conflicto palestino-israelí, las guerras de Afganistán e Irak, hasta la muy reciente guerra de Ucrania.

La expresión “teatro narrativo” (y sus variantes: “teatros de narración”, “teatro de narradores”, etc.) indica “una modalidad escénica subjetiva y diegética en la que el actor o la actriz cuenta una historia a un público que es más bien un interlocutor, consciente y cómplice de lo que sucede en primer plano” (Soriani, 2021, p. 231). Se trata de un teatro que, en su mayor parte, cuenta con la presencia de un único actor en escena, a veces

1 Siempre que cite una fuente en italiano, la traducción es mía.

acompañado por uno o varios músicos, cuyo discurso narrativo sustituye a los gestos, acciones y palabras que, en el teatro típicamente dramático, realizan y pronuncian los distintos *dramatis personae*.

Dividido, por convención, en dos grandes periodos, el desarrollo reciente de este género en Italia aparece también estrechamente vinculado a la realidad histórico-política, lo que lo convierte en un ejemplo moderno de teatro comprometido. La crítica comenzó a hablar de “narración” a raíz de las representaciones de lo que hoy se suele denominar la “primera generación” de narradores, nacida en torno a la experiencia del Laboratorio Teatro Settimo dirigido por Gabriele Vaci en los años noventa. Espectáculos como *Kolhaas* (1990) de Marco Baliani, *Passione* (1993) de Laura Curino y el *Cuento de Vajont*² (1994) de Marco Paolini, dirigidos por Gabriele Vacis, representados en pequeños y grandes teatros, festivales, espacios abiertos, institutos públicos, hogares y dondequiera que se encontraran, pero también televisados y dados a conocer al gran público, han llamado la atención de espectadores y teatreros sobre la figura del narrador, que ha adquirido un papel específico en el panorama escénico italiano y que se ha consolidado con los narradores de la llamada “segunda generación” del siglo XXI, entre los que se encuentran Ascanio Celestini, Mario Perrotta, Davide Enia y Giuliana Musso, de cuya obra hablaremos con más detalle más adelante. Según Crisanti (2018, p. 3), la distinción cronológica del teatro narrativo en dos fases, de los años 1990 a los 2000 y de 2001 a la actualidad, pone de relieve su importancia civil y también su evolución en el tiempo. De hecho, los primeros autores, como Marco Paolini y Marco Baliani, favorecieron una forma de narración teatral de impronta civil para arrojar luz sobre los capítulos más oscuros de la historia italiana (Soriani, 2009, p. 35). En

² *El Cuento del Vajont* de Marco Paolini, que trata de revelar los antecedentes y las responsabilidades nunca aclaradas de la catástrofe de la presa de Vajont el 9 de octubre de 1963, representa un caso emblemático de éxito del teatro narrativo: transmitido por televisión, fue seguido por tres millones y medio de espectadores, obteniendo una respuesta excepcional en cuanto a audiencia para un espectáculo teatral. En 2023, con motivo del trigésimo aniversario de su liberación y sesenta años después de la tragedia, Marco Paolini a través de la plataforma *La fábrica del mundo* dio vida a *Vajont 23*, una acción coral de teatro civil que involucró a más de 130 teatros en Italia y en el extranjero.

cambio, para la segunda generación de narradores-actores, esta necesidad de realizar una narración oral documental retrocede, y prefieren una experimentación con formas narrativas más articuladas, en las que la frontera entre narración oral y obra literaria propiamente dicha se pierde cada vez más (Crisanti, 2018, p. 4).

A pesar de esta aparición relativamente reciente del género, las raíces de la narración teatral se remontan a los bufones de Dario Fo, especialmente a *Mistero buffo*, que debutó en escena en 1969. Como observa Simone Soriani (2021: pp. 231-233), el magisterio de Dario Fo se revela sobre todo en la legitimación de un teatro civil, comprometido con la denuncia de las contradicciones de la contemporaneidad y con la voluntad de intervenir en la realidad sociopolítica. En la base del trabajo de la mayoría de los narradores, de hecho, hay precisamente un interés político, es decir, el deseo de dirigirse a la polis y de enfrentarse a cuestiones vinculadas a la realidad, de desvelar las distorsiones del presente o del pasado cercano, o de arrojar luz sobre las mentiras y medias verdades de la historia pública: de aquí surge el estrecho vínculo entre narración y teatro político, aunque una característica del teatro narrativo sigue siendo la de oscilar entre el activismo político y el rechazo de las etiquetas (Guzzetta, 2023, p. 12). A propósito del compromiso de este teatro con la esfera política y de su papel testimonial y deslumbrador, Marco Paolini (2020) observa que:

El teatro no puede cambiar el mundo, pero puede molestar a quienes lo empeoran. Porque para empeorar el mundo no hace falta ser un criminal, basta con ser a veces un olvidadizo. [...] Lo que no han hecho los jueces deben hacerlo los historiadores, los periodistas o los artistas extraños. [...] Hay que hacerlo porque el silencio es mafia. (p. 9).

Del mismo modo, Marco Baliani (2017) sostiene que la cuestión del compromiso y la contransformación está vinculada a la dimensión comunitaria que suscita el acto de narrar:

Cuando una sociedad quiere extender un manto de olvido sobre los hechos nefastos que se acaban de cometer, entonces se activa otra memoria, una memoria basada en la voz viva del narrador, una memoria que sale a la luz, que da testimonio de otra verdad, que cuenta otras historias. En torno a

esa voz se forma inmediatamente un círculo de oídos atentos, un embrión de comunidad. (p. 3)

La elección del modo narrativo, en este sentido, como observa Soriani (2021, p. 133), depende del hecho de que la narración permite una comunicación inmediata con el público, es decir, es una forma transparente que garantiza la posibilidad de transmitir un mensaje antagónico o contrainformativo al público.

Desde el punto de vista de la poética teatral, según Guccini (2005, p. 12), el teatro narrativo se sitúa en una línea de investigación que aún la necesidad de restablecer la relación entre el actor y el público y los valores del “nuevo teatro”, según los cuales el signo teatral incluye lo que designa y el teatro no representa sino que, como la música, es él mismo. En efecto, la narración no simula la presencia de los referentes dramáticos (la acción y los propios personajes) sino que les da vida a través del narrador para producir un “tejido de experiencias” (Baliani, 1991, p. 16) que incluye y a veces modifica la memoria del espectador.

Convenciones, festivales y operaciones comerciales a gran escala se han dedicado a las experiencias del teatro narrativo, explotando la moda mediante la venta del libro con el texto; el mundo teatral, por su parte, ha respondido a la solicitud abrazando firmemente la narración, que se ha mezclado así con la música y los modos de interpretación musical, con la formación del actor, con el monólogo dramático y cómico. Se trata de un fenómeno artístico de carácter nacional, que atraviesa las regiones italianas de sur a norte e incluye un importante trabajo sobre el lenguaje, en busca de una lengua auténtica, contaminada e impregnada de diferentes dialectos.

En cuanto al contenido, las representaciones de teatro narrativo revisitan acontecimientos de importancia nacional e internacional –entre los que las guerras constituyen un corpus importante desde un punto de vista político y social, además de narrativo– desde puntos de vista personales, destacando las formas en que la gente corriente puede ejercer una influencia sustancial en el legado del pasado y la interpretación del presente.

Si bien es cierto que el teatro narrativo es ante todo una práctica performativa, resulta especialmente significativo en este caso, como afirma Juliet Guzzetta (2023, pp. 8-9), reconocer también su papel crucial como práctica histórica. En efecto, el poder de este método reside no solo en su capacidad para dar sentido a los acontecimientos grandiosos y trágicos de la historia a una escala íntima y personal, sino también en su enfoque pedagógico, demostrando que las historias personales dan forma al pasado colectivo. En este sentido, parece importante entender la función de la historia en el sentido de Michel De Certeau (2006, p. 63), según el cual la historiografía trata siempre del presente y tiene lugar en el presente porque hacer historia es un acto del presente, precisamente porque la interdependencia entre pasado y presente es un concepto crucial en el teatro narrativo.

Los narradores transmiten este concepto actuando en una dimensión dialógica, evitando el *topos* fabulista de castigar al ofensor (Guccini, 2005, p. 17). En el centro de este teatro, por lo tanto, no está una historia que termina resolviendo la ofensa que la provocó originalmente, sino la ofensa misma, que sigue abierta, traumática y dolorosa: trauma y dolor que en las narrativas de guerra, emergen con particular emoción a través de la poética del testimonio, que traza los contextos, fases y dinámicas y lo entrega al espectador, instándolo a tomar posición. Según Francesco Farinelli (2013, p. 80), una de las razones del éxito, en términos de público, de las narrativas teatrales de tema histórico en la segunda mitad del siglo XX puede identificarse precisamente en la puesta a un lado del escepticismo cognitivo que caracterizó gran parte del pensamiento crítico y filosófico durante el siglo XX y principios del XXI. De forma opuesta pero simétrica a la observación de Umberto Eco (1994, p. 111), según la cual el mundo de la narración de ficción nos permite escapar de los escollos del mundo real y entrar en una dimensión “donde la noción de verdad no puede ser cuestionada”, el teatro narrativo pone de relieve una aptitud para el debate sobre determinados acontecimientos del mundo real, manifestando un interés por los llamados “agujeros negros” de la historia republicana italiana, y cumpliendo así funciones sustitutivas o integradoras con respecto a la historiografía. Entre estas funciones, observa Farinelli

(2013), está ciertamente la de emitir un juicio de valor sobre los hechos y sus significados, yendo en contra de esa tendencia contemporánea de la que hablaba Todorov (1995), que, según el autor, pretende “desvincular el estudio del hombre y de la sociedad de cualquier tentación normativa” (p. 3).

Lo que se pide al espectador no es tanto un juicio como una asunción de responsabilidad, que se corresponde con la asunción de responsabilidad del narrador ante las heridas de la historia civilizada. En la delicada tarea de dar testimonio de lo trágico, desempeña un papel muy importante el sentido de lo cómico, muy solicitado en las representaciones de teatro narrativo. La risa, de hecho, contiene siempre un pensamiento de pertenencia y comprensión, que activa la percepción de los espectadores como parte de una comunidad e indica una marca de pertenencia, así como una forma de compensación (Guccini: 2005, p. 17).

Ofreceremos a continuación una panorámica de algunas de las actuaciones más significativas de los narradores de la llamada “segunda generación” que abordan temas relacionados con la guerra, procediendo por orden cronológico respecto a los hechos narrados y centrándonos especialmente en el análisis de algunos aspectos que ponen de relieve la génesis, el trabajo de documentación, la labor del actor y la intención de sacar a la luz las pequeñas historias para arrojar otra luz sobre la gran historia, que como espectadores y como comunidad siempre tenemos la oportunidad de reinterpretar y transformar.

2. Te cuento la guerra

Milite ignoto. Quindicidiciotto (2015), de Mario Perrotta, obra realizada con motivo del centenario de la Primera Guerra Mundial, se basa en los testimonios recogidos en el libro *Avanti sempre* de Nicola Maranesi y narra el primer y verdadero momento de la unidad nacional italiana a partir de las pequeñas historias, miradas y palabras de hombres individuales que vivieron y describieron aquellos acontecimientos desde su particularísima atalaya. Fue, de hecho, en las trincheras de la Primera Gran Guerra donde los “italianos” se encontraron y se encontraron cerca por primera vez:

venecianos y sardos, piemonteses y sicilianos, apulianos y lombardos, unidos por el miedo y la desorientación exacerbados por la babel de dialectos que resonaba en aquellas trincheras. Por eso Mario Perrotta imaginó todos los dialectos italianos unidos y mezclados en una lengua de invención, que da al espectáculo un sonido desconocido pero arraigado en las entrañas profundas de nuestro país. Perrotta escribe en sus notas del director (2015):

Elegí el título *Milite ignoto (Soldado desconocido)* porque la Primera Guerra Mundial fue el último acontecimiento bélico en el que el militante aún tenía algún valor incluso en sus acciones solitarias, mientras que a partir de ese conflicto, de hecho, ya en los últimos desarrollos del mismo, el militante se convirtió, precisamente, en desconocido. Y por desconocido, quise decir “olvidado”: olvidado como ser humano que tiene, efectivamente, un nombre y un apellido. Y un rostro y una voz. (párr. 1)

La intención del autor es precisamente “arrojar más luz sobre la gran historia” a través de “pequeñas historias que relaten plenamente el sinsentido de uno de los acontecimientos más trágicos y sangrientos de la historia moderna” (Poli, 2015, párr. 2): Solo, en medio del gran escenario, sentado sobre sacos que recuerdan una trinchera, entre el hedor imaginario de la sangre, la carne y el barro, Perrotta con su relato hace revivir al público el horror, el tormento, el miedo y la esperanza de los hombres que vivieron y murieron en las trincheras, devolviendo al centro del relato pequeñas historias de chicos, de jóvenes lanzados al frente en nombre de una patria que les cuesta reconocer (Viesti, 2015).

La obra de Davide Enia *Maggio '43* (2004), que narra un año crucial para Palermo y sus gentes, con los bombardeos que destruyeron la ciudad antes del desembarco aliado. La obra de Davide Enia parte de una serie de entrevistas con personas que vivieron aquellos días y salieron milagrosamente ilesas. A partir de sus relatos y fragmentos de memoria, la narración dramática desmenuza, entrelaza y reelabora esos testimonios, para luego reunirlos en una única historia, la de Gioacchino, un niño de doce años, testigo de aquel horror, al que el autor-actor presta su cuerpo y su voz. Gioacchino, en una visita a la tumba de su hermano muerto, relata en primera persona los acontecimientos de la Segunda

Guerra Mundial, vinculando los sucesos públicos a las vicisitudes tragicómicas de su familia, desplazada a Terrasini (un pueblecito de la zona de Palermo al que la propia familia de Enia se había trasladado durante la guerra): el traslado desde Palermo, la milicia fascista, el mercado negro, los juegos de cartas, los bombardeos angloamericanos, etc. También en *Maggio '43 (Mayo del 43)*, como en *Milite ignoto* de Perrotta, la Historia con mayúsculas se revisa “desde abajo”: no desde el punto de vista de los protagonistas y héroes, sino desde la perspectiva de una humanidad apesadumbrada pero vitalista que se vio –a su pesar– envuelta en la tragedia de la guerra. Así, por ejemplo, observa Soriani (2020, pp. 159-160), la imagen de un edificio bombardeado se convierte en el símbolo de una “Historia” pública que entra violentamente en las “historias” privadas de todas las víctimas anónimas de la guerra: “Ya no hay casas ... todas cayeron al suelo... todas... excepto unas pocas casas... medio en pie... se puede ver a través de ellas... por allí hay un armario abierto... se puede ver un vestido femenino amarillo”³ (Enia, 2005, p. 93). Para ofrecer una perspectiva baja y subordinada, la narración de Enia procede mediante un proceso sinecdótico a través de la representación de lo “particular”. Para reconstruir la microhistoria de los protagonistas de *Maggio '43*, Enia realizó una investigación antropológica, entrevistando a supervivientes del bombardeo y recogiendo los recuerdos de los ancianos de su familia: al fin y al cabo, los protagonistas de la historia tienen los mismos nombres de los familiares de Enia. El autor-actor cuenta que “empezó entrevistando a personas que soportaron aquellos días de mayo de 1943” (Enia, 2003, p. 219) y luego entrelazó y reelaboró los testimonios recogidos, ensamblándolos finalmente en una narración orgánica que tiene como telón de fondo tiempos “sombrios”, “violentos”, “enfermos e incluso mentirosos” que “se parecen a los de hoy” (p. 218). Aquí, pues, los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial se convierten en metáfora de todo conflicto actual, como dice el propio Enia: “¡Tan presente está la

3 En la lengua original de Enia, una mezcla de italiano y dialecto siciliano: “‘Un ci sono cchiù case... tutte quante jiccate `ntierra... tutte... tranne pochissime case... in piedi per metà... ca si ci vede dintra... ddà c'è un armadio aperto... si vede un vestito giallo di femmina”.

dimensión de la guerra en nuestra vida cotidiana! [...] Es realmente la hermana mayor de la existencia y siempre ha acompañado a la humanidad” (p. 220).

Como observa Emma Dante en el prólogo, Enia tiene la capacidad de contar las historias reales y surrealistas de las familias de forma desnuda y cruda, deambulando entre cantos ancestrales que vienen de países imaginarios y palabras nuevas de mundos arraigados en los siglos de la tierra, pronunciando palabras familiares, pero al mismo tiempo nunca oídas, acuñando “un nuevo lenguaje que viene del teatro, fuente primaria, y vuelve al teatro como residencia universal” (Enia, 2013, Prólogo, p. 10). Soriani (2020) habla de un “lenguaje del cuerpo”, que el autor-actor elabora para sus monólogos: una mezcla de dialecto y lengua nacional que Enia utiliza en escena (y también en la página impresa), pero al mismo tiempo indica el peculiar “hablar con las manos” del intérprete, que a menudo “acompaña la exposición oral del texto con una gestualidad hiperrealista, hiperbólica, caricaturesca” (p. 170).

Radio clandestina (2000), de Ascanio Celestini, es una representación basada en *L'ordine è già stato eseguito* (2000), de Alessandro Portelli, sobre el tema de la masacre de la Fosse Ardeatine⁴ (24 de marzo de 1944), que tuvo lugar a manos de los nazis en represalia por el ataque de algunos miembros del Gruppi di Azione Patriottica contra la 11ª compañía del Regimiento Bozen de la Polizei en la Via Rasella de Roma (23 de marzo de 1944). Como señala Farinelli (2013, p.43), Celestini intenta frenar la tendencia contemporánea a trasladar la culpa de los nazis a los partisanos mediante los testimonios de los protagonistas del caso y las declaraciones de los mandos alemanes en los juicios de posguerra. Como es bien sabido, el debate público sobre la cuestión de la “culpabilidad” de la masacre de

4 Se trata de un episodio de la resistencia de Roma a la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial. En represalia por un ataque partidista en Via Rasella que mató a 33 soldados, el mando alemán ordenó fusilar a 10 italianos por cada alemán asesinado. El 24 de marzo de 1944, los alemanes, liderados por H. Kappler, transportaron a 335 prisioneros políticos, judíos y sospechosos a una cantera en la Via Ardeatina y los masacraron. Días después de la masacre, el túnel fue dinamitado para bloquear el acceso. En 1947, Kappler fue condenado a cadena perpetua, pero escapó del hospital militar en 1976, causando un escándalo. Desde 1949, un santuario en el lugar conmemora a las víctimas.

las Fosas Ardeatinas está lejos de dimitir, a pesar de que la historiografía ha escrito páginas casi definitivas sobre el tema, que aclaran las responsabilidades. El programa de Ascanio Celestini, emitido en RaiDue el 16 de octubre de 2004 y propuesto en forma de libro y DVD en 2005, aborda la vieja cuestión del desplazamiento de la culpa a partir de una pregunta emblemática: “Pero si nadie te lo dice, ¿qué sabes tú?” (Celestini, 2005, p. 89). Una pregunta provocadora para denunciar cómo, en torno al problema de la memoria dividida en el caso de los ardeatinos, existen también responsabilidades atribuibles a los medios de comunicación y a las instituciones.

En *Scemo di guerra*⁵ (*Tonto de guerra*) (2006), en cambio, Celestini da voz a los recuerdos de su padre sobre los acontecimientos de la última guerra mundial. Ascanio Celestini deriva su particular identidad como narrador de su capacidad para moverse entre relatos que se combinan “con un entrelazamiento de historias propias, de su padre y de su abuelo, y con sus propias invenciones” (Benvenuti, 2009, p.142), y alternan entre datos objetivos y creaciones fantásticas, que enfatizan su significado simbólico, es decir, su relación con la universalidad de lo vivo. Cuenta Celestini (2006):

Mi padre solía contar una historia de guerra. Una historia de cuando era niño. Se la oí contar durante treinta años. Es la historia del 4 de junio de 1944, el día de la liberación de Roma. Durante mucho tiempo fue para mí la única historia concreta de la guerra. Era concreta porque conocía las calles de las que hablaba. [...] Cada vez que contaba la historia hacía digresiones, alargaba o acortaba el discurso insertando nuevos episodios o eliminando partes que consideraba sin importancia en ese momento. Así que cuando empecé a investigar decidí grabarle e intentar trabajar sobre sus historias. De estos relatos nació *Tonto de guerra*. En el programa encontramos algunos hechos conocidos como el bombardeo de San Lorenzo o la redada del Cuadraro con más de mil deportados. Algunos hechos le sucedieron de verdad, como cuando se arriesgó a que le mataran

⁵ El texto del espectáculo *Scemo di guerra* fue publicado por Einaudi en 2006 con el título *Storie di uno scemo di guerra*.

mientras recogía una cebolla. Otros son igualmente ciertos, pero los he oído de otras personas, como la historia del soldado enterrado vivo en Appio Claudio. Algunas cosas me las he inventado yo [...]. Ahora creo que esta historia suya se ha convertido para mí en una forma de mantener un doble vínculo sentimental: el político con mi ciudad y el humano con mi padre. (p. 6)

Las narrativas de Mario Perrotta, Davide Enia y Ascanio Celestini analizan las guerras del pasado, las grandes guerras mundiales, con el objetivo de darlas a conocer bajo una nueva luz, que ilumine las pequeñas historias, sacándolas a la superficie gracias a documentos y testimonios que pretenden ser, para el público, un verdadero “llamado a la verdad” (Farinelli, 2013 p. 116).

En cambio, los narradores de la segunda generación también abordan situaciones de conflicto mucho más recientes y contemporáneas, a través de espectáculos que con sus investigaciones revelan y cuestionan las dinámicas violentas, los abusos y las mentiras del mundo actual, escenificando verdades incómodas que sacuden conciencias sobre los temas candentes de nuestra vida civil.

A come Srebrenica (1998) de Roberta Biagiarelli, es un espectáculo-testimonio basado en las investigaciones del autor y en el texto *La Guerra in casa* de Luca Rastello, que relata el genocidio de Srebrenica en Bosnia y Herzegovina, ocurrido en julio de 1995. El espectáculo se estrenó en el Festival del Teatro e del Sacro de Arezzo en 1998 y las representaciones, más de seiscientas, han continuado ininterrumpidamente durante veinticinco años, en Italia y en varios países extranjeros, hasta hoy. Con motivo del décimo aniversario de la masacre, en 2005, el espectáculo se representó en Tuzla y Srebrenica. Hoy en día, es muy solicitado por las escuelas para abordar un período de la historia que se resume en unas pocas líneas en los manuales y que, por el contrario, es tan importante para comprender nuestro presente. El texto sigue siendo el mismo, actualizado con los hechos que a lo largo de los años han llevado a los juicios, la reconstrucción y descubrimiento de las fosas comunes y la exhumación de los cuerpos. Según palabras de la propia Biagiarelli (2023), en ese proceso fue descubriendo “palabras que a lo largo de los años han encontrado su

carácter absoluto y la fuerza convincente para cuestionarnos sobre los horrores pasados y presentes” (párr. 7). La actriz, sola en el escenario, se convierte en narradora y protagonista de una de las páginas más oscuras del siglo XX europeo, sin cometer el error de descartar el conflicto de los Balcanes como algo resuelto y lejano en el tiempo:

¿Pero Srebrenica? ¿Quién lo recuerda? Una pequeña ciudad del este de Bosnia, del tamaño de un alfiler, donde 40.000 personas vivieron sitiadas durante tres años. Por tres años. Los supervivientes dicen que “durante los primeros once meses nadie vino a preguntarnos nada, ni siquiera un periodista, ni la Cruz Roja, ni la ONU, ni de Bosnia ni del mundo. Nadie”. Hoy hay testimonios, voces, juicios, todavía en progreso. ¿Imágenes? Pocas. Así que aprenderé un nuevo alfabeto: A para Srebrenica. (Biagiarelli, 1998, p. 5)

Amleto a Gerusalemme (Hamlet en Jerusalén) (2009) es una obra que difiere por sus características del alcance teórico y estilístico de esta breve reseña, pero se encuadra dentro del grupo de espectáculos elegidos para demostrar que el teatro puede ser una poderosa herramienta de diálogo incluso en ámbitos donde se desarrolla el conflicto, confirmando el pensamiento de Hanna Arendt (2019), según el cual el teatro “es de hecho en el arte político por excelencia y sólo en él, en el curso muy vivo de la representación, que la esfera de la vida humana puede transfigurarse en niveles más avanzados, para fusionarse con el arte” (p. 180). En este caso, no se trata de una obra clásica del teatro narrativo, sino de un proyecto que reúne a dos protagonistas de la primera generación del teatro narrativo italiano: Gabriele Vacis y Marco Paolini, que se arriesgaron al llevar su experiencia como actores, narradores y directores a un complejo contexto sociopolítico siempre amenazado por la guerra. El proyecto nació en 2008 en el Teatro Nacional Palestino de Jerusalén Este, bajo los auspicios del Ministerio italiano de Asuntos Exteriores y Cooperación al Desarrollo, y consiste en la creación de una escuela de actuación para niños palestinos, estudiantes, cuyo deseo de trabajar en el teatro es más fuerte que las dificultades de cruzar los puestos de control y los prejuicios sociales todos los días. Al año siguiente, en Italia, los chicos también trabajaron con otros destacados exponentes de la narrativa y el teatro italiano, como

Laura Curino, Emma Dante, Valerio Binasco, Alessandro Baricco, Roberto Tarasco, y presentaron los resultados de su trabajo en la Bienal de Venecia, en el Teatro Valle de Roma y en la Escuela de Arte Dramático Paolo Grassi de Milán. El núcleo fundamental de la enseñanza que implementa Vacis es la matriz, un proceso que combina movimiento y atención, y que en palabras del director “te enseña a ver lo que miras y a escuchar lo que oyes y es un lugar donde puedes improvisar libremente” (Ippaso, 2009, p. 47). La clave encontrada para poder escuchar y crear un viaje teatral es partir del *Hamlet* de Shakespeare, de la conciencia de que en él se pueden ver todas las facetas de la vida, complicada por las experiencias de quienes viven en Palestina: los ritos de paso, la relación hombre/mujer, el conflicto con la familia, las generaciones comparadas, la ira, la locura, el amor, la guerra. Aquí emerge, como observa Crisanti (2018, p. 112), cómo el teatro narrativo ha intentado no solo una recuperación del relato como retorno a la civilización, sino también un retorno utópico a una voz coral del ser humano, una tensión humanista, que rastrea en la función terapéutica de la narración oral la posibilidad de “reconfigurar el desorden de la experiencia” (Jedlowski, 2000, p. 13).

La vocación histórica del teatro narrativo se expresa también en proponerse como una voz alternativa y complementaria a la oficial para narrar y revelar los acontecimientos contemporáneos. Siguiendo con el tema bélico, un año después de la invasión rusa de Ucrania, Stefano Massini debuta en 2023 en Florencia con *Bunker Kiev*. Se trata de una “acción dramática” reservada a solo treinta personas a la vez, que excepcionalmente son conducidas al sótano del Teatro della Pergola (refugio antiaéreo de la Segunda Guerra Mundial), hasta llegar a una estrecho y semioscuro espacio similar a uno de los 4.984 búnkeres de Kiev donde los ucranianos se refugian de los misiles rusos. Antes de cada espectáculo en la Piazza della Signoria suenan las sirenas antiaéreas y todo el espectáculo se caracteriza por una inmersión sensorial bajo tierra, cuyo objetivo es llamar la atención sobre lo que sucede en la superficie. *Bunker Kiev* fue escrita “sobre el terreno”, a partir de los testimonios de quienes están experimentando el búnker, con la idea de acercar a la gente a una gran metáfora, que es la de un refugio antiaéreo de la Segunda Guerra

Mundial. Este refugio hoy acoge al público, como para demostrar que en todas estas décadas que nos separan de la Segunda Guerra Mundial, Occidente no ha aprendido la lección y por eso volvemos aquí para evocar esos momentos de miedo. El espectáculo quiere lanzar un grito de alarma demostrando que el teatro también puede ser capaz de transponer instantáneamente los dictados de la realidad, como declara Massini (2023) en una entrevista.

Después de este repaso por algunos de los espectáculos de teatro narrativo más significativos en torno al tema de la guerra, proponemos una breve mirada en profundidad a la obra *Mio eroe (Mi héroe)* de Giuliana Musso, de 2016, elegida por su peculiaridad de acercar un tema de actualidad y lleno de contradicciones a la atención de la sociedad civil italiana: el tema de la participación de tropas nacionales en la guerra de Afganistán, una guerra moderna, lejana en el espacio, pero que involucra directa y dolorosamente a un gran número de familias italianas.

3. *Mio eroe*

Mio eroe nace del sentimiento de necesidad que siente el autor de hablar de la guerra tratando el tabú de la violencia como sistema y hacerlo abordando una guerra “que es nuestra, la que estamos teniendo ahora” (Musso, 2021, p. 6). Como apunta Musso (2021), en 1916, cuando se escribió el texto, el término “guerra” que se refería a la participación italiana en el conflicto de Afganistán no podía decirse, no era una palabra aceptable y políticamente correcta. Se dijo que los soldados habían muerto “en una misión”. Sin embargo, en el momento de la publicación del libro *Mio eroe*, en 2021, con el anuncio de la retirada definitiva de las tropas de la OTAN de Afganistán, la palabra “guerra” ya había entrado en el lenguaje común, con todo su peso.

Como en la mayoría de los espectáculos del teatro narrativo, también en *Mio eroe* todos los hechos narrados hacen referencia a hechos que realmente sucedieron y a personas que realmente existieron. El autor observa que algunos personajes se adhieren al testimonio en el que se inspiran, otros se desvían completamente de él, otros son fruto del

encuentro entre la realidad y la construcción dramática (Musso, 2021, p. 6).

Mio eroe es un texto constituido por tres largos monólogos, en el que tres madres, interpretadas por la propia Giuliana Musso, muy diferentes entre sí en cuanto a experiencia personal, forma de reaccionar ante el duelo e intento de recrear un futuro ya comprometido y nada optimista, reconstruyen el acontecimiento de cómo se enteraron de la noticia de la muerte de sus hijos en Afganistán. A partir de ese momento, recuerdan el pasado en un intento de comprender qué pudo haberlos empujado a cada uno de ellos a emprender una misión durante la guerra en Afganistán, sabiendo que estaban arriesgando sus vidas. El denominador común de los tres jóvenes voluntarios fue ayudar a los más necesitados.

Desde un punto de vista dramático, *Mio eroe* es una pieza carente de retórica, que perfila las diferentes facetas de la psique de las tres madres retratadas sin intentar juzgar su dolor, sino siguiendo su destino individual paso a paso. Porque un dolor tan fuerte, imposible de imaginar y comprender si no lo has vivido en primera persona, puede contarse con esa distancia imaginativa que permite una representación plausible. Giuliana Musso caracteriza a cada madre con un tono de voz diferente, ritmos diferentes en la pronunciación de las líneas, expresiones faciales diferentes: la primera está resignada pero melancólica, la segunda es agresiva pero no menos sufriente, la última está entristecida pero finalmente consolada (porque, de las tres, ella es la única que tuvo la suerte de ver a su hijo regresar a casa).

El tema general es la guerra contemporánea y está inspirado en la biografía de algunos de los cincuenta y tres soldados italianos muertos en Afganistán durante la misión ISAF (2001-2014). Las madres son testigos de la vida de sus hijos con devoción, rediseñando su carácter, comportamiento e ideales. Construyen un altar de recuerdos personales, buscan palabras y gestos para dar sentido a su dolor inconsolable, pero también a la experiencia de la muerte en la guerra, en tiempos supuestamente pacíficos. Sin embargo, dentro de estas historias íntimas, a veces ligeras y a veces dramáticas, toma fuerza y se abre paso un discurso

ético y político que se encuentra también en las reflexiones de Simone Weil (2002) sobre la guerra, según la cual “la masacre es la opresión más radical, y los soldados no están expuestos a la muerte, sino que son enviados al matadero” (p. 3). De hecho, según la autora, de la misma manera que un sistema, una vez establecido, subsiste hasta que es derrocado, cualquier guerra debe ser considerada como un factor de reacción. En cuanto al alcance externo de tal guerra, está determinado por las relaciones políticas establecidas internamente: las armas empuñadas por un aparato estatal soberano no pueden traer libertad a nadie.

En *Mio eroe*, la voz estigmatizada de la madre en duelo, normalmente segregada en el espacio de los sentimientos, irrumpe, rompe estereotipos y plantea preguntas penetrantes sobre la lógica de la guerra, sobre el origen de la violencia como sistema de resolución de conflictos, sobre el mito del héroe y sobre el carácter sagrado de la vida humana. El dolor de las madres supera la retórica militarista que impide pensar en la guerra frente al ataúd cubierto por la tricolor, y se sumerge con la fuerza del sentimiento en una búsqueda más auténtica de la verdad. Sólo al final del monólogo quizás se hará visible, como una filigrana a contraluz, que la voz de las madres que lloran es la voz de la racionalidad humana. En una video-entrevista Musso (2017) comenta:

Espero que al final de esta experiencia alguien pueda irse a casa con la idea de que precisamente porque habla de madres que lloran, de duelo, entiende que la inteligencia empática, la inteligencia de los sentimientos, es la verdadera inteligencia. Que si no partimos de ahí todo será una locura. Y por tanto el antídoto para la guerra, para la violencia sistémica, no es el amor, es la inteligencia. [...] Sobre el tema de la guerra no he inventado nada. Lo que digo, lo que intento decir, lo han dicho todos los seres humanos desde siempre. Lo digo en el programa: “Nadie quiere la guerra”. Le digo esto al público.

Mio eroe representa un ejemplo de cómo el teatro narrativo, a través de un minucioso y preciso trabajo de investigación testimonial, pretende cuestionar profundamente la vida civil y sacar a la superficie sus contradicciones a través del valor otorgado a las percepciones subjetivas. Desde el silencio, el dolor y el llanto de las madres, surge su falta de

voluntad para concebir un motivo para la muerte violenta de sus hijos y la conciencia de que “ninguna lógica de guerra es lógica, ninguna estrategia tiene sentido, ninguna retórica de beligerancia volverá a ser fiable” (Musso, 2021, p. 8).

4. ¿Pueden las historias cambiar la historia?

Como observa el sociólogo Stuart Hall (1988, p. 27), las formas en que se representan las cosas, los mecanismos y regímenes de representación en una cultura, desempeñan un papel constitutivo y no meramente reflexivo o retrospectivo. Confiando en este asunto, el papel desempeñado por este teatro de narración (dar voz y valor al dolor y a los traumas causados por la guerra, así como a los horrores vividos por los seres humanos que la han sufrido) puede ser una forma de contribuir a la construcción de un futuro más pacífico. Según Antonio Scurati (2006, p. 22), cuando se trata de historias de guerra, es muy sustancial la observación de Zygmunt Bauman (2001) según la cual “uno vive su vida como una narración aún por contar, pero la manera en que hay que tejer la narración que se espera que se cuente decide la técnica en la cual se hilaba la trama de la vida” (p. 18.)

En este sentido, las pequeñas y grandes historias de guerra llevadas a escena por el teatro narrativo pretenden contribuir a la creación de una nueva historia, alumbrada por las pequeñas historias que la componen y al mismo tiempo la desvelan y la construyen. A este propósito observa Marco Baliani (1994):

No entiendo por qué la Historia no se enseña en nuestras escuelas de esta manera: de esta manera podríamos capturar los acontecimientos históricos no como pasajes trascendentales de grandes hazañas, sino como un movimiento concreto de hombres y mujeres, vidas vividas, acciones cotidianas, que construyen la Historia a partir de ser, ante todo, relatos. (p. 223)

Frente a estos relatos de vidas vividas, que quieren también hablarnos de la vida y de las contradicciones de nuestras sociedades, una precaución que debe tener el teatro narrativo es superar el riesgo de que la intención

antagónica o contrainformativa del teatro se desvanezca en una dimensión “consoladora” (Soriani, 2021, p. 3), ya que la audiencia de los narradores a menudo está alineada de antemano con las posiciones políticas e ideológicas transmitidas desde el escenario). Por el contrario, hace falta intentar dar vida a mecanismos representativos que no den respuestas, sino que abran la posibilidad de nuevas preguntas y puntos de vista, así como de nuevas y más auténticas reelaboraciones de la realidad.

Hoy podemos decir que el teatro narrativo en Italia se ha convertido en un poderoso medio para explorar y arrojar nueva luz sobre la memoria colectiva. La narración teatral se convierte en una experiencia colectiva en la que la historia no solo se cuenta sino que se vive, a través de la mediación de la voz y el cuerpo del actor. A través de significativas representaciones de la “segunda generación”, el teatro narrativo sigue siendo un lugar de reflexión crítica sobre la historia y la guerra, un acto de memoria resistente que desafía el olvido y el discurso institucional para ofrecer una nueva visión del pasado y del presente con el objetivo de crear una mayor conciencia para cambiar el futuro.

Referencias

- Arendt, H. (2019). *Vita cctiva*. Bompiani.
- Baliani, M. (1991). *Pensieri di un raccontatore di storie*. Comune di Genova / Assessorato Istituzioni Scolastiche.
- Baliani, M. (1994). Come gocce di una fiumana: Riflessioni su una esperienza di teatro della memoria. *Annali / Museo Storico Italiano Della Guerra*, (3), 221-229. <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/amusig/article/view/1693>
- Baliani, M. (2012). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Titivillus.
- Baliani, M. (2017). *Ogni volta che si racconta una storia*. Laterza.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Cátedra.
- Benvenuti, G. (2009). A proposito del dibattito sulla narrazione della storia. *Intersezioni*, 29(1), 131-148. <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/47.pdf>
- Biagiarelli, R. (1998). *A come Srebreniča*. Exlibris20. https://www.exlibris20.it/wp-content/uploads/2017/06/TestoTeatrale_AcomeSrebrenica.pdf

- Biagiarelli, R. (2023, 16 de diciembre). *Intervista a Roberta Biagiarelli* / Entrevistada por N. Arrigoni. Sipario. <https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/15513-intervista-a-roberta-biagiarelli-di-nicola-arrigoni.html>
- Celestini, A. (2005). Dal racconto al racconto: Andata e ritorno / Entrevistada por Chiara Alessi. *L'almanacco*, (401).
- Celestini, A. (2006). *Scemo di guerra: Il diario 2006-1944*. Einaudi.
- Celestini, A. (2009). *Storie di uno scemo di guerra*. Einaudi.
- Celestini, A. (2020). *Radio clandestina*. Einaudi.
- Crisanti, F. (2018, 13 al 15 de setiembre). Teatro di narrazione tra romanzo e cinema: Dallo spazio fisico allo spazio scenico. *XXII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*. Bologna, Italia. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
- De Certau, M. (2006). *La scrittura della storia*. Jaca Book.
- Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani.
- Enia, D. (2003). Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di maggio '43. *Patalogo*, (26), 218-220.
- Enia, D. (prólogo de Dante, E.). (2013). *Maggio '43*. Sellerio.
- Hall, S. (1988). *New Ethnicities*. Ica Documents.
- Farinelli, F. (2013). *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*. [Tesis de doctorado, Università di Bologna]. AMSDottorato. Istitucional Doctoral Theses Repository. <http://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/6166>
- Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori: Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Audino Editore.
- Guzzetta, J. (2023). *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani*. Accademia University Press.
- Ippaso, K. (2009). *Amleto a Gerusalemme*. Editoria & Spettacolo.
- Jedlowski, P. (2000). *Storie comuni: La narrazione nella vita quotidiana*. Mondadori.
- Maranesi, V. (2014). *Avanti sempre: Emozioni e ricordi della guerra di trincea, 1915-1918*. Il Mulino.
- Massini, S. (2023, 31 de mayo). Stefano Massini: Il teatro della realtà / Entrevistado por A. Consagra. *I quaderni della Pergola*, 6-9. Fondazione Teatro della Toscana. <https://www.teatrodellatoscana.it/media/pubblicazioni/quaderno-dove-eravamo-rimasti/6/>
- Musso, G. (2017, 17 de febrero). *Intervista a Guiliana Musso*. [Video]. Giuliana Musso, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IKopJP4Axvk>

- Musso, G. (2021). *Mio eroe*. Scalpendi.
- Paolini, M. (2020). Introducción. F. Marchiori, *Media, teatro, memoria. Ustica e il teatro reticolare di Marco Paolini* (pp. 6-10). Cue Press.
- Perrotta, M. (2015). *Note di Regia*. Marioperrotta.com. <https://www.marioperrotta.com/spettacoli/milite-ignoto/>
- Poli, M. (11 giugno 2015). La grande guerra nei dialetti dei soldati. Marioperrotta.com. <https://www.marioperrotta.com/rassegna-stampa/test/>. (Crítica originariamente publicada en el *Corriere della Sera*).
- Rastello, L. (1998). *La guerra in casa*. Einaudi.
- Scurati, A. (2006). *La guerra come rappresentazione rassicurante*. En V. A. Mathieu (Ed.), *Conflicto e narrazione: Omero, i mass media e il racconto della guerra*. Il Mulino.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto: A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Marco Perrotta*. Zona.
- Soriani, S. (2020, 1 de noviembre). La lingua del corpo: Il teatro di Davide Enia. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 8(1-2), 154-171. <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/18511>
- Soriani, S. (2021, 1 de octubre). Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 9(1-2), 230-252. <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/20680>
- Todorov, T. (1995). *Le morali della storia*. Einaudi.
- Viesti, N. (2015, 1 de julio). L'esperanto di guerra del milite ignoto. Marioperrotta.com. <https://www.marioperrotta.com/rassegna-stampa/test/>. (Crítica originariamente publicada en *Hystrio*).
- Weil, S. (2002, 11 de octubre). *Riflessioni sulla guerra*. In *Quiete*. Il sito di Gianfranco Bertagni. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/weil/riflessioniguerra.pdf>