

## El teatro im/posible en TV de Marco Paolini \*

---

Massimo Puliani

Accademia di Belle Arti di Macerata

Università degli Studi di Bologna, Italia

massimopuliani@tin.it

\* El presente texto es una actualización de un capítulo del manual de Puliani, M. & Forlani, A. (2010). *Report Paolini*. Fano: Centro di Studi Multimedia, pp. 17-32.

Artículo recibido el 27/05/2015, aceptado el 01/10/2015 y publicado el 30/01/2016



**RESUMEN:** En el contexto cultural italiano, la comercialización de obras de teatro ha dejado de ser un producto orientado a un consumidor concreto para transformarse en muchos casos en un producto de largo consumo. De hecho, en las últimas décadas cadenas de televisión, editoriales, revistas especializadas y medios de comunicación escritos han estado editando y comercializando obras de teatro de manera satisfactoria y con una notable acogida de público y crítica. En este sentido, la obra editada y comercializada de Marco Paolini ha tenido (y tiene) un papel fundamental. La edición televisada de espectáculos como *Il racconto del Vajont*, *Miserabili*, *Il Milione* o *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, son ejemplo de como un espectáculo teatral puede perfectamente tener cabida en un contexto televisivo, además de poder entenderse como un inestimable punto de partida para una reflexión sobre las posibilidades que ofrece la adaptación a un medio televisado.

**Palabras clave:** Teatro di narrazione, Marco Paolini, Televisión, Teatro televisado

]

**ABSTRACT:** *In the Italian cultural scene, the commercialisation of stage plays is not at all orientated to a single and concrete consumer. On the contrary, this products must be understood as large mass consumer products. In fact, in the last two decades TV broadcasts, publishing houses, magazines and other different written mass medias have been editing and selling successfully stage plays with a great reception by both the critics and audience. In this context, Marco Paolini's published works have had (and still have) a main status. The televised edition of his plays, such as Il racconto del Vajont, Miserabili, Il Milione o Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute, are examples of how stage plays can be presented in television channels, and, at the same time, understood as a main point of departure for a reflection about the possibilities of televised adaptation of stage plays.*

**Keywords:** *Narrative theatre, Marco Paolini, Television, Televised theatre*

1. LO ESPECÍFICO TELEVISIVO DEL TEATRO EN TV. Que la representación teatral puede pervivir en el tiempo cuando queda grabada en vídeo o que su adaptación televisiva pueda alcanzar una más vasta audiencia de espectadores (por dar un ejemplo, un espectáculo – cuando funciona– es visto por miles de personas en el teatro, mientras que en una sola sesión televisiva puede ser visto por millones de espectadores) no es algo que nosotros vayamos a descubrir. Pero el teatro en TV no es únicamente una cuestión de cantidad, de audiencia, de franjas horarias en las que transmitir el espectáculo. El teatro en TV es una cuestión que tiene que ver con problemas culturales: es un índice de la llamada civilización del espectáculo y de la función pública del sistema Radio-Televisivo, cuya programación está cada vez más homologada y más comercial.

¿Qué podemos afirmar sobre la *afición* al teatro en televisión?

“El teatro en TV: ¿a favor o en contra?”. Esta era la pregunta que proponía un sondeo la web [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it) y esta la tesis propuesta por la redacción:

Según algunos, más allá de los escandalosos horarios en los que de tanto en tanto se programan en televisión, es en todo caso un error proponer espectáculos teatrales en la pequeña pantalla, porque al espectador se le priva de las sensaciones de la participación activa que se pone en marcha únicamente al sentarse en la platea junto al resto de espectadores. Y también porque, se afirma, lo más hermoso de un espectáculo en vivo es el asistir, justamente, al directo. Único e irrepetible. Por el contrario, otros sostienen que la transmisión sistemática de obras teatrales ayudaría enormemente a la difusión de la cultura teatral, consiguiendo un incremento a largo plazo del público que asiste a las salas. ¿Tú qué piensas?

El sondeo, publicado en la web, obtuvo resultados realmente conformantes: un 84% a favor frente a un 16% en contra.

Pero las audiencias del teatro en TV, más allá de algunos casos excepcionales que veremos a continuación, no registran nunca resultados tan positivos como para inclinar a los directores de las televisiones en una firme línea editorial televisiva. El teatro en TV suele incluirse, con frecuencia, en la segunda o tercera franja horaria de la Rai, igual de oculta que una serie de programaciones concertísticas y operísticas que comparten la misma suerte. Las excepciones las encontramos en la inauguración anual del 7 de diciembre de la Temporada de la Scala de Milán o para la producción extraordinaria de *Tosca nei luoghi e nelle ore indicati da Puccini*, con la transmisión del 11 y 12 de junio de 1992 hecha por Rai1 para todo el mundo. El primer acto fue transmitido a las 12 del sábado y fue seguido en Italia por 1.671.000 de espectadores (16,89%); el segundo acto se emitió a las 20.15 y tuvo una audiencia de 3.432.000 de espectadores (19,88%).

Pero la propuesta de grabar en vídeo un espectáculo de "naturaleza teatral", que no puede renunciar a estas modalidades multimediales ha pasado de ser un producto para un espectro de consumidores concretos para transformarse en muchos casos en un producto de largo consumo. Son muchos los DVD de espectáculos originariamente teatrales que han suscitado interés tanto en los espectadores de TV, como en los estudiantes y apasionados al teatro en busca de documentación histórica y de nuevas propuestas. Los inmensos archivos de la Rai son literalmente saqueados por los editores; las promociones de nuevas colecciones destinadas a los quioscos o a las librerías están a la orden del día: piénsese en las colecciones históricas de la Fabbri, con el teatro de Eduardo De Filippo, o la de DeAgostini, o a las

recientes propuestas promovidas por el *Corriere della Sera* (A teatro con Pirandello), o con el *Sole 24Ore* (Storia del Teatro moderno e contemporaneo), o por la *Repubblica/l'Espresso* (The Shakespeare Collection), todas con la marca de la Rai Trade (sociedad contratada por Hacienda). Citemos de paso las colecciones "libro+Dvd" desde la de Einaudi pasando por la de "Teatro in/civile" editado por *L'Unità* o Il Teatro di Marco Paolini reeditado en 2010 por la *Repubblica/l'Espresso*.

El mercado editorial tiene un estimulante balance de ventas: según los datos aportados por Fabbri Editori, se han vendido 1.700.000 copias en quioscos del teatro de Eduardo De Filippo, 620.000 del teatro de Govi, 310.000 de la pareja Fo-Rame y 350.000 de la comedia musical de Garinei y Giovannini. Leganesi, con 30 títulos editados, ha vendido solo en el norte de Italia 250.000 ejemplares.

Considerada la variada producción del teatro reproducido en vídeo, ¿podemos definir de modo exhaustivo este género como *Teatro en Televisión*? En seguida nos damos cuenta de que esta definición está abierta a diversas reflexiones que desde hace tiempo han acabado suscitando un debate entre los artistas, de Eduardo De Filippo a Carmelo Bene y a Samuel Beckett, etc. y los estudiosos de la semiótica televisiva.

2. EL TEATRO EN TV DE MARCO PAOLINI. Considerando ahora los datos dramaturgicos de ese autor-performers que más que ningún otro ha sido considerado un fenómeno televisivo extraordinario, nos hacemos otra pregunta: ¿existe *un caso* Marco Paolini? O mejor, ¿existe una fenomenología que explique el teatro de Paolini en TV? ¿Y por qué este interés mediático frente a un actor cuya poética está siempre marcada por un estilo fabulatorio que conjuga sensibilidad narrativa, compromiso civil y creatividad lingüística?

La propuesta de espectáculos de Paolini (desde *Racconto del Vajont* hasta el reciente *Miserabili*) se rige por un preciso estatus narrativo, en el que los espectadores saben bien lo que se les propone. La narración sobre el Vajont, o el misterio de Ustica o el sargento de Stern, nacen de una necesidad de transmisión de una memoria histórica, de hechos y vivencias que recorren, en un horizonte teatral y musical, nuestra historia reciente. Lo que se pretende no es su reconstrucción fiel, sino su relectura a partir de una mirada más atenta a aquello que estas historias todavía hoy representan.

Paolini ha demostrado esta capacidad de diálogo y de reflexión conjugando en la escena el arte de la fabulación, de lejanas raíces que van de la *Commedia dell'Arte* a los narradores populares, a la elaboración musical de cantautores que se nutren de poesía, de Rodari a De Luca, de Biagio Marin a Dino Campana y, más recientemente, a Giorgio Gaber.

La audiencia (es decir, el número de espectadores que han seguido las transmisiones televisadas de las obras de Marco Paolini) arrojan estos significativos resultados:

- *Il racconto del Vajont. 9 ottobre '63* (prod. Moby Dick. Teatri della Riviera y RAI 2; ed. Einaudi 1999): emitida en directo por Rai 2 el 9 de octubre de 1997 desde el dique del Vajont: 3 millones y medio de espectadores, un 15% de share.
- *I-Tigi. Canto per Ustica* (prod. Jolefilm, 2000; ed. Einaudi 2001): en directo por Rai2 desde la Plaza de Santo Stefano en Bologna el 6 de julio de 2000. Satisfacción en la Rai por los resultados conseguidos con la retransmisión, hecha en horario *latenight* y seguido por 1.830.000 personas (13.03 % de share). De

esta obra hay también una versión grabada en Cretto di Burri en Gibellina y transmitida por Tele+. Paolini tal vez se ría, pero su *Canto per Ustica* obtuvo el mejor resultado de esa franja horaria batiendo, en términos absolutos, el Maurizio Costanzo Show, que tuvo que contentarse con 1.153.000 espectadores (un 18.52% del share)

- *Il Milione. Quaderno veneziano* (1997): retransmitido por Rai2 en directo desde el Arsenal de Venecia en 1998, obtuvo 2 millones de espectadores y un 10% del share en horario *prime time*. Una reelaboración del espectáculo fue emitido en 2009 por La7.
- *Il sergente* (prod. Jolefilm, 2004): emitida en directo por La7 el 30 de octubre desde la Cava Arcari di Zovencedo. La7 sorprende con los resultados obtenidos. El programa es visto por 1.232.000 espectadores, con un 5.5% de share<sup>1</sup>.
- *Album d'aprile* (prod. 1995): en directo por La7 el 1 de febrero de 2008 desde Filmore di Cortemaggiore. 1.232.000 espectadores, 6% de share
- *La macchina del capo. Racconto di Capodanno*: emitido en directo el 1 de enero de 2009 por La7 a las 21 horas desde el ex tribunal de Padua. La obra, que retoma los *Album*, alcanza 2.065.000 espectadores, con un 4.76% de share y sin pausas publicitarias.
- *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (prod. 2006): emitido en directo el 9 de noviembre de 2009 por La7 desde el terminal de contenedores del puerto de Taranto. El espectáculo obtuvo un share del 4.8%, con más de un millón de espectadores, con audiencia acumulada del 8.1% y 1.5 millones de espectadores. La segunda parte del espectáculo, dedicada al "terzo tempo" del teatro, un momento de encuentro y diálogo directo entre Polini y el público presente sobre temas tratados en el texto, obtuvo un share medio de 6.1%, 690.000 espectadores y una audiencia acumulada (número que en un cierto target ha visto al menos un minuto del programa o franja considerada) de 1.3 millones.

3. COMPARACIÓN ENTRE *IL VAJONTE* E *IL MILIONE*. No todos los espectáculos en TV de Marco Paolini tienen el mismo corte dramático-televisivo. Cambios los soportes multimediales, es decir, la interacción del lenguaje audio-visivo. Recientemente (con *La Macchina del capo*) podemos decir que la carrera del actor ha llegado a una esfera incluso más "personal" respecto a la esfera "política" que había prevalecido hasta ahora.

<sup>1</sup> Hay que tener presente que, según los datos de audiencia referidos al mes de diciembre de 2008, la Rai ha computado conjuntamente los tres canales con un 41.86% de audiencia; mientras que Mediaset el 40.01%; todos los canales de Sky un 9.27% y el único canal de La7, el 3.04%. Esta última en ascenso respecto al dato de julio de 2007, que era de 2.43, al igual que Sky, que tenía el 2.33%, mientras que los dos conglomerados de Rai y Mediaset tenían, respectivamente, el 43.01% y el 44.29%. Hecha esta consideración, podemos decir que el espectáculo *Il Sergente* superó con creces la media/máxima de La7 en dos puntos y medio, al igual que *La macchina del Capo*, con un un aumento del 1,72. Si estos resultados fueran extrapolados a los datos de la Rai y de Mediaset, los espectáculos de Paolini hubieran significado un porcentaje mucho más significativo.

En una entrevista con Gerardo Guccini publicada en *Prove Di Drammaturgia* de la Universidad de Bolonia el 1 diciembre de 2006, observa:

Il racconto del Vajont tuvo un buen resultado televisivo. Por primera vez, de hecho, me encontraba narrando en aquel contexto y cuando el encuadre se ampliaba, dialogaba conmigo y me respondía perfectamente. Estábamos allí, el día del aniversario, a la hora maldita en que todo aquello sucedió. Era suficiente para tocar incluso la conciencia de los más distraídos. Llevar a televisión *Il Milione*, por el contrario, sería una presunción absoluta, porque el uso del dialecto veneciano dejó fuera una parte de italianos poco dispuestos a escuchar un dialecto distinto del suyo. El medio televisivo, de hecho, no consiente la mezcla de diversos alfabetos y que estos se admitan mutuamente. Quien va al teatro acepta escuchar un idioma o una lengua extranjera aunque no le guste, pero el espectador televisivo no: tiene poder total de distraerse en un instante con un solo dedo cambiando de canal (Guccini, 2006, p.14).

En esta entrevista, Paolini declara abiertamente el motivo por el que dejará la Rai a cambio de La7:

La emisión en directo de *Vajont* le había costado a la Rai una cláusula, que yo solicité, de estar en antena sin publicidad durante la retransmisión. En aquel momento "histórico", el director de Rai2, Carlo Freccero, podía asumir la responsabilidad de hacer saltar por los aires los contratos comerciales de la franja de *prime time*. ¿Os parece que hoy en día se podría dar el caso, nueve años después, de que se dieran unas circunstancias similares? La televisión en 1997 no estaba estructurada como la actual y esta evolución de pocos años ha sido mortal. Mi relación con este medio ha cambiado con el curso de los años (ibidem).

La carrera teatral de Marco Paolini está llena de propuestas dirigidas a un público siempre dispuesto a acoger las reflexiones propuestas por el autor.

Con *I-Tigi. Racconto per Ustica* –continúa Paolini– quería demostrarme a mí mismo que se podía involucrar al público en un debate, una discusión. Ahora, cuando llevo al escenario espectáculos más ligeros, me dicen: «Eh... estaba mejor cuando hacía *Il racconto del Vajont*». Una parte del público no soporta que me exhiba en concierto con *I Mercanti di liquore*. Entonces respondo: «ok, mirad, no he descartado que más pronto o más tarde acabe haciendo un espectáculo porno, me lo estoy planteando seriamente...» (Guccini, 2006, p. 13).

Estas respuestas, sin duda provocativas, de Paolini, nos llevan a razonar sobre los resultados de la escritura televisiva, refiriéndolos en todo momento a los registros de audiencia. Es una paradoja que se deba considerar el "consenso" como un termómetro de la calidad. Pero justamente por el hecho de que queremos centrar la atención en el "fenómeno" seguimos este análisis "objetivo", aun sabiendo que es solo un pretexto, en el momento en que nuestro verdadero interés está centrado en la escritura del lenguaje teatral en TV.

Los resultados de mi trabajo en televisión –continúa señalando Paolini– no son todos iguales. Las diferencias y los matices son importantes. No me planteo, dando voz a historias relegadas u olvidadas de la conciencia colectiva, cómo proponer lo

contrario a aquello que normalmente la televisión propone. *Il racconto del Vajont* es muy distinto de *Il Milione*, tanto en su lenguaje como en su estructura. *Il Milione* es una narración seca, no teatral, pese a que el teatro está presente, desde el momento en que hago de coro y no de un personaje. Mi dramaturgia pone como protagonista, de hecho, al coro, por lo que todos los personajes de la historia tienen la misma fuerza o casi, incluso los antagonistas, según un equilibrio que atraviesa un único cuerpo. Un posterior refuerzo viene del hecho de que el mío es un teatro de evocación y, por tanto, similar –si puedo definirlo así– a una especie de "cine mental", seguramente más potente que el cine tradicional. Esto quiere decir que tengo más medios que los que utilizan las inmensas productoras americanas, porque yo con tres palabras puedo indicar cambios de lugar y de tiempo que según las convenciones cinematográficas, siempre deseosas por definir lugares, acciones y tiempo o por la articulación misma de la narración, no serían posibles. En la narración mental se construyen *travellings* y contraplanos exclusivos de la sintaxis del cine y la televisión; en la velocidad de la creación de la narración hago dialogar a los personajes sin ni siquiera girar la cara. A través de la "demagogia" es posible inventar potentísimas imágenes. La narración es "demagogia" capaz de crear sueños bien estructurados, un verdadero film mental en la cabeza de la gente (ibidem).

4. *MISERABILI Y LA MACCHINA DEL CAPO*. Es bastante divertido lo que escribió Andrea Porcheddu en la web [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it) el 8 de enero de 2009:

Marco Paolini, se sabe, ha entrado en el corazón de los italianos –y no solo de los apasionados al teatro– por su modo de contar historias, de hacer confidencias, de narrar historias épicas mínimas y tremendamente humanas, divertidas y trágicas. Su forma de dar testimonio deviene incluso una narración casi de patio de vecinos o de campo de fútbol, una historia contada en voz baja durante el recreo del colegio, un recuerdo que estalla entre risas después de una cena con viejos amigos. La cercanía hogareña de Paolini es una rara virtud: amigo, compañero, pariente de quien está en la sala o de quien lo sigue por la tele.

Paolini salta con aparente facilidad de un espectáculo en el teatro a uno (en su ambientación) grabado y pensado para la televisión. En directo, simultáneamente para un espectador sentado en la platea o acomodado en el sofá de su casa. Él mismo ha declarado que *Miserabili* es el espectáculo más antitelevísivo que haya hecho nunca.

La programación de *La macchina del capo*, emitida el 1 de enero de 2009 por La7 y seguida por un número más que notable de telespectadores (más de un millón), supuso la sorpresa de la posibilidad de creer en una televisión *inteligente*. Paolini vuelve a evocar el tiempo de las vacaciones forzadas en una colonia veraniega, la adolescencia ingenua e inquieta, marginal y sin embargo totalmente reconocible. Paolini en esta versión televisiva ha utilizado una base multimedial, empleando texto, imágenes y colores que transforman el escenario arquitectónico del ex tribunal de Padua. Multimedial en directo: teatro, televisión, proyecciones digitales, imágenes que se retoman el rostro bien plano a plano bien en una panorámica en la que se la figura del actor se pierde. *Tecnología artesanal*, como con Josef Svoboda (Puliani & Forlani, 2006).

En el espectáculo *Miserabili*, Margaret Thatcher se convierte en el numen tutelar –en negativo, si queremos. Pero es un pretexto de Paolini, como la emblemática referencia a *Belle époque*, el texto original de Víctor Hugo, enfrentado a *El capital* de Karl Marx. Paolini

nos cuenta a su modo los años ochenta, tomando como epicentro de interés la caída del Muro de Berlín o el integralismo religioso islámico, la revolución al revés, que empuja a un grupo humano y cultural entero hacia una futura y próxima Edad Media. Todo ello –en concreto– mientras la Mujer de Hierro se quita de en medio cualquier residuo del estado social en nombre de un no menos deleznable integrismo del mercado. Pero también en *Miserabili* tienen cabida, sin nostalgia o retórica, las microhistorias de hombres y mujeres que parecen salidos de nuestra memoria común: sueños y desilusiones, a veces poéticas y a veces crueles. Teatro y canción, con el grupo I Mercanti di Liquore, el cual se ha convertido en una presencia constante, cada vez más relevantes desde el punto de vista dramático: ya no es la música "de acompañamiento", sino una verdadera y propia canción dramática, juego escénico, diálogo. En *La macchina del capo*, Lorenzo Monguzzi (con esa espléndida voz suya que evoca a De André) es un verdadero contrapunto a Paolini, solitario folk singer al estilo Leonard Cohen. En *Miserabili*, el trío da base y ritmo a los cuadros narrativos y a las situaciones, imponiendo un "extrañamiento" lírico eficaz. Tras haber visto en televisión *Miserabili*, nos parece que es cada vez más claro el camino de Paolini hacia el del teatro-canción de Gaber, modelo posible e intrigante –aunque también "peligroso"– todavía pendiente de ser renovado o inventado.

5. EL TEMA DE LA PARTICIPACIÓN. El tema de la participación, de la función social del teatro, del rol activo del espectador, se refleja inevitablemente en la idea de teatro de Paolini, también esta –como la de otros precedentes ilustres– reconducible al modelo brechtiano. En este sentido, es interesante la tesis que podemos sacar, aun haciendo referencia al espectáculo cinematográfico, del análisis de Casetti al enfrentarse a eso que se ha considerado el *lugar del observador* (Casetti, 2005). La experiencia de quien sigue los espectáculos de Marco Paolini es puramente "dialéctica", extrañada, por citar a Brecht. Por un lado, el espectador es un sujeto *escópico* –según la alegoría propuesta por Casetti para el espectador cinematográfico– es decir, tiene el "deseo de sumergirse en el espectáculo". Pero, al mismo tiempo, en los espectáculos de Paolini el espectador no deshace los vínculos sociales cuando las luces de la sala se apagan; es, al mismo tiempo, un sujeto social que carece de su estado escópico. El espectador no renuncia a su rol de ciudadano durante la performance de Paolini, y después del final del espectáculo continúa siendo interpelado por las temáticas que se le han propuesto. Igual que lo que se suele señalar al hablar del teatro épico de Brecht (Brecht, 2000)<sup>2</sup>.

Otra reflexión que Casetti hace sobre el espectador se ajusta perfectamente al espectador de Paolini:

Existen dos posturas en cierto modo opuestas: una pone en evidencia cómo el hecho de involucrarse en el espectáculo es fascinante, pero en cierto modo, absurdo; el otro pone en evidencia cómo el hecho de involucrarse con la masa social es difícil, pero en definitiva necesario. Por decirlo de otro modo: el primero muestra la fuerza de la llamada del universo ficticio, aunque a riesgo de identificarse totalmente con él; el segundo muestra el esfuerzo de establecer relaciones sociales, pero también la utilidad de hacerlo. De aquí que surja una especie de quiasmo: en un caso tenemos una fusión deseada pero temida, en el otro una fusión temida pero necesaria. ¿Por

<sup>2</sup> En este sentido, remitimos al lector al capítulo sobre el teatro épico en Gaber, en Puliani, M., & Forlani, A. (2008). *Gaberscik*. Matelica: Hacca.



qué, entonces, no imaginar que la realización de la segunda sea la sutil contraprestación de la dificultad de realizar la primera? Es decir, que una se dé porque no se da totalmente la otra y, por tanto, que esta no se da para que sí se dé aquella. Hay un mundo del que se desearía formar parte y que viene escamoteado: escamoteado por el dispositivo que ofrece solo representaciones, y que sustituye una realidad destinada a permanecer ausente; y escamoteado del buen sentido social, que se burla de quien desea aquello que no puede tener. Y hay un mundo del que se puede formar parte, es más, del que se debe formar parte si se quiere ser sujeto social (op. cit.).

Empujados también nosotros por las razones de Casetti, nos preguntamos: ¿cuál es el mundo del que se puede formar parte, es más, del que se debe formar parte si se quiere ser sujeto social?

\*\*\*

**APÉNDICE 1:** Sobre *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* de Marco Paolini, obra teatral transmitida por La7 en directo desde el teatro La Cucina, ex Hospital Psiquiátrico Paolo Pini de Milán el 26 de enero de 2011 (Puliani, 2012, pp. 174-179).

Con coherencia estilística el teatro civil de Marco Paolini es transmitido en riguroso directo y, como viene siendo habitual, sin interrupción alguna de anuncios publicitarios: la cita ha sido el 26 de enero de 2011 a las 21.10 en La7 (6,44% de share, 1.709.000 telespectadores). El lugar elegido por el performer (un antiguo hospital psiquiátrico) tiene además un gran valor simbólico en *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, una terrible reconstrucción de las investigaciones eugenésicas que los nazis llevaron a cabo entre 1934 y 1945 esterilizando y luego eliminando a discapacitados y enfermos mentales. Junto a Paolini, una "locutora" que habla alemán asume también significados metafóricos. Y las imágenes que aparecen de ropas blancas suspendidas en los muros, imágenes de muerte. Toda la obra, que podemos definir dentro del estilo brechtiano (como, por lo demás, el resto de la producción de Paolini), mantiene al espectador en todo momento como partícipe en sentido crítico, es decir, "sabedor". No se puede bajar la guardia.

Teatro en televisión o, mejor, dramaturgia para la Tv: Paolini apuntala su construcción dramática a través, principalmente, la palabra en primer plano. Es palabra que descerraja, abre, toca, denuncia... Paolini interpreta los documentos del pasado (cartas oficiales, testimonios, números) volviéndolos textos fáciles de descifrar de un tirón, de desentrañarlos en su sentido más profundo. Para no olvidar.

Uno de los momentos más impactantes es cuando Paolini cuenta la historia de Ernest Lossa. Un niño que se resiste a las "curas", al hambre. Toba manzanas y las reparte entre los demás. Es tan simpático que los enfermeros del reparto no logran ponerle la "inyección". Deberán llamar alguien de fuera...

*Ausmerzen* tiene un sonido dulce: es una palabra dulce que esconde un sentido atroz. *Ausmerzen*, según Paolini, significa "arrancar de las raíces", "suprimir" y tiene su origen en la lengua campesina: en el mes de marzo, los pastores se deshacían de todos aquellos

animales, los más frágiles, los más enfermos, que no serían capaces de aguantar la transhuancia. Igual que el nazismo. En el nombre de la eugenesia, Hitler decidió "limpiar la sangre" de la nación. (Aunque esta tesis, como sabemos, era "significante" para el mensaje, ¡aunque ciertamente tenía un "significado" muy distinto en el pensamiento nazi!). Los manicomios especiales son la fase que precede a los campos de exterminio.

Pero, ¿estos manicomios existieron solo durante el nazismo?

Debo decir, antes que nada, que en el período de celebraciones del Día de la Memoria acaban por surgir dudas sobre la eficacia de la recurrencia, ya que con frecuencia se observa que puede prevalecer el sentido de evento-rito, incluso con evidentes aspectos comerciales, respecto a los significados "políticos" del aniversario de la liberación de Auschwitz. Nos hemos planteado numerosas veces el problema. Es nuestra convicción tender un puente de memoria entre pasado y presente. Mirar el presente implica registrar nuestra historia con una perspectiva "dinámica". Para nosotros no hay un solo Día de la Memoria, sino 365 días de la Memoria. Justamente para profundizar todavía más en este pensamiento activo, en tanto "centinelas de la democracia y de la libertad", les he propuesto un curso anual a los estudiantes en el que entrevistarán a su modo a los que fueron deportados. Otros estudiantes han realizado "juicios" sobre estos temas, con resultados originales y creativos. Pero lo que ha seguido viéndose en este continuo debate sobre los temas propuestos es la atención prestada a lo que está ocurriendo hoy. Como hecho emblemático, hemos dedicado una clase al director Jafar Panahi, condenado por el régimen de Irán a la total inactividad artística y expresiva:

¡NO ES LIBRE PARA ESCRIBIR UN PUESTA EN ESCENA!

¡NO ES LIBRE PARA ESCRIBIR!

¡NO ES LIBRE!

¡NO ES!

O, como referencia a los "lager de nuestro tiempo", hemos fijado la atención en lo que no hace mucho un grupo de políticos (el presidente de la Comisión de investigación del Senado es Ignazio Marino) ha grabado durante una visita "sorpresa" a Barcellona Pozzo di Gotto y emitida en Rai3 en Presa Diretta el 23 de marzo de 2011. En este ayuntamiento de 40 mil habitantes en la provincia de Messina está uno de los seis Hospitales Psiquiátricos Judiciales. Son 284 los internos que hay en un edificio de finales del siglo XIX. Como comentó Claudia Fusani en el diario L'Unità (26/1/2012): "Se encontraron con Giovanni, encerrado desde hace 22 años en el Hospital Psiquiátrico Judicial Barcellona Pozzo di Gotto, atado a un somier metálico, sin colchón y lleno de óxido, con un agujero en el centro a modo de letrina". El periodista de televisión Riccardo Jacona, que comenta las imágenes, dice: "en el agujero de la letrina han puesto una botella de agua, en verano porque esté a la fresca, en invierno para que no salgan las ratas". Una denuncia que no puede dejar de ser revelada. La realidad documentada demuestra que el respeto por el hombre todavía se sigue pisoteando hoy en día.

**APÉNDICE 2:** Nota de Marco Paolini al espectáculo *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (Paolini, n.d.):

En el territorio del Reich, entre 1939 y 1945, centenares de miles de personas incapacitadas y enfermos mentales fueron asesinadas por médicos y personas empleadas por servicios que debían cuidarlos: unos hablan de 200.000, otros de incluso más. Ciudadanos alemanes: antes que los judíos, antes que los gitanos, antes que los homosexuales, antes que los comunistas: antes que todos ellos, fueron a parar a las chimeneas los propios hijos que nacieron mal, en una mezcla de motivos raciales pseudocientíficas y económicas, no abiertamente dichas pero sabiamente instigadas por lo que todo lo que ocurrió a manos de unos pocos, ocurrió bajo la mirada de todos.

Esta historia no tiene testigos que la hayan contado. Los "humillados" y los supervivientes no han tenido voz y durante mucho tiempo no se les ha dirigido la palabra, porque eran "menos", porque a la pregunta de Primo Levi "considerad si esto es un hombre... que muere por un sí o por un no", a los protagonistas de esta historia se les dio una respuesta muchos años antes, en 1920, con un pequeño libro titulado: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* (*El permiso de quitar de enmedio vidas indignas de vivir*). Una historia que ha sido barrida por los grandes números, que durante años ha permanecido oculta, cuyo conocimiento y divulgación han sido conscientemente relegados.

Por parte de quién y por qué, son preguntas aparte.

¿Cómo fue posible que médicos, enfermeros, practicantes, hayan llevado a cabo atrocidades "... de tal insensibilidad, maldad y ansias desenfrenadas de matar y al mismo tiempo lo hayan organizado de forma neutral y burocrática, hasta el punto que nadie es capaz de leer estas cosas sin experimentar un profundo sentimiento de vergüenza?", tal y como dejo escrito Alexander Mitscherlich en su *Medicina Disumana* (Feltrinelli, 1967). Una historia que muchos han escuchado, que muchos han ignorado y que pocos conocen. La Shoa ha sido contada a partir de sus testimonios, por quien sobrevivió. Pero la solución final fue precedida por otras resoluciones, por decisiones, por personas, por historias que fueron ocultas a toda prisa. El exterminio de los discapacitados llevado a cabo durante el nazismo forma parte del pensamiento occidental, es un cruce de culturas, política y sociedad. No es un agujero negro aislado, es el cabo de una línea de pensamiento que surge mucho tiempo antes y que prosigue y continúa tras la caída del nazismo. contar y escuchar esta historia, obliga a cada uno de nosotros a acercarnos al límite, a asomarnos al borde de nuestro propio límite, en silencio.

Hitler asciende al poder en 1933 en un clima de rabia y hambre en el que la crisis económica había llevado a la ruína el país, el régimen puso en seguida una masiva campaña de esterilización de acuerdo a los principios eugenéticos que, al otro lado del océano, en los Estados Unidos de América, al igual que en muchos países europeos, habían sido puestos en datos con la intención de definir los parámetros. Pero pronto la esterilización dio paso a la idea de eliminación: para hacerlo hacía falta un escenario extraordinario. La guerra declarada al mundo, pero declarada en primer lugar a su propio pueblo, para limpiar la raza, para eliminar las bocas inútiles.

Los primeros asesinatos tuvieron lugar en torno a octubre de 1939, poco antes un decreto ordenaba a las comadronas y a los médicos a declarar a todos los neonatos que evidenciaran malformaciones o patologías y a todos los niños de menos de tres años que reunieran estas

condiciones. Los formularios con los que se catalogaban a los niños eran recogidos por comadronas y médicos, quienes los trasladaban a las oficinas sanitarias locales; para evitar confusiones, las oficinas provinciales y estatales tenían registros y controlaban que los formularios fueran expedidos al Comité del Reich, un ente ficticio bajo el control del Führer. Los peritos anotaban una puntuación junto a sus propios nombres en una folio de carta para la KdF (Cancillería del Führer) por cada uno de los niños examinados; no visitaron nunca a los niños y ni siquiera consultaron la casuística médica previa. Al igual que se hace con las actuales estrategias para ocultar los beneficios, se crearon comités y sociedades inexistentes. El engaño de la palabra. El sistema de exterminio se fundaba en la colaboración: el departamento facilitaba la colaboración de la administración pública, incluso del servicio sanitario, la cancillería personal del Führer reclutaba a los médicos, las enfermeras y al personal necesario para llevar a cabo los asesinatos; mientras tanto, los burócratas médicos trabajaban para que los padres dieran su consentimiento.

Pocos hombres en total, en poco tiempo, pocas palabras. Todo en una sigla: T4. Todo siempre oculto... tras una letra T, la primera letra del nombre de la calle donde se llevaba a cabo la operación, y 4, el número. Una letra, un número, para millares de homicidios. Y también aquí, tal vez por ironía del destino, los nombres de las cosas esconden lo que hay detrás: Tiergartenstrasse significa "calle en el jardín de los animales", y nos hace pensar en un lugar hermoso... La máquina funciona, pero hace falta tener cuidado con la gente, que no es estúpida. La labor de convencimiento y de propaganda de estas ideas comienza con una campaña de manifiestos, muy elocuentes, pero también con una larga serie de documentales científicos. El Instituto del Reich para el Cine y la Imagen, entre 1936 y 1940, produce 125 películas científicas y médicas. Los títulos son clamorosamente claros: *El pecado de los padres*, *Fuera del sendero*, *Lo que has heredado*.

Luego, en 1941, sale *Ich klage (Yo acuso)*. Necesario para justificar las medidas adoptadas y acallar las críticas que, pese a la labor propagandística llevada a cabo, eran todavía numerosas.

Entre 1939 y 1941, más de 70.000 personas discapacitadas y enfermes mentales son asesinadas. Entre ellas, 5.000 niños arrebatados a las familias con la excusa de entregarlos a instuciones especializadas pra la cura y que, por el contrario, eran lugares de muerte, según algunos testimonios dejaron claro durante el juicio de Nüremberg.

Las personas eran llevadas a seis lugares debidamente preparados y asesinadas principalmente en las cámaras de gas, experimentando técnicas que luego serían aplicadas en la solución final, quemadas y definitivamente eliminadas.

En 1941 el programa acaba oficialmente, para continuar, de un modo más discreto aunque no menos inquietante, en el interior de muchas clínicas y hospitales psiquiátricos de toda la nación hasta el final de la guerra, contabilizando un número de asesinatos que superó muy por encima la de bienio precedente con un total, según algunos, de unas 3000.000 personas "desinfectadas", por utilizar uno de sus términos.

También esta es la banalidad del mal: los hombres pueden convertirse en asesinos cuando se les da un pder que no es controlado, cuando su consciencia individual es sustituida por una consciencia de estado. Estas personas ya no asumen la responsabilidad de sus propias acciones ni frente a sí mismos ni frente a los demás; la responsabilidad es de algún otro, el jefe, a fin de cuentas, el Führer. En el primer ventenio del siglo pasado, la lengua alemana

estaba a la cabeza en los estudios de medicina, y en particular en el mundo de la neurología. Estudios que fueron posibles también gracias a la disponibilidad de material humano.

¿Cómo es posible que tantos científicos hayan visto tan de cerca cuanto estaba sucediendo sin que su conciencia se sintiese afectada?

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

**Referencias bibliográficas:**

Brecht, B. (2000). *Scritti teatrali*. Turín: Einaudi.

Casetti, F. (2005). *L'occhio del Novecento*. Milán: Bompiani.

Guccini, G. (2006). "Dov'è la scrittura? Incontro con Marco Paolini." *Prove Di Drammaturgia*, 12(2), 10-15.

Paolini, M. (n.d.). *Ausmerzen*. Diretta tv del 26 gennaio 2011. Note d'autore. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/televisione/ausmerzen/>

Puliani, M. (2012). *Eroi e Bastardi Senza Gloria*. Fano: Centro Studi Muldimedia.

Puliani, M., & Forlani, M. (2006). *SvobodaMagika*. Matelica: Ed. Halley.