

(de las tres cantantes, una habla veneciano, otra boloñés, y otra florentino), como por su pinta (aquí Visconti se empleó con verdadero entusiasmo: sus figurines son a la vez raídos y suntuosos, vestidos que vocalizan), por sus costumbres (su obstinación en ignorar todo aquello que está fuera del hecho de ser la *prima donna*). Aparece el turco y con él, un tercer plano de realidad o más bien de irrealidad. Personaje de ensueño, inmóvil sobre un diván, las piernas cruzadas "a la turca", como es su vestido: un increíble faldón-túnica cubierto de joyas, rígido como una casulla.

No quiero hacer un resumen de este *Impresario*, sino evocar cómo Visconti ha sabido desarrollar en él, tres planos de realidad (o de irrealidad) diferentes; hacerlos jugar conjuntamente hasta el desenlace final. Mientras que toda la compañía unida, con sus monturas, sus máscaras, los enses de cada uno - verdadero arca de Noé del teatro-, se entera de la fuga del turco y que por tanto nunca irán a Esmirna; cuando, haciendo algo más que saberlo la compañía *ve* esta huida (y los espectadores la ven también al mismo tiempo) en el balanceo del tendadero bajo el tejado de la posada: El viento le es favorable al turco, y este, por tanto ha abandonado Venecia. El momento es admirable, no sólo por el grupo de hombres, de colores, de materias, con los que ha acertado Visconti, sino sobre todo por ese prolongado silencio que sigue al descubrimiento, ese estremecimiento de toda la troupe al que suceden *mezza voce*, el chillido de un animal y los sollozos de una actriz. Momento de una toma de conciencia, momento donde el sueño se derumba, y donde cada uno vuelve a su realidad, conociendo un desencanto tan grave, tan profundo, como el de los héroes al final de *El jardín de los Cerezos* (de hecho, el acercamiento entre Chejov y Goldoni no es fortui-

to: se impone, ante la lectura de muchas piezas de Goldoni, de su trilogía de *La Villeggiatura*, por ejemplo).

Me dirán por supuesto, que lo que ocurre es que Visconti tiene gusto, talento, que conoce sus pintores (los Venecianos y los holandeses) que es fastuoso, y que lo que es válido para él no es aplicable para los demás. Su *Impresario* no sería, como dice Macabru (4), como sostiene también una buena parte de la crítica italiana, nada más que un cuadro genérico pintado por un pequeño maestro de genio. Yo respondo de inmediato: No, este *Impresario de Smyrne* no es un hallazgo extrateatral, a-goldiniano. Ni siquiera es el fruto de variaciones pictóricas sobre un tema determinado. Es la *realización* de la obra de Goldoni, su materialización (5), y un ejemplo: el ejemplo de un teatro *realista*, de ese teatro que fue también la ambición de Brecht, donde es nuestra propia vida cotidiana la que se nos ofrece en un espectáculo no transfigurado, sino ennoblecido, realizado a través de una reflexión, de un riguroso trabajo teatral, esclarecido por el arte.

Mayo 1958 *Revue Théâtre Populaire*
N° 30

(1) *Bref*, n° 16 julio 1956.

(2) Cf. "Remarques sur Goldoni", en *Théâtre Populaire*, n° 27, noviembre 1957.

(3) Habría que hablar también de la iluminación de este *Impresario*: en él, nada de golpe de cañón que dramatiza indebidamente a un personaje, a un determinado espacio sobre la escena, sino luces intensas, indirectas, que crean ellas mismas como un nuevo espacio dividido, diversificado hacia el infinito. Recordemos las iluminaciones del Berliner Ensemble donde la sombra parecía nacer de la luz.

(4) *Arts*, 16-4-1958.

(5) Cf. Mario Baratto (art. cit.): "Hacer agradable la transposición de la vida en el teatro, y en este sentido hacer una obra *útil*, suscitando en el espectador una cierta concienciación. Goldoni ganó esta doble apuesta".

UNA LOCANDIERA REALISTA

LA LOCANDIERA, de Goldoni, puesta en escena de Luchino Visconti con la compañía Morelli-Stoppa de Roma.

Por Roland Barthes.

Traducción: Víctor Manuel Dogar.

He visto representar frecuentemente *LA LOCANDIERA* en Francia. Después que Copeaul la montara en el Vieux-Colombier, ha sido una pieza que ha tentado a muchas jóvenes compañías. La última *Locandiera* parisina fue la de Bernard Jenny: los muebles bajaban del techo, los servidores de escena cambiaban los decorados y todos los actores se tomaban por Arlequines. La crítica aclamó el "hallazgo", noción que en Francia sustituye muy frecuentemente a la idea de puesta en escena.

La *Locandiera* de Jenny resume bastante bien todas las *Locandieras* francesas: un estilo que posee todos los signos espectaculares de la vivacidad, por no decir que es la vivacidad misma: colores chillones (como si fatalmente, éstos fueran la representación coloreada de la rapidez); ágiles criados incapaces de llevar un plato (vacío siempre por otro lado) sin hacer cabriolas. En resumen, la retórica de lo que todavía se cree en Francia que es la *italianidad*. Todas las francesas son pelirrojas, decía el inglés del refrán. De la misma manera para nuestros hombres de teatro, para nuestros críticos, toda pieza italiana es *Commedia*

dell'Arte. Se prohíbe al teatro italiano ser otra cosa sino vivo, espiritual, ligero, rápido, etc...

Nuestra crítica encontró la *Locandiera* de Visconti pesada, lenta. Qué decepción, es más, qué escándalo que esta compañía *italiana* no represente a la italiana. Los figurines y los decorados refinados, profundos, enfurtidos; en una palabra, contrarios a ese vitriolo de verdes y amarillos que *significa* para los franceses toda arlequinada italiana. Una puesta en escena casi realista hecha de silencios; de momentos prosaicos, donde los objetos familiares (la salsa que se derrama, la ropa blanca que se plancha) dilataban la duración teatral como si de una obra de Chejov se tratara. En resumen, Visconti apostó en este montaje por lo que más podía chocarle a la crítica. Representó la *Locandiera* como si de una obra burguesa se tratara. ¡Adiós a la eterna *Commedia dell'arte*! Se le leyó rápidamente la cartilla a este italiano tan poco nacional: que venga a Francia a aprender lecciones de italianidad de Bernard Jenny.

La opción tomada por Visconti, no es en absoluto gratuita. Goldoni no es un autor de *Commedia dell'arte*. Es cierto que todavía utiliza ciertos esquemas ya degradados de esa forma anterior de

teatro (incluso Molière lo hace) pero su arte anuncia con fuerza la comedia burguesa. Incluso en la *Locandiera* los tipos "caracterológicos" del teatro improvisado, se ven desplazados por tipos "sociales" (el noble arruinado, el nuevo rico); y las relaciones "emocionales", no van más allá de una simple mecánica de situaciones (raptos, secuestros, etc), y de algún modo estos nuevos tipos, están ya *mediatizados* de alguna manera por objetos reales, gozando de una existencia totalmente material, funcional. Esto es lo que Visconti revaloriza de un modo admirable. Es a través de la vida de pareja como se desarrolla el amor; es a través de la succulenta salsa que le sirven al caballero como sucumbe Mirandolina; es a través de la plancha que debe cambiar, como Fabricio afirma su superioridad frente al caballero. Sustituyendo a la retórica vacía de una italianidad totalmente atemporal, el Goldoni de Visconti, nos concierne en la medida que está situado históricamente en el amanecer de los tiempos modernos; en ese momento donde la afectividad humana, por muy encarnada que esté todavía en ciertos "tipos", comienza sin embargo a socializarse, a prosaizarse; a dejar el álgebra puro de las combinaciones amorosas, para vincularse, para comprometerse con una vida objetiva: la del dinero y las condiciones sociales, la de los objetos y el trabajo humano. Nosotros deberíamos estar familiarizados con ese momento de la historia; nosotros que tenemos en Molière el ejemplo mismo de un teatro donde la naturaleza es precisamente un compromiso de esencia humana y de condición social.

Este tema del "objeto" es muy importante y

ciertamente no pasa desapercibido en Visconti. Él mismo habló de ello en la entrevista que concedió a *Bref*: donde quiera que este tema esté presente, en Chejov, en Brecht, en el Adamov de *Ping-Pong*, nos encontramos ante un teatro de la mediatización; es decir, con un arte donde lo real lejos de ser el signo de una esencia, es el obstáculo mismo a través del cual se hace el hombre. Pero a nuestra crítica apenas le gusta este teatro del objeto: o bien lo rechaza (no quiere ver que en Brecht, el objeto es fundamental, lo que le permite, en el mejor de los casos, negar toda diferencia entre Brecht y el Teatro Eterno), o bien lo sublima: haría falta a cualquier precio que la máquina tragaperras de *Ping-Pong* fuera algo más que una máquina tragaperras. Lo que la crítica no quiere a ningún precio es un teatro realista. No admite lo que pudiera haber de real bajo la forma del símbolo, quiere siempre que detrás de la materia esté el espíritu, que detrás de la Historia esté la Eternidad; que tras las situaciones humanas se esconda la naturaleza. No quiere un hombre que se hace, quiere un hombre ya hecho. He aquí, porqué la crítica reserva sus alabanzas para la *Locandiera* francesa, *mediatizadas* por el puro tópico de la italianidad; y he aquí porqué a la crítica le ha decepcionado Visconti, ya que ésta no ha sabido espiritualizar su *Locandiera*, evaporarla en la irresponsabilidad de un juego. Algo en ese espectáculo se le escapó a la crítica, algo precisamente que constituye su precio: su realismo.

Revue Théâtre Populaire N° 20. Septiembre 1956. Traducción Marzo, 1993

MI ESCENIFICACION DE LA LOCANDIERA

por Franco Enríquez

Traducción: Inmaculada Alvear

Desde la escenificación de *La locandiera* a la de *L'impresario delle Smirne* (Visconti) - y desde la *Trilogia della vileggiatura* a *Le baruffe chiozzotte* (Strehler)- fluye un discurso y una búsqueda teatral que no va hacia atrás y que no se debe obviar. Y si añadimos en paralelo la puesta en escena de De Bosio de *La camariera brillante* y de *Il Bugiardo*: etapas que consiguen un cansancio en el proceso de renovación del espectáculo goldoniano en Italia.

Y ahora, ¿por qué esta nueva edición de *La locandiera*?

Prescindiendo del encuentro, que esperamos sea muy feliz, entre una actriz - Valeria Moriconi - y el difícil personaje de la encantadora Mirandolina, hemos querido, poniendo en el escenario lo más posible de la comedia de Carlo Goldoni, re-encuentrar la naturaleza intrínseca, y más veraz, del teatro de nuestro gran comediógrafo, respetando ante todo el límite, el sentido histórico y la estructura dramática, sin forzar los temas goldonianos ni siquiera en una dirección sentimentalista "pre-chejoviana", ni en una dirección colorista de refinamiento pictórico, o "tableau-vivant", "a la manière de..." (Longhi -Morandi)

Reconocemos en Goldoni una fuerza innovadora (de la que nace su "reforma", de la que *El Teatro cómico* es el manifiesto programático) y una persistencia de los elementos directamente heredados de la "commedia dell'arte". Y estos últimos - característica central del teatro goldoniano - constituyen por tanto el armazón del otro factor, el innovador y el psicológico.

Renunciar a la falsa "Commedia dell'Arte", esta que se resuelve en lazos exteriores y convencionales, equivale a buscar la naturaleza originariamente genuina y popular de este teatro; en el delicado equilibrio entre concreción realista y estilización.

La posada de Mirandolina es el lugar teatral de la acción, y los personajes son determinados por su comportamiento en un ambiente escenográfico en el que de tiempo en tiempo van a encontrarse, y no como en otras ediciones en lugares elegidos, o eliminando los cambios de escena. Recurrir a Lele Luzzati como escenógrafo, después de su experiencia en el "*Bugiardo*" con De Bosio, significa invención del color, reelaboración fantástica de la materia, y la posibilidad de un espectáculo móvil y ágil, en el que la escena - no de aplauso a telón subido - sea por el contrario el