

EL REALISMO POETICO DE GIORGIO STREHLER

Por Paolo Bosisio

Con la dirección del *Servidor de dos patronos*, representada por primera vez en 1.947, Giorgio Strehler inaugura una nueva estación teatral para el teatro goldoniano, que desde ese momento, gracias al trabajo re-creativo de la primera generación de directores italiana, madura muy marcadamente. Ello permite, por una parte, que se puedan dejar atrás los esquemas de actuación espúreos que se desarrollaron entre el final del siglo dieciocho y el principio del siglo veinte en un intento tenaz e infundado de respetar el presunto estilo goldoniano auténtico. Por otra parte, las representaciones ideadas por directores como Strehler, Visconti, Squarzina y De Bosisio han ayudado a descubrir algunos aspectos decisivos e inéditos del teatro goldoniano, desarrollando además una crítica literaria más coherente que sabe respetar el mérito y el carácter del más famoso escritor de comedias italiano. Con *Arlequín servidor de dos patronos*, Strehler supo recuperar no sólo el

"Le Baruffe Chiozzotte".
Dirección: Giorgio Strehler.
(1992).
(Foto: Luigi Ciminaghi).



sentido particular y característico de las primeras obras de Goldoni, sino también los elementos únicos y vitales de la Comedia del Arte, descubriendo sus secretos gracias a una profunda investigación filológica que rompió con las hipótesis incompletas surgidas durante el período creativo del teatro italiano en la extraordinaria época de la improvisación. Durante una vida excepcionalmente larga *Arlequín* ha llegado a su séptima versión (sin contar los numerosos reestrenos) y ha sido representado miles de veces en casi todos los países del mundo, interpretado por muchísimos actores que han seguido los pasos de Marcello Moretti y, después de su muerte, de Ferruccio Soleri en el papel principal. Al transcurrir los años se ha ido modificando sustancialmente la interpretación de *Arlequín*, y ha llegado así a ser uno de los fuertes de Strehler, ilustrando las experiencias y los desarrollos de su poética teatral. Después de haber explorado varias posibilidades basadas en la interpretación de *Arlequín* en varios espectáculos de calidad inferior (*La putta onorata* y *Gli innamorati* en 1.950 y *L'amante militare* en 1.951), Strehler pone en escena *La vedova scaltra* (1.953), y consigue encapsular la naturaleza híbrida del texto en la que se mezclan la dinámica de la acción y la vitalidad fluida y casi realista de los personajes y del decorado. Esta obra anuncia también la magnífica puesta en escena de la *Trilogía del veraneo* (1.954), que le llevará a una lectura intensamente realista del teatro goldoniano en su segunda época, aunque es cierto que a esta obra no se le podría dar el nombre de "realismo poético", término inventado por el director para describir su interpretación del *Campielo* (1.975).

Después de una década en la que siguió dirigiendo y modificando *Arlequín*, Strehler se vuelve a concentrar en la obra de Goldoni y pone en escena *Baruffe Chiozzotte* en 1.964. En su interpretación del texto influyó sin duda su dirección de la *Trilogía*, así como su experiencia en el teatro épico al dirigir obras como *Coriolano* y *El nost Milan*, que había puesto en escena en aquella época.

Strehler escribió una larga y densa explicación de su puesta en escena, en la que se discierne su interpretación del texto original, que es una interpretación filológicamente correcta.

Baruffe -escribe Strehler- "es una obra en la que los acontecimientos se desarrollan secuencialmente. No se resuelven entre cada acto, y por ello en cada escena (...) Goldoni consigue una construcción tan perfecta que me parece creíble. Y lo hace utilizando el método más sencillo: cuenta la historia como si fuera una sucesión de hechos, y no los invierte ni los sobrepone, sino que los deja seguir su propia lógica, con sus propias consecuencias y conclusiones (...) En cierto punto, Goldoni para la acción (...) Sin embargo, podría igualmente dejar que la historia se siguiera desarrollando con sus personajes, podría hacer que llegara la noche, y que amaneciera, que lloviera o que hiciera sol, que hubiera luna o que amanecie-

ra, que hubiera risas o lágrimas, gritos y peleas, amores y matrimonios, nacimientos y muertes. Podría hacer que la historia siguiera su curso dulce y terrible, sembrado de riñas, o de un continuo afanarse por tan poco, como si ese poco fuera todo en la vida". La obra es "une tranche de vie", un pedazo de vida cuyo equivalente dramático es este texto que no admite recursos tradicionales como el final de acto, el comienzo y el final de las escenas. Hay sólo las breves pausas que dan a los personajes el tiempo teatral indispensable para relizar las acciones que suceden en cada escena. Existe además un sutil y fluido vínculo que une las escenas en el plano lógico y temporal.

Basándose en el análisis de algunas de las características fundamentales del texto, el director expone sus preferencias en lo que se refiere a la interpretación de la obra:

"La obra ha de llegar de verdad al público, ha de ir más allá de los personajes, de la psicología popular, de los rasgos de clase, de las relaciones, más allá de la historia individual de cada uno, y de la historia en sí, ha de reflejar la eternidad de la aventura humana, la universalidad del llanto y de la risa, de lo útil y de lo inútil, de lo justo y de lo injusto de las cosas. Por esta razón creo que hay que representar *Baruffe* sin poner el punto final a cada acto; hay que hacer que los actos se sigan los unos a los otros, que tengan distintos ritmos, con breves pausas como para tomar aliento; la repetición de los ademanes y de las palabras ha de parecer inevitable, y ha de haber pequeñas variaciones sobre un mismo tema, sin miedo a que el todo resulte un tanto monótono: que no suceda nada extraordinario, nada excesivamente divertido..."

Strehler intuye la necesidad de una puesta en escena sobria y una actuación reservada, y la importancia de dejar que las páginas nos cuenten su propia historia. Strehler siente un profundo e íntimo respeto hacia este texto que tiene un significado



casi universal, que no depende de una escenografía realista y anclada en el tiempo y en el espacio.

"Le Baruffe Chiozzotte".
Dirección: Giorgio Strehler.
(1992).
(Foto: Luigi Ciminaghi).

"No hay que dar demasiada importancia a las cosas que suceden, ni intentar que se conviertan en el foco de la obra; hay que dejar que pase lo que pase, lo que pueda pasar, que nazca la risa cuando pueda y cuando quiera, como por casualidad, y lo mismo con la ternura y con todo lo demás. Y todo ha de suceder con la soltura con la que se pasa de la sombra al sol, y del sol a la sombra, y de nuevo a la sombra, para volver a empezar al día siguiente. La comedia humana se ha de suspender de repente y verse de lleno en una fiesta improvisada, y quedarse así, en medio del vacío, sin resolver nada..."

¿Esto es realismo? -se preguntarán los críticos después del estreno, admirados por el resultado del espectáculo. Porque es un espectáculo muy hermoso, que sabe evocar mágica y exactamente



"Le Baruffe Chiozzotte".
Dirección: Giorgio Strehler.
(1992).
(Foto: Luigi Ciminaghi).

los contornos de un mundo real, histórica y socialmente preciso, un mundo resucitado en un momento específico de su existencia, y sin embargo igual a tantos otros. Y por esta razón tiene un significado y un valor universal, como un arquetipo, sin tiempo ni edad.

El director ha leído el texto con sumo cuidado, concentrándose en los pequeños detalles incluso cuando se trata de cuestiones aparentemente tan poco importantes como la estación en la que se desarrolla la obra. Pero este esmero nos ayuda a comprender el modo de pensar del director, que ha intentado crear escenas muy evocadoras basadas en la poética de las "cosas pequeñas" que, en *Baruffe*, concuerda también con la poética de Goldoni.

La labor del director de escena iba a ser compleja desde el principio; Strehler le pidió a Luciano Damiani que diera forma a un mundo poético que, sin ser concretamente naturalista, se basara en la interpretación de la vida para crear una realidad "en una especie de eternidad, pero sin embalsamarla". Después de muchas pruebas aparece "una hilera de casas viejas al fondo del escenario y, delante, una red rota, quemada por el sol o por la sal; un poco más cerca del público hay también unas casas escorzadas, y dos sábanas limpias tendidas al sol; más delante todavía hay una estructura de madera, pintada con los surcos de la brea del calafate, que puede ser un escenario o tal vez la cubierta de un barco de pesca; y por fin, hay también alguna silla vieja, una pelota que rueda hacia la platea, una niña que corre a cogerla antes de que llegue al borde del escenario (...), un remolino de arena y de pelusas".

El decorado se parece tanto a una escena veneciana que merece considerarse realista, pero es también una interpretación poética de la realidad, y nos recuerda una atmósfera mágica fuera del tiempo. Strehler se niega a ceder al realismo decorativo, y difumina la gama de colores verdaderos transformándolos en grises y blancos, pintando un paisaje que se ve con los ojos de la memoria.

En el escenario Strehler transforma *Baruffe* en un texto de la memoria, como si fuera un página en la que la realidad, pintada del natural, mezcla sus colores con los de la fantasía.

Esto no significa, naturalmente, que el director haya respetado totalmente las intenciones originales del autor, sino que parece guiarle para poder así subrayar el significado social del espectáculo, que se adivina en algunos de los chistes que por algo ha querido recalcar. De aquí es de donde proviene el tono serio de la obra, que quiere poner de relieve la vida a veces dramática de los pescadores de Chioggia, donde no hay lugar para las alegrías.

Sin embargo la felicidad también hace acto de presencia en el espectáculo: nace de la comprensión y la simpatía del autor (y también del director) para con las personas de origen humilde, apreciando su amor a la vida, su rectitud moral, su fe en un incierto futuro histórico que sustituye a la fe en la política, la economía y la cultura de la burguesía mercantil en la que ya no creía Goldoni en 1.761. Incluso el sentido del ritmo y de la música en los que se habían basado muchas de las representaciones menos inspiradas de la obra le parecen a Strehler dignas de considerarse como lenguaje teatral.

Al director le resulta decisivo el poder representar "el movimiento de la comedia no como juego musical o baile sin importancia" sino "como

ritmo, como un juego al margen de la música, que es uno de los toques maestros de Goldoni". Se niega pues a concebir la obra como un baile o como una ópera cómica, y trata de asegurarse de que la "musicalidad" de la comedia se base en la realidad concreta.

La musicalidad no depende tanto de las palabras como de la visualización de las relaciones entre los personajes y el decorado.

El dialecto que hablan los personajes se convierte así en un importante rasgo del pueblo, siempre igual a sí mismo en el transcurso de las estaciones y del ritmo de la vida; y por eso el director lo considera como la marca imborrable de una civilización, testigo de una memoria histórica y social, y piensa que el dialecto se merece más cuidado de el que se le había otorgado en representaciones anteriores de la obra, cuando se había considerado sólo como una cosa divertida y simpática, como una "curiosidad" lingüística de la comedia.

Al desaparecer todas las trazas de la caricatura, en la obra de Strehler el dialecto se transforma en uno de los fundamentos de la lectura realista del texto. En este contexto, el habla veneciana del coadyutor refleja una diferencia social y cultural que el director considera como un rasgo clave; Mario Valdemarin también subraya esta diferencia al recitar con un tono distinto al de los demás actores, para marcar la soledad del personaje (metáfora escénica para el autor, y también quizás para el director) que rechaza su propia clase social al no reconocerse en su historia, pero que al mismo tiempo no es acogido en el seno de la clase más baja. La actuación de la compañía, formada por actores de variado origen artístico y regional, es excepcional, y se basa en una unidad absoluta que se expresa a través de un coro de palabras y de gestos, que abarca las acciones de cada personaje en el marco colectivo.

Strehler, tal y como nos explica en su interpretación de la obra, rechaza una actuación puramente realista, y logra alternar así una intensa interiorización y un desapego que recuerdan casi al teatro de Brecht.

Con *Baruffe*, Strehler lleva a su madurez algunas de sus experiencias al poner en escena la *Trilogía*, interpretando el último teatro goldoniano como una obra de intenciones realistas.

Strehler se mostró plenamente satisfecho con este método cuando puso en escena *Il campiello* diez años más tarde. Otros directores, como Squarzina y De Bosio, se distanciaron un poco de esta técnica, y desarrollaron sus propias interpretaciones partiendo de una lectura realista del texto, pero transformándola según su sensibilidad propia y sus propios intereses culturales; los resultados son ciertamente interesantes, y descubrieron en la obra nuevos significados y nuevas resonancias. El trabajo de Strehler y de los otros directores de su generación supone una revolución en la interpretación y la crítica de la obra de Goldoni; constituye también el punto de partida para directores como Missiroli, Cobelli y Ronconi, que no han logrado crear nuevas interpretaciones completamente satisfactorias, pero sí han sabido explorar más a fondo la compleja y fértil obra dramática del autor veneciano. Han sabido confirmar así el indiscutible genio de Goldoni, que ha sido finalmente reconocido después de dos siglos de malentendidos que lo habían relegado a un puesto muy poco halagador entre los autores de repertorio.