

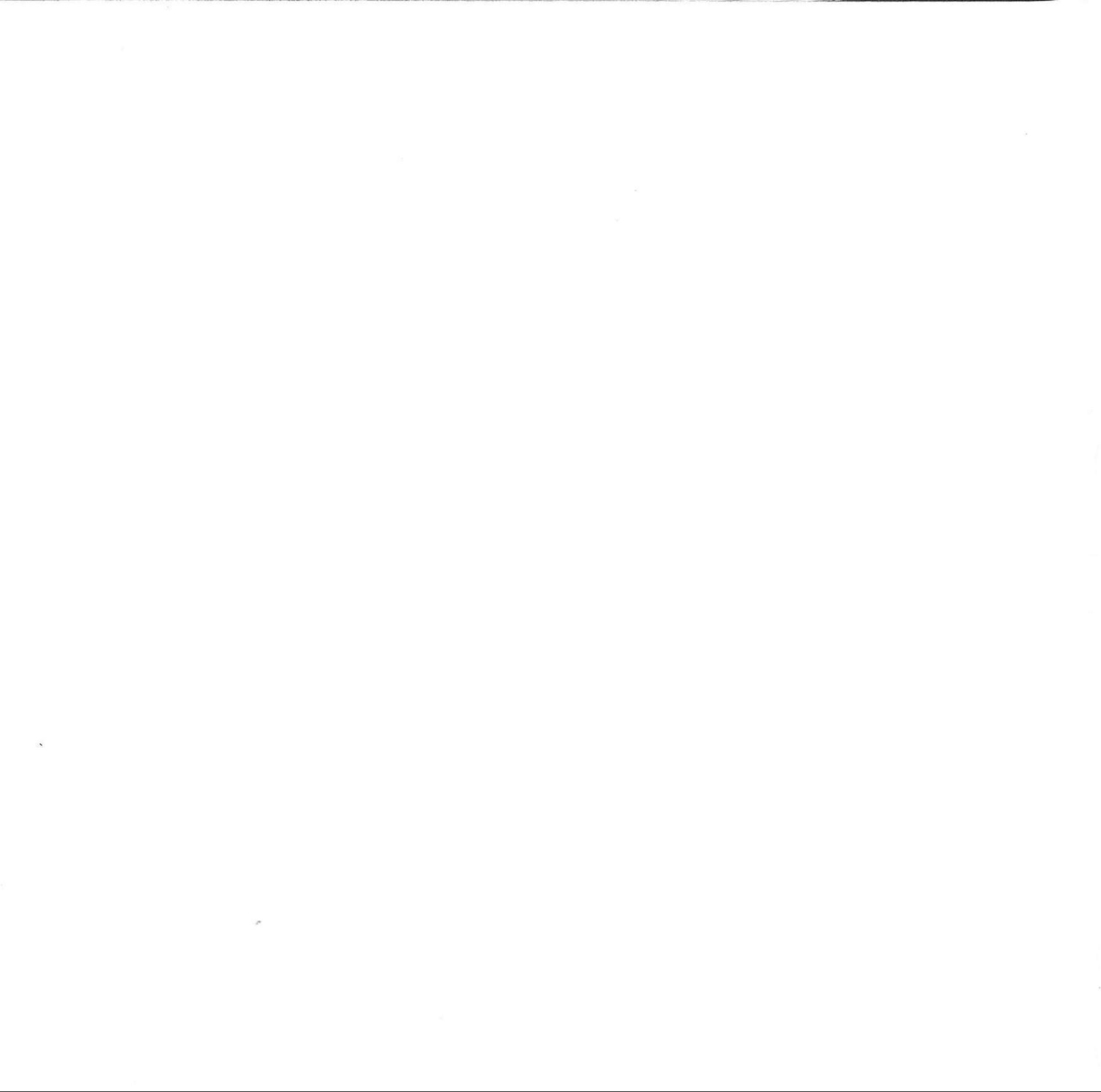
# LUCA RONCONI

La quimera del teatro

30

CUADERNOS  
EL PÚBLICO





# LUCA RONCONI

La quimera del teatro



# EL PÚBLICO



**MADRID, FEBRERO 1988**

Periódico mensual de teatro,  
editado por el Centro de  
Documentación Teatral.  
Instituto Nacional de las Artes  
Escénicas y de la Música.  
Ministerio de Cultura

*Director:*  
Moisés Pérez Coterillo.

## **CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44.  
28020-Madrid.

*Teléfonos:*

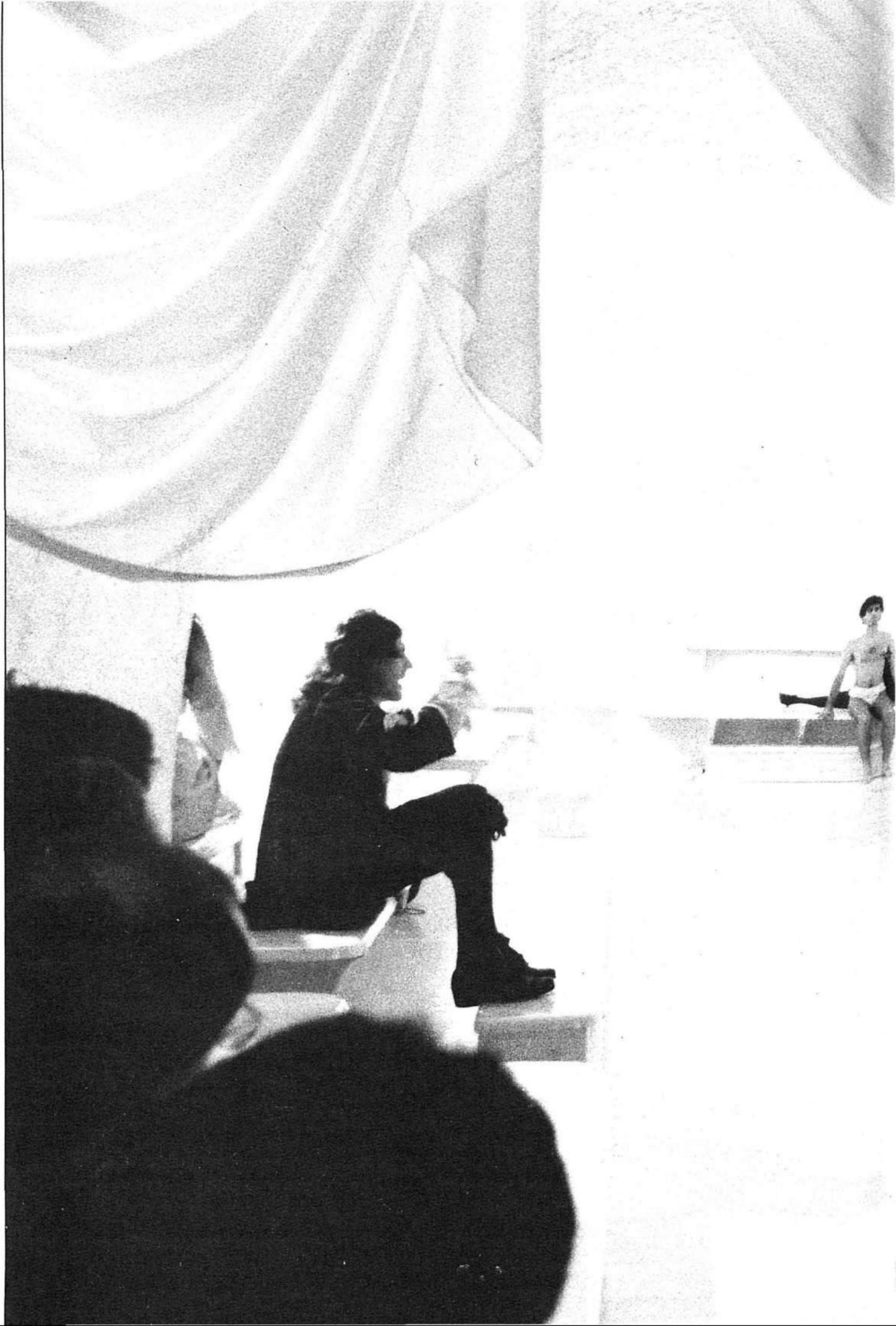
Redacción: 270 57 49 y  
279 32 96

Suscripciones: 270 51 99.

*Portada:*  
"La serva amorosa"

*Imprime:*  
T. G. FORMA, S. A.  
C/. Rufino González, 14.  
28037-Madrid.  
Depósito Legal: M-524-1985.  
NIPO: 302-88-005-6.  
ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 53.



# ÍNDICE

<b>Luca Ronconi: "El teatro está en la cabeza, no en la sala"</b> (Didier Méreuze) .....	<b>6</b>
<b>De Goldoni a Ronconi (Roberto Tessari) .....</b>	<b>12</b>
<b>Dos textos de Luca Ronconi:</b>	
El lenguaje del actor .....	22
El trabajo del público .....	30
<b>Desde la pedagogía a lo imaginario (Gianfranco Capitta) .....</b>	<b>34</b>
<b>Ciclos irrepetibles de un inventor de espacios</b> (Franco Quadri) .....	<b>38</b>
<b>Cronología/Teatro .....</b>	<b>49</b>
<b>La lírica:</b>	
<b>"Orfeo", "El viaje a Reims" y "Aída", tres óperas</b> <b>de excepción (Roberta Carlotto y Gianfranco Capitta) .....</b>	<b>52</b>
<b>Cita con la ópera (Angelo Foletto) .....</b>	<b>68</b>
<b>Cronología/Ópera .....</b>	<b>72</b>







**F**ue en 1970, en la primera edición de aquel Festival Internacional de Madrid, que terminó helado por los últimos fríos del régimen, pero cuando aún se hace memoria de la media docena de espectáculos que quedan en el fondo de la retina,

aquel deslumbrante *Orlando furioso* que levantó su fantástica barraca en el Palacio de Deportes de Madrid, vuelve a la superficie para asegurar que el espectador vivió sensaciones irrepetibles que no han hecho palidecer ni el tiempo, ni las cambiantes circunstancias del país.

Luca Ronconi puso en Madrid una bomba teatral de efecto retardado. Su *Orlando furioso*, estrenado en el Festival de Spoleto de 1969, con el Teatro Libero de Roma, se alimentaba del rescoldo aún humeante del mayo francés y encendía una utopía teatral de efectos devastadores. Su breve paso por España tuvo la virtud de calcinar viejos esquemas reduccionistas y encender la ilusión de que un día la calle, la plaza pública, los grandes espacios de la colectividad pudieran ser escenario de otro teatro que tuviera por destinatario también a otro público. La ilusión tardaría largos años aún en hacerse realidad, pero en su empeño supieron embarcarse algunos de los más aventureros ejemplares de nuestra especie teatral.

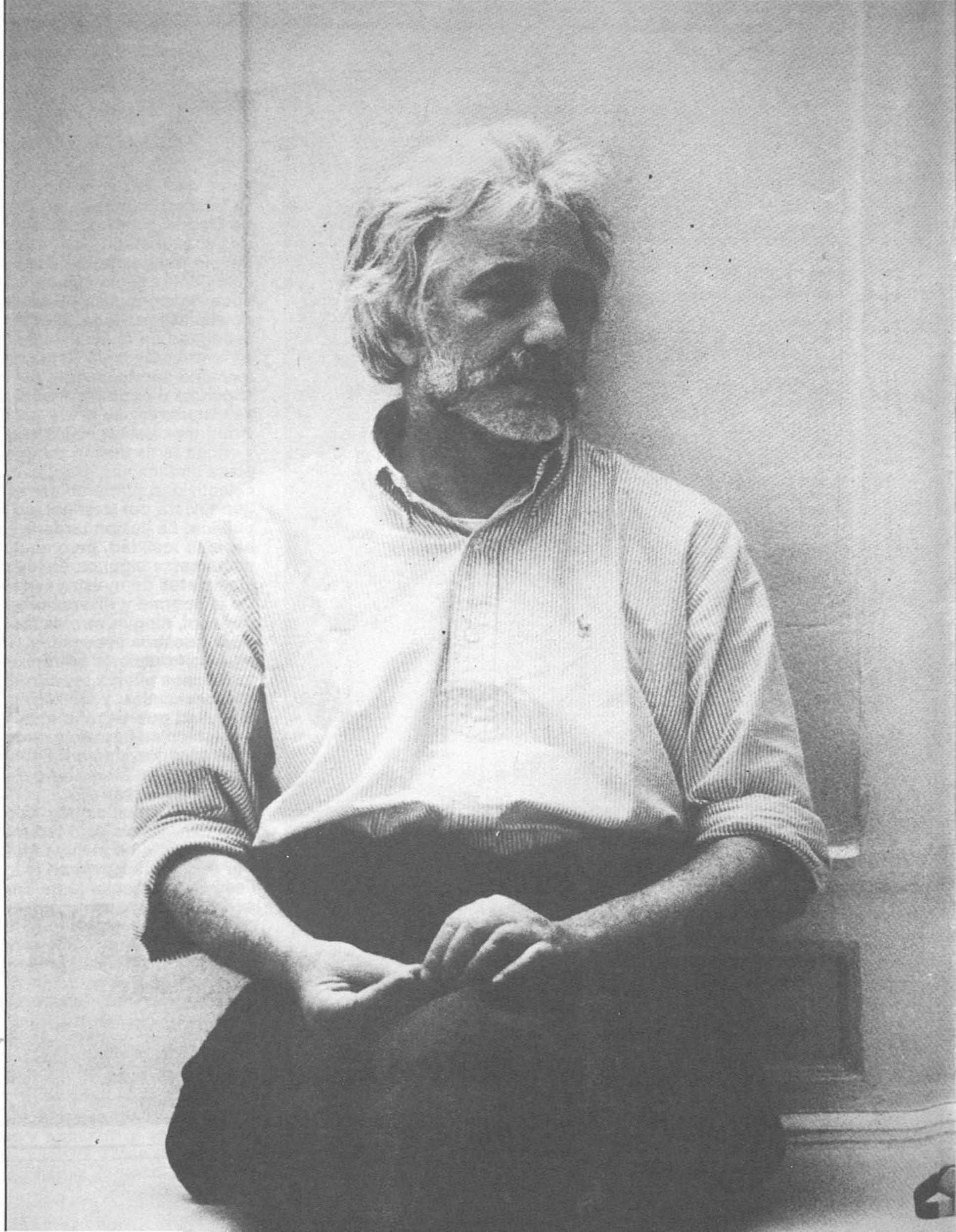
De la enorme y diversa producción de Luca Ronconi, ningún otro espectáculo ha vuelto a pisar nuestros escenarios, en gran medida, por nuestro tradicional ostracismo, tan sólo abierto en los últimos años a las corrientes teatrales internacionales, y también por la enorme dificultad que entraña el desplazamiento de unos espectáculos hechos expresamente para lugares determinados, como *Il Fabbricone* de Prato, convertido en laboratorio de sus más radicales experiencias teatrales.

Otros espectáculos han sido producidos en el marco de festivales o teatros públicos de Europa, cuyo circuito no incluye aún nuestro país.

Por eso la presencia en la inauguración del VIII Festival Internacional de Teatro de Madrid de *La serva amorosa*, estrenada en el Teatro Municipal de Perugia, en octubre de 1986, es una ocasión extraordinaria para recorrer, contando con las limitaciones de estas páginas, un trayecto teatral apasionante y escuchar la filosofía que mueve una incombustible pasión por el conocimiento, por la invención de espacios y el trabajo del actor. Dice Ronconi en estas páginas que el teatro no tiene realidad ni futuro, que es tan sólo una quimera. Se trata de un pensamiento que mantiene desde hace veinticinco años, cuando montó su primer espectáculo: el destino del teatro es la memoria y en ello reside su razón de ser.

Que estas páginas sirvan de cordial saludo de bienvenida.

6



*"El Goldoni que a mi me gusta es el de los personajes un poco frustrados, con una sensualidad muy violenta, como sucede con "La serva amorosa".*

# LUCA RONCONI:

## “El teatro está en la cabeza, no en la sala”

DIDIER MÉREUZE

**D**esde hace más de veinticinco años, Luca Ronconi es uno de los hombres claves del teatro no sólo de Italia, sino de toda Europa. Actor en sus orígenes, se convirtió rápidamente en una de las estrellas más célebres de su país. Sin embargo, actuaba —confiesa hoy— “sin placer”. Un grupo de actores amigos que le rodeaban hizo que se inclinara hacia la dirección a partir de 1963, con un primer espectáculo a raíz del que comenzó a hablarse de él: *La buona moglie*, compuesto por dos obras de Goldoni, *La putta onorata* y *La buona moglie*. De hecho, cada uno de sus próximos montajes constituirá un acontecimiento, se trate de *Los lunáticos*, comedia isabelina de Thomas Middleton y William Rowley en 1965, o, en 1967, de *Medida por medida*, seguida un año más tarde por *Ricardo III*, dirigida en el Teatro Stabile de Turín, o *El fabricante de cirios*, de un autor desconocido al que trae de nuevo a la luz, Giordano Bruno, con ocasión de la Bienal de Venecia. Noticia será sobre todo el *Orlando furioso*, espectáculo mítico por excelencia con sus tabladitos de feria, sus tarimas, sus poderosas maquinas, sus carros móviles desplazándose en medio de los espectadores, arrastrados por actores en un movimiento tumultuoso que mezcla simultaneidad y con-

tinuidad. Sin hablar de la ópera, género en el que monta a Bizet, Verdi, Rossini, Glück, Mozart, Strauss... Quedarán todavía *La tragedia del vengador*, de Cyrill Tourneur, en el Metastasio de Prato, en 1970, sin olvidar XX, donde junta a diez actores que hablan en italiano con otros diez que lo hacen en francés, en el Teatro Odeón de París, en 1971; *La Centaura*, en los estudios de Cinecittà, seguido por *Catalina de Heilbronn* y *La Orestíada*, en Belgrado en 1972; *La partida de ajedrez*, de Middleton, *Utopía*, espectáculo basado en textos de Aristófanes, *El pato silvestre*, de Ibsen, *Las bacantes*, de Eurípides, el *Calderón* de Pasolini, en la época del Laboratorio, en 1977; *La torre*, de Hofmannsthal; *La caca-túa verde* y *La condesa Mitzi*, de Schnitzler, así como *El pájaro azul*, de Maeterlinck, en 1979; *Medea*, de Eurípides, en 1980; *Cuando los muertos despertemos*, de Ibsen, en 1982; *Santa Juana*, de Bernard Shaw, en 1983; *Fedra*, de Racine, y *Dos obras en una*, de Giovanni Battista Andreini, en 1984; *Ignorabimus*, de Arno Holz, y, por fin, *La serva amorosa*, de Goldoni, en 1986. Presenta este espectáculo en toda Europa, al mismo tiempo que estrena en París *El mercader de Venecia*, con actores franceses, en el marco del Festival de Otoño de 1987, en el Théâtre de l'Odéon. *La serva amorosa* es montaje de una impecable perfección, que nos descubre un Goldoni “más bien agrio y sombrío”, como él mismo

ha dicho, en ruptura radical con la visión habitual que se suele tener de este autor.

“De hecho —insiste Ronconi—, la visión que tenemos de Goldoni es una visión falseada. Por la convención. Por la imagen gratificante que los actores se empeñan en darle, porque la necesitan para ser amados por el público. Pero Goldoni no es un autor “amable”. Está estrechamente unido a situaciones familiares, a relaciones de dinero y de sexo que están todavía muy presentes, en especial en Italia. No tiene nada que ver con el Goldoni “poético-nostálgico” de la Commedia dell'arte, de las máscaras, de las góndolas, de Venecia. El Goldoni que a mí me gusta es el de los personajes un poco frustrados, con una sensualidad muy violenta, como sucede en *La serva amorosa*”.

### EL PLACER DEL TEATRO ES LA SORPRESA

—Cuando uno pasa revista a su recorrido teatral, se da cuenta de que usted ha montado muchos textos poco o mal conocidos, y que ha ido adquiriendo la imagen de un “descubridor”, especialmente con Andreini o Bruno. ¿Qué es lo que le decide montar una obra, y qué le llevó, en particular, a *La serva amorosa*?

—“Ante todo, me interesan las relaciones que pueden establecerse entre un texto, unos actores, el lugar donde ese



"La serva amorosa", una producción para el teatro restaurado de Gubbio.

8

texto deberá representarse y el público que asistirá al espectáculo, con sus expectativas, sus hábitos (este último punto es esencial).

En lo que se refiere a *La serva amorosa*, se trata de una obra que a mí me gusta mucho y en la cual llevaba mucho tiempo pensando. Quería montarla con un equipo de actores que me son muy queridos. Resultó que después de un terremoto que asoló Umbría y después de la restauración del teatro de Gubbio, una pequeña y hermosa sala de trescientas butacas, situada muy cerca del lugar donde yo vivo, el alcalde me vino a ver para proponerme inaugurarla. El único problema era que disponía de un presupuesto muy reducido. Le sugerí de inmediato *La serva amorosa*, y con los actores que había reunido, ensayamos todo el verano, durante tres meses.

Dicho esto, si yo figuro como un "descubridor", debe de ser esencialmente por la situación peculiar del teatro en Italia. Aquí no existe una verdadera tradición —existe, en cambio la de la ópera—, en la medida en que nunca ha habido un desarrollo "natural" de la vida teatral. Al contrario, ésta ha estado siempre sometida a los acontecimientos religiosos y políticos que hicieron que ciertas formas, ciertas obras cayeran en el olvido sólo por el hecho de que fueron ocultadas o prohibidas durante treinta o cuarenta años. De hecho, las obras que se han hecho clási-

cas son siempre las más fáciles de representar, tanto para los directores como para los actores".

—Precisamente, ¿cómo trabaja usted con los actores? ¿En qué medida le sirve su pasado como actor?

—"Sé muy bien lo que es ser actor. Soy capaz de interpretar. Conozco toda la técnica de su factura. Si propongo algo a un actor, no sólo sé de antemano que él podrá hacerlo, sino que conozco también cuáles son los medios a los que deberá acudir para conseguirlo. Puedo indicarle cuál es el camino a seguir.

Naturalmente, la dirección de actores varía según los individuos. Algunos actores necesitan sentirse libres; otros, en cambio, aunque lo nieguen, precisan un director "dirigista". Lo que sí es cierto es que yo, por mi parte, tengo mucha dificultad para trabajar con actores que se pasan el tiempo proponiendo tal o cual cosa, en vez de, simplemente, utilizar los medios que están a su alcance para expresar un personaje, una situación".

—Usted también es profesor de la Academia Santa Cecilia de Roma.

—"Efectivamente. Para mí es algo muy importante. Pero hay que precisar que no soy profesor permanente. En realidad, sólo asumo este trabajo cada dos o tres años. Eso significa que cada vez estoy frente a alumnos nuevos, a personalidades distintas. Es una labor muy enriquecedora. Como es natural, no puedo trabajar con los alumnos del mismo modo que lo hago con actores profesionales. Tampoco me considero un maestro ni un padre para ellos. Por el contrario, trato de aprender a conocerlos y con frecuencia se les puede ver en algunos de mis espectáculos. Como Daniela Margharite o Giancarlo Prati en *La serva amorosa*, que fueron alumnos míos hace varios años. De todas formas, en términos generales nos encontramos ante una verdadera crisis de actores, por lo menos en Italia. No existe un gran actor de treinta años. Como si, después de la explosión de los años sesenta, que estuvo marcada por una suerte de espontaneísmo, hubiésemos perdido todas las reglas y definiciones de la interpretación, para llegar a una noción de profesionalismo ambiguo. De repente, los actores parecen com-

MARCELLO NORBERTH



Algunos de los actores de "La serva amorosa" fueron alumnos de Ronconi.

pletamente perdidos, como si no supieran por qué ni cómo interpretar. De entrada, podemos considerar que se han perdido dos generaciones”.

—¿Reconoce usted poseer un estilo?

—“Espero no tenerlo. Trato de leer los textos de la manera más directa posible y de no apartarme de ellos. Pero si voy a montar una obra, sea con un presupuesto elevado o sin medios, con alumnos o con actores profesionales, en italiano o en francés, sé bien que el resultado debe ser cada vez distinto.

Es evidente que trabajo mucho, que firmo varias puestas en escena, en teatro o en ópera, por año. Pero cada nuevo espectáculo se inscribe en un proceso continuo, como una respuesta o un desarrollo del trabajo precedente. No quiero repetirme. Además, si tuviese que reproducir lo mismo cada vez, me aburriría con mucha rapidez. El placer del teatro es la sorpresa. Para uno mismo. Para los demás”.

En realidad, puedo asumir tanto la dirección de un espectáculo tan ambicioso como *El mercader de Venecia*, como dedi-

---

**“Goldoni no es un autor amable. Sus personajes sólo dicen la mitad de lo que tienen en la cabeza”**

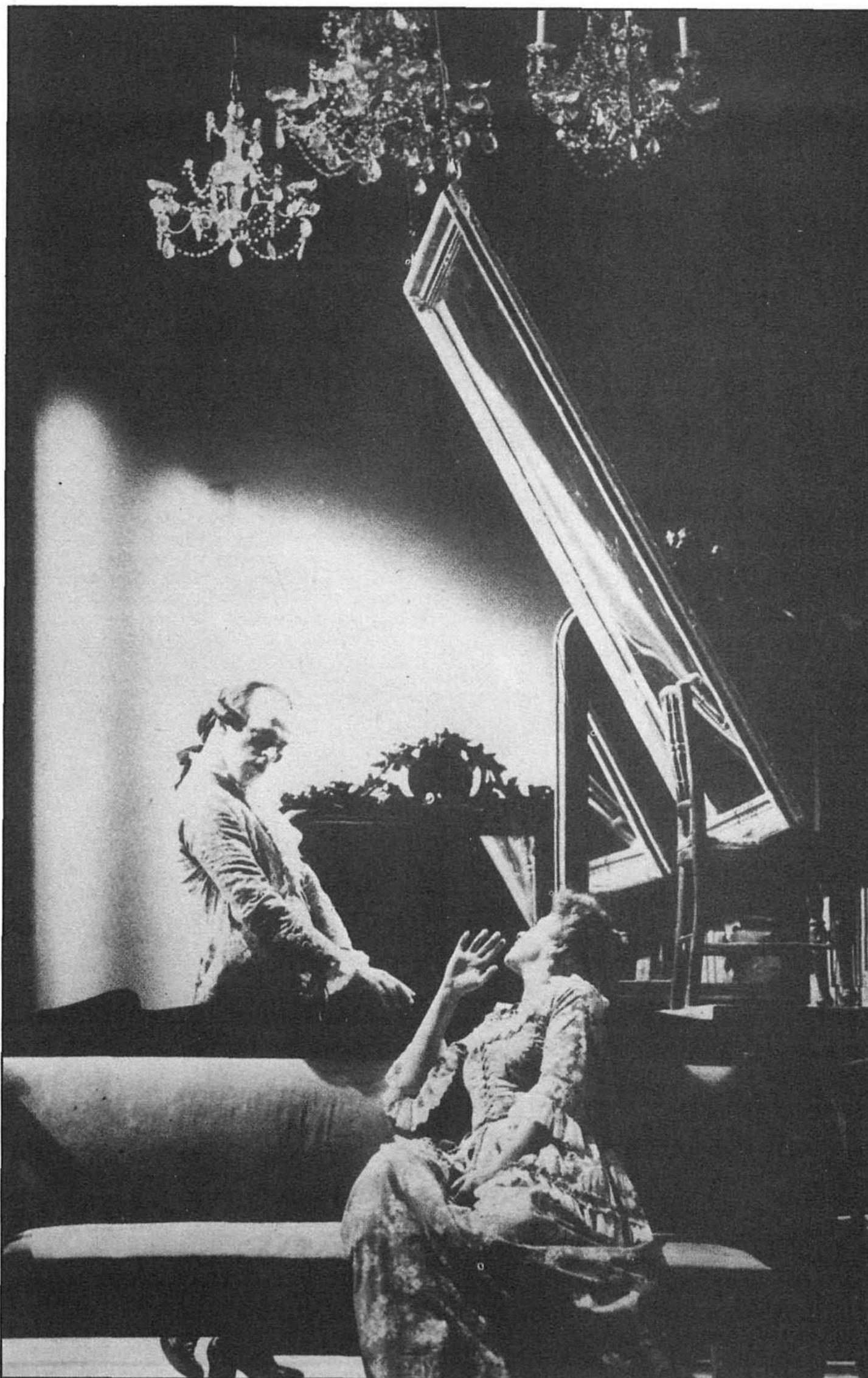
---

carne a otros montajes más modestos e íntimos, con menos actores, sin grandes decorados ni maquinarias, como *La serva amorosa*”.

**HAGO TEATRO PARA LOS QUE SE QUEDAN**

—Sin embargo, se le conoce más bien como el hombre de las grandes maquinarias.

—“No me gusta mucho la palabra maquinaria. Se suele asociar, demasiado gratuitamente, al único deseo de complacer. De hecho, es un reproche que muchos me han hecho respecto a *El mercader de Venecia*. Dicen que por culpa de las máquinas se ha ralentizado el ritmo de la acción. El problema no es ese. No se trata de buscar la aceptación de las convenciones shakesperianas que exigen se respete este teatro en un movimiento continuo. Por el contrario. En esta obra el tiempo se vive de una manera muy subjetiva. Hay escenas y personajes para quienes el tiempo va más de prisa que para otros. Tres meses



MARCELLO NORBERTH

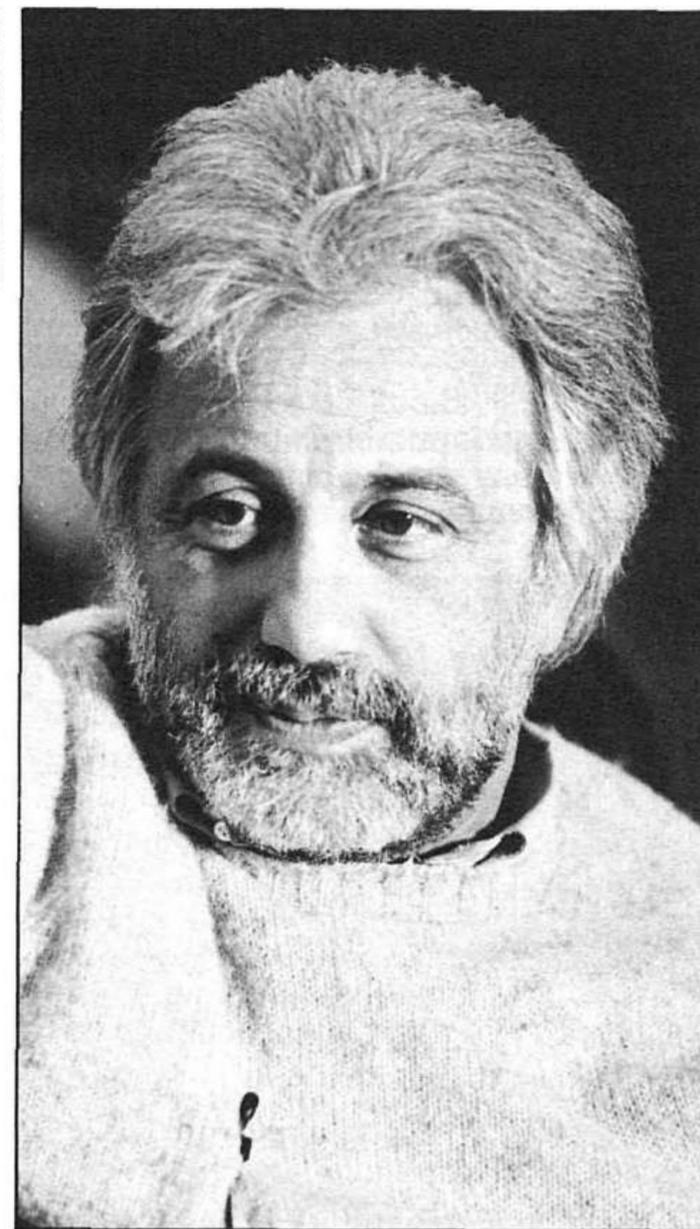
“El placer del teatro es la sorpresa”, dice Luca Ronconi.



"La lentitud del tiempo corresponde al tiempo real".

**"El teatro no tiene ni realidad ni futuro. Es una quimera. El destino del teatro es tan sólo el recuerdo que se guarda de él y no necesita otra justificación"**

MARCELLO NORBERTH



en Venecia equivalen a un día en Belmont. Existe un desfase, que no resulta siempre evidente, una alteración del tiempo, que no es el de la representación teatral, que yo he tratado de traducir con los artificios.

En realidad, la cuestión del tiempo es muy importante. Volvemos a encontrarla en *La serva amorosa*, por ejemplo. La lentitud del tiempo corresponde al tiempo real. El italiano es un idioma lento. No corre como el francés. Es más tortuoso. La obra de Goldoni expresa esto de una manera perfecta. Los personajes sólo dicen la mitad de todo lo que tienen en la cabeza. Y además, tienen más tiempo que



Hablar de tradición es un absurdo. Sólo existen los hábitos.

perder que el propio público que viene a verles.

De todas maneras, a los que dicen que mis espectáculos son largos, les contesto que están hechos para los que se quedan. No para los que se van”.

—¿Cómo explica usted las polémicas que acompañan a algunos de sus montajes?

—“Están los que les gustan y los que no les gustan. Los que aguantan y los que no. Eso importa poco. Lo que cuenta es que esto ocurre en función de razones objetivas. Los que tienen tendencia a detestar todos mis espectáculos, son los que gene-

ralmente se guían por una ideología teatral, los que se erigen como jueces y decretan lo que es teatro y lo que no lo es.

Es cierto que se habla a menudo de traición. En especial, a propósito de —una vez más vuelvo a hablar de esta obra— *El mercader de Venecia*. Me acusan de haber traicionado a Shakespeare. Lo que es preciso entender bien es que toda la historia de la tradición shakesperiana es, en sí misma, la historia de una traición. Ocurre lo mismo con Goldoni. Hablar de tradición en ese sentido es absurdo. Sólo existen hábitos.

De hecho, lo que yo quiero hacer es

proponer cada vez una experiencia, es decir, algo que se puede inscribir mejor en una memoria. La gente se suele irritar con frecuencia por lo que les presento, porque rechazan el teatro como experiencia. Sólo aceptan ver lo que están acostumbrados a ver. Vienen para “asistir” a una representación. Para ellos, el teatro es eso. Para mí, no”.

—Resulta de buen tono hablar regularmente de “crisis” del teatro. ¿Qué piensa usted al respecto?

—“Es evidente que para mí el teatro es la cosa más importante y más esencial que existe. Pero es también una cosa que no tiene ni realidad ni futuro. Es una quimera. Lo pensaba ya hace veinticinco años, cuando monté mi primer espectáculo, y lo sigo pensando hoy.

En otros tiempos, el teatro cumplía una función social. En Italia, por ejemplo, la gente venía esencialmente para encontrar marido o pasar la velada. Hoy, esto se ha acabado. Si acaso, se acude al teatro para contemplar algo que será la reproducción directa de lo que ya se hizo en los decenios o en los siglos precedentes. Pero ya no existe una función o una realidad para el teatro, excepto para los que realizan la representación o los que acuden a verla.

Lo que más importa realmente es la noción de memoria. Y si el destino del teatro sólo reside en el recuerdo que se guarda de él, está muy bien, no necesita otra justificación. En todo caso, es una noción que me fascina. Siempre me sorprende un poco ver que para la mayoría de los espectadores, el espectáculo se reduce exclusivamente al ámbito de la sala y al tiempo real de la representación. La verdadera representación es la que el espectador se hace en su propia cabeza, al terminar la función, algunos días después, incluso meses y hasta años. El lugar del teatro está en la cabeza, no en la sala.

En lo que concierne a la crisis, yo prefiero hablar de una crisis de “producción”. No es lo mismo. Naturalmente, sería muy feliz de poder encontrar diez mil grandes actores y dos mil quinientos grandes directores. Pero esto no es lo esencial y, en todo caso, no puede constituir la vitalidad de una disciplina como el teatro. Aunque sólo existiesen diez grandes actores y tres directores de talento, sería suficiente. Después de todo, si analizamos la gran época de la ópera italiana sólo encontramos tres grandes compositores a lo largo de todo el siglo XIX. No más. Pero es suficiente. La cantidad de mediocres no es la que genera la crisis. Es la incompetencia del público”.

—¿Qué quiere decir con esto?

—“Que éste no sabe por qué está allí”.



*La paleta de esta "Serva amorosa" va de los rojos a los azules pálidos, de los verdes a los tonos beige. Se evitan cuidadosamente los contrastes demasiado violentos.*

# DE GOLDONI A RONCONI

## Objetos en un espacio absoluto

ROBERTO TESSARI

**L**a imprecisión de Goldoni en la acotación que se refiere al primer lugar escénico de *La serva amorosa*: "una estancia en casa de Octavio" es, bajo el punto de vista de la dramaturgia, una invitación a concebir este lugar no como un espacio determinado, puramente decorativo o expresivo en sí mismo y destinado a crear un ambiente *alrededor* del personaje (como ocurre todavía demasiadas veces, tanto en el estilo dieciochesco del goldonismo vulgar, como en las nuevas propuestas muy elaboradas de los mejores montajes goldonianos de los últimos cuarenta años), sino un *espacio-personaje* que sea la emanación y la caja de resonancia del personaje.

Ronconi toma en cuenta esa invitación de la manera más radical: cuando se levanta el telón, el espectador es introducido en la penumbra del lugar cerrado en el que entra Octavio, seguido por Pantalón, y solamente después del momento que le permite acostumbrarse a la oscuridad, es cuando percibe la débil luz lateral que procede de una ventana mal cerrada; pero oye el ruido que hacen en el suelo los pasos dificultosos de Octavio que explora —sombra indecisa— ese lugar abandonado de su casa y se dirige hacia la ventana para abrirla de par en par y dejar pasar la luz de fuera.

Lo que entonces aparece no es la transposición escenográfica de la "estancia"

de una vivienda cualquiera, sino una especie de espacio en expansión, dilatado hasta los límites del fondo del escenario: una *función* espacial abstracta más que un lugar escénico, un perímetro de muros (...) en el cual aparecerán sucesivamente, según los distintos cuadros, diversas disposiciones de muebles u objetos familiares, todos ellos del siglo pasado (...) Y para este primer cuadro, robustos muebles de familia como los que se suelen acumular en una casa burguesa con el paso de las generaciones; muebles marcados por el desgaste y por los usos distintos que esas sucesivas generaciones hicieron de ellos (...) Así, la comedia familiar de Goldoni entra de manera provocativa, en línea de continuidad con los crueles dramas familiares del teatro europeo más incisivo del siglo diecinueve.

Situados en el espacio abstracto de una casa-teatro reducida en cierta manera a disposición cóncava, estos muebles muy concretos están repartidos de tal forma que dan a cada uno de los lugares que los personajes van ocupando sucesivamente, su topografía y sus significados; y esto se produce debido al tipo de uso que los personajes dan a estos muebles que, de esta manera, extraen su vigor de la propia esencia expresiva de los personajes.

Esto es lo que anuncia la distribución realizada para las cinco escenas del primer cuadro: la colocación de las mesas, sillas, divanes, espejos..., no corresponde a ningún orden funcional, es una pura y simple acumulación. La "estancia en casa de

Octavio" que Ronconi dibuja no es una habitación sino un trastero atestado. Y el contenido —ese amontonamiento de muebles y objetos— da al continente el aspecto de un almacén abandonado. Lo que sugiere semejante espacio es el eco de la búsqueda angustiada, por parte del dueño de la casa, de un lugar donde se pueda hablar "con total libertad", pero nos remite también a la degradación, a la decadencia del círculo familiar sobre el que "reina" el viejo mercader; el desorden y el abandono que marcan y limitan de tal forma su modo de vida son como aflojamientos de la línea de tensión que une la presencia de Beatriz, la segunda esposa, fuente y divinidad tutelar del desorden, a la ausencia de la fiel doncella Coralina que supo ser, cuando fue necesario, "más amante que un padre" (como lo dice Pantalón en la primera escena del primer acto) con el hijo rechazado, con el que se ha ido a vivir.

En el transcurso del espectáculo se irán componiendo otras disposiciones de los objetos en la inmensa desnudez de la caja del escenario, y cada uno de ellos lleva una carga expresiva igualmente fuerte. Pero la anormalidad calculada —y no la desproporción— de la relación espacio-objetos permanecerá constante, así como el hecho de negarse a acercarse y acumular los muebles unos junto a otros, de acuerdo con una disposición funcional que podría ser el equivalente de la perfecta palabrería, al estilo del siglo dieciocho, que imponen algunas convenciones de la interpretación.



El espectáculo parece entrar en contradicción con los hábitos del espectador medio.

Aquí el espacio que separa los muebles, o su amontonamiento, impide al cuerpo del actor circular entre ellos con la pronta agilidad propia de la interpretación amanerada; obliga a *no resbalar sobre* el objeto, a desplazarse *de manera* creíble entre los objetos. Ofrece al actor (o bien le impone si se prefiere) las aventuras y los riesgos de una expansión en el espacio que exige una *concentración* total y la más intensa *motivación* para cada una de las acciones escénicas concretas gracias a las cuales debe poder coincidir con su personaje. La "máquina del vacío" está presente para que los "caracteres" puedan hallar en el espacio su expansión justa y manifestar entonces su posible plenitud.

Cuando pronuncia y da vida a la prime-

ra frase de la comedia ("Por aquí, señor Pantalón, entre por aquí; en esta habitación podremos hablar con libertad"), el Octavio de Franco Mezzera no es más que una sombra indecisa, que patalea impaciente. Emite sus "por aquí" en un cuchicheo —como si solicitara temeroso la complicidad de Pantalón—. Explora la habitación en la medida en que se lo permite la penumbra. Y solamente después de darse cuenta lentamente por sí mismo —hecho que va acompañado por un movimiento de brazos— de la degradación del lugar, es cuando puede expresar francamente su irrisorio alivio: "en esta habitación hablaremos con total libertad". Después de la irónica respuesta de Pantalón, se dirige por fin hacia la ventana con intención de

abrirla. Una réplica que contiene una docena de palabras se reparte en el tiempo de unos cuarenta segundos. Podríamos llegar a la conclusión superficial de que ese entrelazamiento de subtexto y texto quiebra el ritmo de las escenas y prolonga desmesuradamente la actuación. ¿Pero en base a qué normas podemos decir eso? Solamente refiriéndonos, por ejemplo, a los hábitos mecánicos de la palabrería "brillante" que disuelve en musicalidad vacía los contenidos goldonianos; podríamos hablar aquí de ritmo lento y de dilatación excesiva. Y si el espectáculo parece entrar en contradicción, por su duración, con los hábitos del espectador medio, no se trata de provocarle en nombre de un gusto de esteta por la exquisitez potencial

de un ritmo más lento, sino que la larga duración del espectáculo está relacionada con la voluntad de poner a prueba el verdadero contenido expresivo de los "carácteres" a la luz de una puesta en escena y una interpretación que rechazan encerrarse en los esquemas fáciles que las costumbres nacidas en el siglo XIX sobrevaloraron en detrimento de las inquietudes y las investigaciones del autor veneciano. Goldoni, no lo olvidemos, en sus intentos de exigir a los actores de la *commedia dell'arte* con los que tenía que tratar, un tipo de interpretación que pedía "más esfuerzo y más atención" deseaba encontrar en cada uno de ellos a un artista que "se esfuerce en trabajar, tiemble cada vez que interpreta una nueva pieza, de puro miedo a no poder sostener el carácter como fuera preciso". (Éstas son las palabras del Pantalón, Tonino, en *Le Théâtre comique*, 1,4). Pues bien, es ante todo en la dimensión temporal donde el "carácter" puede y debe "sostenerse", encontrar su substancia.

#### "HABLEMOS DE COSAS MÁS AGRADABLES"

Octavio, al principio de la obra, busca un pobre "aquí" de libertad precaria y momentánea porque necesita un respiro, acorralado como está entre la constante e



MARCELLO NORBERTH

interesada vigilancia a la que le somete Beatriz, y el apremiante contraataque de Pantalón que llega para defender los justos intereses de Florindo. Pero *todos* los personajes de la obra viven un "tiempo difícil" e inquieto porque están todos insertos en unos contextos familiares tejidos de intrigas o dedicados a deshacerlos. El persistente tic verbal de Coralina ("hablemos de cosas más alegres") que alcanza en el último acto una frecuencia casi obsesiva, podría ser el emblema, amargamente invertido, del clima que impregna toda la obra.

Los intercambios que se producen nunca tienden a "cosas agradables" sino que vuelven empecinadamente a los números y a la necesidad de dinero que reflejan las vivencias burguesas de la mayoría de los personajes y su lucha incesante por los intereses materiales; finalmente éstos siempre prevalecen sobre cualquier posible expansión de la humanidad de los personajes y hacen que, para ellos, los sentimientos sean un lujo inasequible. Los que como Octavio y Lelio, creen poder alcanzar por momentos una felicidad gratuita, acaban siendo engañados por los demás o siendo presa de su propio delirio imaginativo. Y en balde se debaten por debajo o por encima de la superficie de la realidad, que se deshace en sospechas y esperas o se convulsiona en locas angustias y frenéticas esperanzas: todas las que van implícitas en la elaboración de "intrigas" que siempre tienen por objeto "fortunas" muy concretas.

Cuando, después de la réplica de Pantalón: "Pero, naturalmente, donde usted quiera", el "mercader de avanzada edad", Octavio, deja que entre la luz en la habitación-trastero, lo que surge de la sombra no es solamente el espacio de la representación en su conjunto, sino también el código de formas y colores con los que va a ser representada la humanidad. Octavio (cogido por sorpresa en su resignación a los placeres domésticos un poco encerrados, un poco sórdidos, que constituyen de ahora en adelante su único horizonte, en el crepúsculo de su vida), va desgredado, un gran chal por encima de los hombros, con una larga bata verdosa que deja ver su camisón de color beige. Pantalón, en cambio, lleva un estricto traje de ciudad; su cuidada calvicie está protegida por un sombrero negro de mercader; abierta sobre un chaleco de densos dibujos, cerrada hasta el cuello, la larga chaqueta de su traje cubre las calzas y buena parte de las medias que sólo por su color recuerdan el antiguo traje de fauno del Magnífico. Más allá de los nombres, no hay, en efecto, ninguna diferencia de aspecto entre los

personajes "reales" y las *máscaras* en ninguno de los niveles de la puesta en escena. La diversidad manifiesta de los trajes hace referencia bien al estatus social, o bien (y eso es lo esencial), a los *caracteres* de los personajes. Así, por ejemplo, si el descuido y el abandono de Octavio "en su propia casa" delatan en él los pobres excesos de un modo de vida burgués relajado y decadente, en cambio la estudiada seriedad del traje de Pantalón nos remite por el contrario a la sobriedad y las obligaciones "oficiales" de una economía mercantil positivamente activa.

Son comunes a todos ellos, no obstante, el estilo de época y el hecho de que, con toda evidencia, sus trajes han sido ya usados. Estas son dos constantes en el conjunto de los vestuarios cuyos colores, en su mayoría, evitan cuidadosamente las notas chillonas y los contrastes demasiado fuertes. La paleta de esta *Serva amorosa* va de los rojos a los azules pálidos, de los verdes a los tonos beige, que aparecen discretamente en los motivos decorativos de los tejidos. En cuanto al corte, rechaza cualquier alusión a un siglo XVIII deliciosamente convencional, tanto en los escotes de los trajes femeninos, como en los adornos de los trajes masculinos; son formas suaves y sobrias. El conjunto parece fundirse en una tonalidad general que difumina todos los colores, cálidos o fríos,



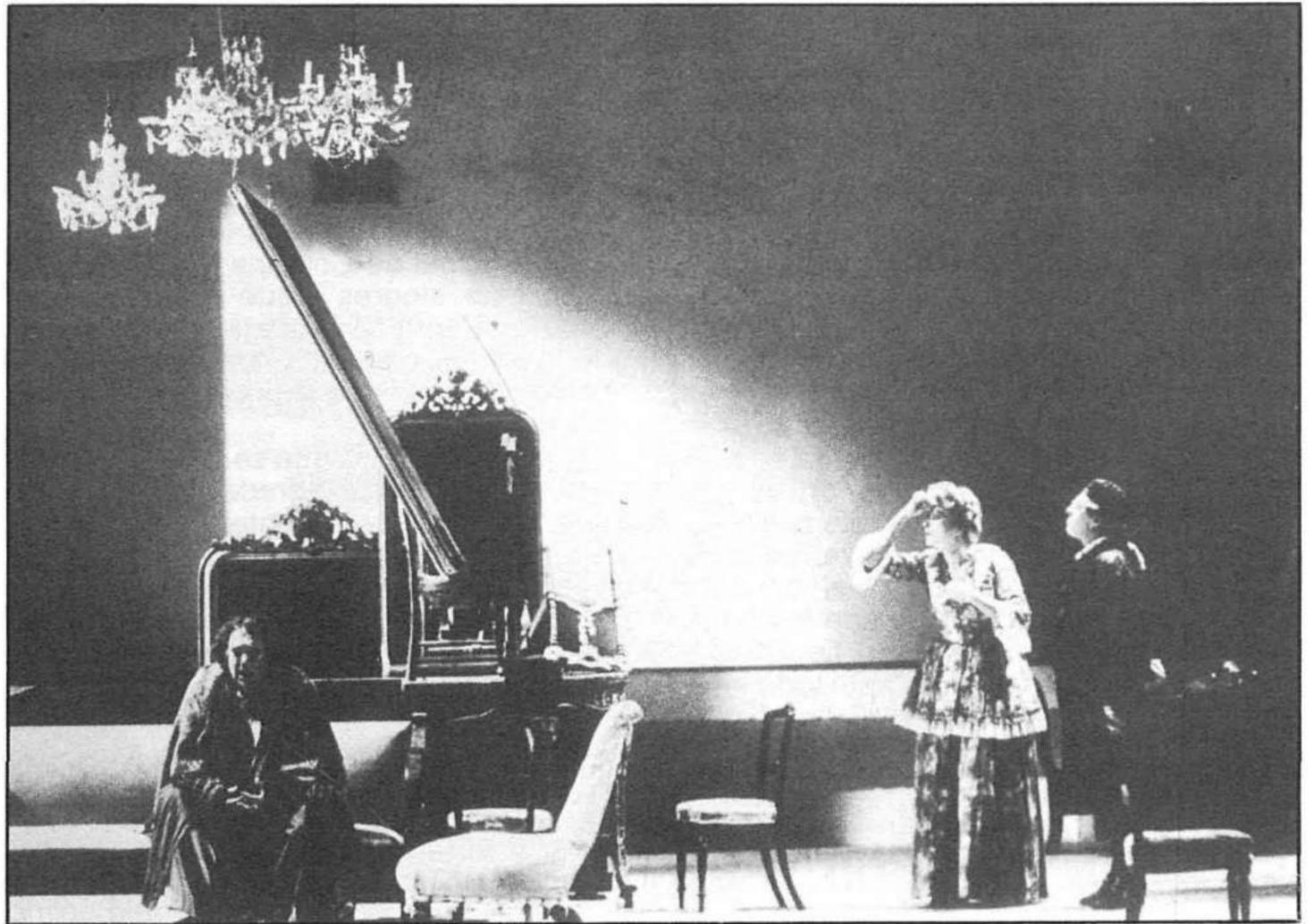
MARCELLO NORBERTH

en tonos matizados de tierra y vegetación otoñal. Así, la primavera metafórica de la comedia ilustrada del siglo XVIII (que se traduce muchas veces en el escenario por las formas y la luminosidad de una fiesta, o por un simple regocijo primaveral) tiende ya, con Ronconi, hacia el otoño del drama burgués. Y no es por azar por lo que el director de escena ha querido brindar a la mirada del espectador una especie de compuesto homogéneo de tonos apagados que, con ese fin, pretende "recubrir". La cuarta pared, con un telón de tul invisible pero eficaz.

El uso juicioso y discreto de este "filtro" podría ser considerado como emblemático de una de las principales líneas de fuerza del espectáculo. De la misma manera que la elección y la utilización de lo que hemos llamado su "espacialidad abstracta", el telón de tul corresponde a la preocupación artística de hacer que se enfrenten modos de expresión fundamentalmente no realistas con signos y presencias escénicas casi naturalistas. Pero sin que se produzca la colisión. La *fricción* entre la ligereza de la abstracción y el peso propio del signo "natural" hace que, al contrario, nazcan del expresivo tejido significativas inflexiones. De esta manera, el espacio, anormalmente ampliado a la totalidad de la caja del escenario en su absoluta desnudez, no por ello se convierte en un espacio autónomo que quisiera ser provocador, ni tampoco en una ocasión de teatro dentro del teatro: sino que cumple la función de caja de resonancia para la masiva autenticidad de los muebles de familia. El mismo tul no constituye la ocasión para juegos de transparencias y reflejos; escapa a la percepción visual y confiere simplemente una ligera opacidad, así como un calor apagado, a los colores de los distintos cuadros que consiguen mantenerse en equilibrio entre las luminiscencias de un tardío siglo XVIII veneciano y las luces de los interiores flamencos.

### MÁS ALLÁ DE LA MÁSCARA Y DEL CARÁCTER

Después de haber elegido seguir lo más de cerca posible el texto goldoniano, Ronconi injerta y articula su puesta en escena en el lugar exacto en el que el sistema de *máscaras* revela que la metamorfosis de aquéllas en personajes no se ha consumado del todo, es decir, en la línea que separa a Arlequín de Brighella y de Pantalón. Mientras estos últimos son atraídos hacia la órbita de los caracteres "serios", Arlequín permanece aparte; en el espectáculo cumple la función de un contrapunto cómico autónomo, como lo es en



MARCELLO NORBERTH

Ronconi concede a cada personaje libertad de juego.

el texto el desenfrenado *zanni* de Goldoni; sin por ello quedar ajeno a las tensiones expresivas del conjunto.

Y esto es posible gracias a la perspectiva que Ronconi concibió para *todos* los personajes de la obra y porque eligió, ya desde el primer cuadro, ir más allá de los esquemas y de los filtros ideológicos que se vinculan, enfrentándolas, a las dos formas artísticas que son las *máscaras* y los *carácteres*: lo que pretende es hacer que las formas sean más *transparentes*. Quiere descubrir las fuerzas dinámicas que las constituyen y que —a pesar de las diferencias evidentes de su participación en la economía de la acción—, convierten estas formas en *estructuras* homólogas, a fin de cuentas: unas y otra parciales, pero unas y otras necesarias tanto para la organización del espectáculo como para la definición de su expresividad. Los posibles y a veces inevitables desequilibrios que produce en la representación la relación con un texto de estas características, cuando se trata de un teatro de actores articulado en base a los papeles, o sea de un teatro en el que la puesta en escena está dominada por una lectura ideológica y crítica previa, son aquí sustituidos por los avatares de un acercamiento *según puntos de vista múltiples (...)*.

En este contexto, Ronconi concede a cada personaje una libertad de juego que,

ciertamente, no debe ir contra las reglas que propone el texto, pero tampoco debe dejar amordazar por una estrecha devoción a dichas reglas. Antes de realizarse en las relaciones intersubjetivas —y justamente para cumplir con estos intercambios según modalidades que escapen a las fáciles y rancias convenciones— el personaje debe existir primero poniendo de manifiesto sus características, de tal modo que consiga crear a su alrededor una esfera de franca autonomía, en la que su palabra y sus acciones puedan encontrar en todo momento sólidos puntos de apoyo y desde la cual puedan también proyectarse con eficacia hacia el exterior. Para conseguir que el texto sea fluido y vivo en el escenario, en definitiva hay que construir, para cada personaje, secuencias de acciones escénicas que constituyen su propio sub-texto. Pero, en este sentido, lo más característico de las soluciones ronconianas es el *plano* en el que, en sus montajes, se afirman (el sub-texto y la *energía*: es un plano tan decididamente físico que resulta refractario al psicologismo y al sentimentalismo. Las inflexiones de la voz, los gestos, las relaciones de los cuerpos con el espacio, con los objetos, con los otros cuerpos, son las diferentes teclas del instrumento mediante el cual Ronconi ofrece a cada uno de sus personajes la suerte o la desgracia de tener su



MARCELLO NORBERTH

El respeto a las reglas del texto no implica una mordaza.

pròpia razón de ser y su aliento artístico (...).

Pantalón, el acerbo protector de los débiles injustamente oprimidos y de la moral familiar —que Zernitz interpreta con comedimiento y escrupulosidad— tiene posturas y desplazamientos serenamente geométricos y su dicción es nítida y clara; pero también tiene a veces reacciones que revelan su complejidad subyacente. Por ejemplo, cuando no tiene más remedio que aguantar las confidencias eróticas de Octavio y su senil mímica sensual reacciona, naturalmente, refugiándose en las palabras sentenciosas que le proporciona el texto: “¡Un padre con sentido común, cuando se encuentra viudo y con hijos, no debe volver a casarse!”, pero se queda envarado en una postura que le inmoviliza y le pone tenso de pies a cabeza, con el índice apuntando hacia el cielo, los ojos desmesuradamente abiertos. Es una postura al borde de lo cómico, con la que se expresa una especie de fobia sexual: efectivamente, tal actitud corresponde menos a la creencia en unos principios éticos superiores, que a una auto-represión inconfesable transformada en rígido moralismo. Por otra parte, este mismo moralismo se había manifestado ya en sus insinuaciones escandalizadas muy poco nobles y muy poco generosas, respecto a Florindo y Coralina; después de declarar: “Son dos los que

viven aquí arriba, él...”, hace una pausa calculada, luego el tono de voz sube y se hace cortante para subrayar las últimas palabras: “y la doncella”. Esta manera de recalcar el cotilleo, esta alusión al lujo que supondría una eventual relación erótica entre el joven señor y su doncella, lleva al intérprete, un poco más adelante, a volver sobre las sospechas del personaje en torno a los verdaderos motivos que impulsaron a Coralina a irse a vivir con el muchacho: añade al texto una repetición que no figura en el original: “Le quiere —según dice ella— como si fuese su hermano”.

Estos brotes de rencor contra los supuestos amores domésticos de Florindo hacen aparecer, a su vez, los ecos de un turbio resentimiento oculto en las entrañas de Octavio, que exclama dolorosamente: “¿Qué necesidad tiene de una criada?”, y luego grita en un ataque de incontenible sufrimiento: “¿Porqué quiso ella irse a vivir con él?”. Y sobre todo, enseguida intenta acercarse a su interlocutor sentándose muy cerca de él (en el borde derecho del proscenio) para proponerle de nuevo una especie de comunión sensual cuando remacha con gran ambigüedad: “Estos dos se quieren demasiado”. En esta curiosa constatación late, naturalmente, su nostalgia de los afectos y, tal vez, de las satisfacciones amorosas de antaño —sin duda

irremediabilmente mancilladas ahora —pero también deja escapar la satisfacción de poder reivindicar como pertinentes y justificadas las decisiones de Beatriz. Y Octavio parece ver entonces abrirse ante él la perspectiva de poner fin a esta penosa charla con Pantalón tras haber conseguido eliminar con astucia toda la validez de las apremiantes solicitudes de éste último (...)

## EN TORNO A DOS CAMAS QUE SE TOCAN

En el espectáculo se produce un nítido corte entre los grupos de escenas 1 a 5 y 6 a 9, cuando la atención del público se traslada desde la casa de Octavio a “una estancia en casa de Florindo”, como se indica en la acotación del principio de la escena 6; su función es exacerbar la oposición entre dos universos familiares antagonistas. Por una parte, la antigua y sólida respetabilidad del padre (ahora corrompida), y por otra, la convivencia precaria y sospechosa del hijo “exiliado” y de la doncella. En este nuevo espacio aparece por primera vez un pequeño telón que separa las dos terceras partes del escenario: una sencilla tela de color claro, dividida en dos partes que pueden permanecer medio abiertas y separan el espacio en dos áreas que se comunican entre sí. En estos nuevos “espacios” hay también muebles y objetos, pero sin el sello de lo antiguo: es un mobiliario de primera necesidad, pobre y digno, que incluye también un horno situado en el extremo derecho del proscenio; su disposición sugiere un “salón” hacia el fondo y un dormitorio en la parte delantera; el orden es impecable. Es evidente que, en esta ocasión la mano de una mujer de “buen corazón” ayuda y reconforta. Dos cubos y una escoba lo proclaman, así como el cuidado con el que Coralina —convirtiendo la necesidad en una virtud— ha organizado decentemente su hogar en un espacio tan restringido. (O, para ser más precisos he aquí el efecto visual de un juego espacial basado en un uso muy poco brechtiano del teloncillo brechtiano).

Cualquier hogar demasiado estrecho impone, evidentemente, las penosas leyes de la promiscuidad, y Ronconi nos lo recuerda haciendo que se toquen las camas del joven amo y de la doncella, colocadas en la “zona nocturna”. Pero estas dos camas —situadas en primer plano— se imponen también a la mirada como soportes y puntos de concreción de una posible ambigüedad en las relaciones de sus dos ocupantes. No están una al lado de la otra, sino que se apoyan una en otra formando un ángulo recto; no tienen



MARCELLO NORBERTH

la imagen convencional de la *servetta* pregoldoniana. La protagonista imprime sobre el escenario todo el peso concreto de su atávica esclavitud al trabajo que ha terminado por marcar su cuerpo y hasta sus movimientos; éstos han perdido toda gracia formal y Coralina es presa de una actividad incesante y entrecortada, mientras que su voz un poco ronca despedaza continuamente las frases con rupturas abruptas, acentúa con saña el aspecto concreto de las palabras y no tiene para nada en cuenta su potencial musicalidad.

Pero de todas las acciones escénicas de Coralina, curiosamente la que destaca con más fuerza y agudeza es la de las "medias". Goldoni no precisa si Coralina debe ponerse las medias recién terminadas para gozar del fruto de su trabajo, pero tampoco excluye esta posibilidad. "Estas medias estaban demasiadas justas, demasiado cortas y demasiado estrechas", hace decir al personaje más adelante. No exige, pues, que se quite las medias usadas y las tire. Pero estos dos gestos, que derivan del texto original sin forzarlo demasiado "escriben" en el escenario toda una historia que entreteje su desarrollo con el de la escritura textual sin perturbar ésta en su progresión sino, por el contrario, acentuando, al darles relieve y sombras, algu-

*Todos los personajes tienen dos almas.*

bordes pero una domina a la otra con su imponente cabecera de hierro forjado que se alza entre ambas, como si se tratase de unos barrotes tal vez infranqueables. En resumen, transmiten un lenguaje intenso pero enigmático. Responden a las sospechas irritadas de Octavio ("¿Pero qué necesidad tiene de una criada?"), devolviéndole su propia pregunta (...).

Si Coralina y Florindo aspiran a volver a "la casa del padre", si Rosaura y Brighella —una para casarse con el señor, la otra con el criado— desean ambas ese retorno al redil paterno, su objetivo común, ciertamente, lo que pone en tensión la maquinaria dramática puesta en funcionamiento por Goldoni, pero el motivo oculto de esta maquinaria y la etapa que no puede eludir durante su recorrido es este lugar de exilio que concentra y contiene todo el "amor" de la doncella. Aquí en este círculo mágico en el que pueden coexistir el aspecto angelical de una compasión desinteresada y el desarreglo de un concubinato ilegítimo, bajo las miradas convergentes de los demás personajes y del público, es donde la protagonista y su intérprete se entregan a un rito doméstico a la vista de todos: es necesario que se exhiba en toda su desnudez, para adquirir con ello el aura y el cariz de un sacrificio cruel (...).

El personaje de Coralina deja muy atrás



MARCELLO NORBERTH

*Su personalidad se rige por movimientos opuestos.*

nos hechos que tal vez estaban simplemente esbozados. Cuando la doncella decide vender *sus* medias nuevas para que Florindo pueda comer, su silencioso sacrificio permanece silencioso dentro del espectáculo (es incluso encubierto con la primera de sus repetitivas exhortaciones a la alegría), pero adquiere una elocuencia terrible cuando se convierte en la réplica invertida de los gestos del principio. Al despojar rápidamente *sus* piernas de las medias nuevas (en vez de sacarlas de un cajón donde hubiera podido guardarlas) y al sacar del cubo de la basura las usadas para ponérselas de nuevo, la Coralina de Annamaria Guarnieri "alimenta" a Florindo con una intimidad estrechamente vinculada a su carne, al mismo tiempo que, por él, renuncia a tener un aspecto decente y se arriesga a perder su "buena figura" a los ojos de la gente. Y no podemos decir que para ella esto carezca de importancia, pues el apuro y el pudor con los que se quita y se pone las medias delante del joven amo, así como el epílogo de este mini-drama de las medias, traicionan en ella el sobresalto de una emocionante coquetería. Tras ponerse la capa y el sombrero para salir a vender las medias, súbitamente la muchacha se dirige hacia el horno donde se detiene y coge un poco de hollín que se unta en las piernas para disimular así los agujeros de las medias usadas, de color oscuro (...).

### LOS EQUÍVOCOS DE UN AMOR DESINTERESADO

(...) Si consideramos el excepcional altruismo de Coralina, desde el punto de vista mezquino y chismoso de ciertos personajes al principio de la obra, resulta efectivamente sospechoso, sólo puede ser la tapadera de una relación equívoca e interesada. Pero, si nos basamos en la primera secuencia del epílogo, aparece claramente en su verdadera esencia: como una generosa disposición para ponerse al servicio de los intereses del prójimo (sirviendo también los suyos, a fin de cuentas). El texto, gracias a la construcción de situaciones sucesivas, dibuja una curva patente que revela finalmente que Coralina no tiene relaciones sexuales con su joven amo y que no tiene la intención de casarse con él por su dinero. Pero no dice nada de los eventuales sentimientos amorosos de la amante protagonista. No los afirma pero tampoco los niega, los relega a la densa sombra de la condición de las viudas que —según las leyes de la época— no permitía a éstas el lujo de las pasiones ni el de las pulsiones, sino la perspectiva de unas muy razonables segundas nupcias, y no

MARCELLO NORBERTH



*La expansión de una íntima debilidad se contradice con el deseo de ocultarla.*



Los personajes se encuentran entre la sombra y la luz.

una boda inconsiderada como la de Octavio. Pero si el principal mérito de Coralina reside en su capacidad de sacrificarse deliberadamente, y dirigirse, pues, por unos difíciles caminos, hacia una boda que "le conviene", la boda con Brighella ("Por fin la gente sabrá quién soy. Sabrán que puse todo mi empeño en renunciar a buen partido, a una envidiable ocasión, a una considerable fortuna, con tal de no transigir con el honor, para no dejar de ser fiel, para mantener los compromisos de la verdadera honestidad y de un cariño desinteresado"), ¿cuál puede ser entonces esta parte de sí misma y de su "corazón" que puede haber sacrificado la "fiel" doncella, sino algo inexpresado e inexpresable, algo que permanece en la sombra pero que tiene una relación con una cierta "ocasión envidiable"?

El montaje de Ronconi y la interpretación de Annamaria Guarnieri se fundan en esta *línea de sombra* que atraviesa la protagonista. Consiguen plasmarla gracias a una escritura escénica que utiliza todas las posibilidades vocales y los ritmos de la actriz, el completo muestrario del que es capaz su cuerpo al que no deja de atormentar dentro del doble registro de lo expresable y de lo inexpresable: su voluntaria condena a ser razonable, su autocrucifixión hasta dejar que asomen los oscuros agujeros del rencor y de las secuelas pasionales. La Coralina resultante siempre actúa, tanto en palabras como en movimientos, como si en el preciso momento en que deja de expresarse una idea, un sentimiento, una preocupación, tuviera que reprimir una pulsión. Atraviesa el espacio y habla a los demás personajes siguiendo unos recorridos muy controlados y unos objetivos muy precisos, al compás de unas dolorosas rupturas. El esfuerzo que hace para reprimir en ella algo irreprimible le corta el aliento y sacude a veces su cuerpo con breves sobresaltos. Sus postraciones son una máscara y un bálsamo a su incapacidad para abandonarse: su fingida alegría no es más que una tapadera para ocultar el vacío que provoca en ella la felicidad que se niega a sí misma. De esta manera, la actriz da vida a su personaje gracias al juego constante de las *compresiones* forzadas y las *expansiones* reprimidas. La doncella resultante está tan indudablemente enamorada de Florindo como tenazmente determinada a no dejar hablar a su amor más que con el lenguaje de la devoción amistosa, irrigado por sacrosantos intereses (sacrosantos tanto para ella como para las convenciones sociales vigentes). Ella es superior a los demás personajes, en la medida en que, más que ninguno, sabe mantener (pagando

el precio de unos dolorosos esfuerzos) en equilibrio sobre esta línea de sombra que la atraviesa.

En realidad, Ronconi quiere plasmar algo de esta línea en la definición de todos sus personajes. Pero situándola en distintos niveles de la lógica expresiva y de la singular figura de cada uno de ellos. Octavio oscila entre los tristes, frenéticos y seniles ataques amorosos y la aparición súbita de sus buenos sentimientos. Pantalón se mantiene en el límite entre su perfecta salud moral y los tenaces rencores de su moralismo sospechoso. Florindo se permite sucesivamente la apatía de un hijo pusilánime condenado al exilio y la altanería de un brillante hijo de papá. Beatriz alterna el papel de mujer entera

movimiento que le constituye. Se encuentran, pues, en una postura incómoda (entre la sombra y la luz de la característica interior que les determina), inclinándose sucesivamente hacia una u otra vertiente de la *poesía* escénica que utiliza dos registros fundamentales: el de la Risa y el de las Lágrimas.

### HAY ALGO "MÁS": UNA SOMBRA DENTRO DE LA LUZ

(...) A fin de cuentas, aquella que dibujó con sus propias manos (unas manos afañosas que tejieron medias para convertirse en unas manos que hacen bodas) cada una de las peripecias necesarias a la reinserción en la casa, mancillada por la impericia del padre, de los justos privile-

gios del hijo, puede eruir en el último tramo, una pancarta que proclama sus propias virtudes: "Todo lo que hice, lo hice por mi pobre amo. Sin mí, estaría perdido. Le salvé, le cuidé, le devolví su lugar en la casa y en el corazón de su padre. Le casé honorablemente, le devolví su herencia, le libré de los que le querían hacer daño. ¿Qué más puede hacer una doncella amorosa? La respuesta evidente a esta pregunta —nada— encierra en sí misma (más allá de los valores artísticos contenidos en las formas que la iluminan bajo el punto de vista de la dramaturgia) las líneas esenciales del progresismo moderado de Goldoni, hombre de Luces: la reivindicación intrépida del papel de la mujer —y de una mujer que pertenece a *un mundo laboral*, y no al "tercer Estado"— para el saneamiento de una burguesía situada entre la di-

mensión negativa de Octavio y la dimensión positiva, pero rígidamente superada, de Pantalón. Solamente una inteligencia femenina —y la de un mujer históricamente esclavizada— podía tener la suficiente sabiduría para curar los males de la parte más afectada de esta clase de mercaderes demasiado invadida por sus contradicciones para poder salvarse por sus propias manos. Pero este es el único horizonte de acción que le sea concedido: ella, la doncella, no puede hacer nada *más* (sino asegurar la "justa" descendencia de sus amos).

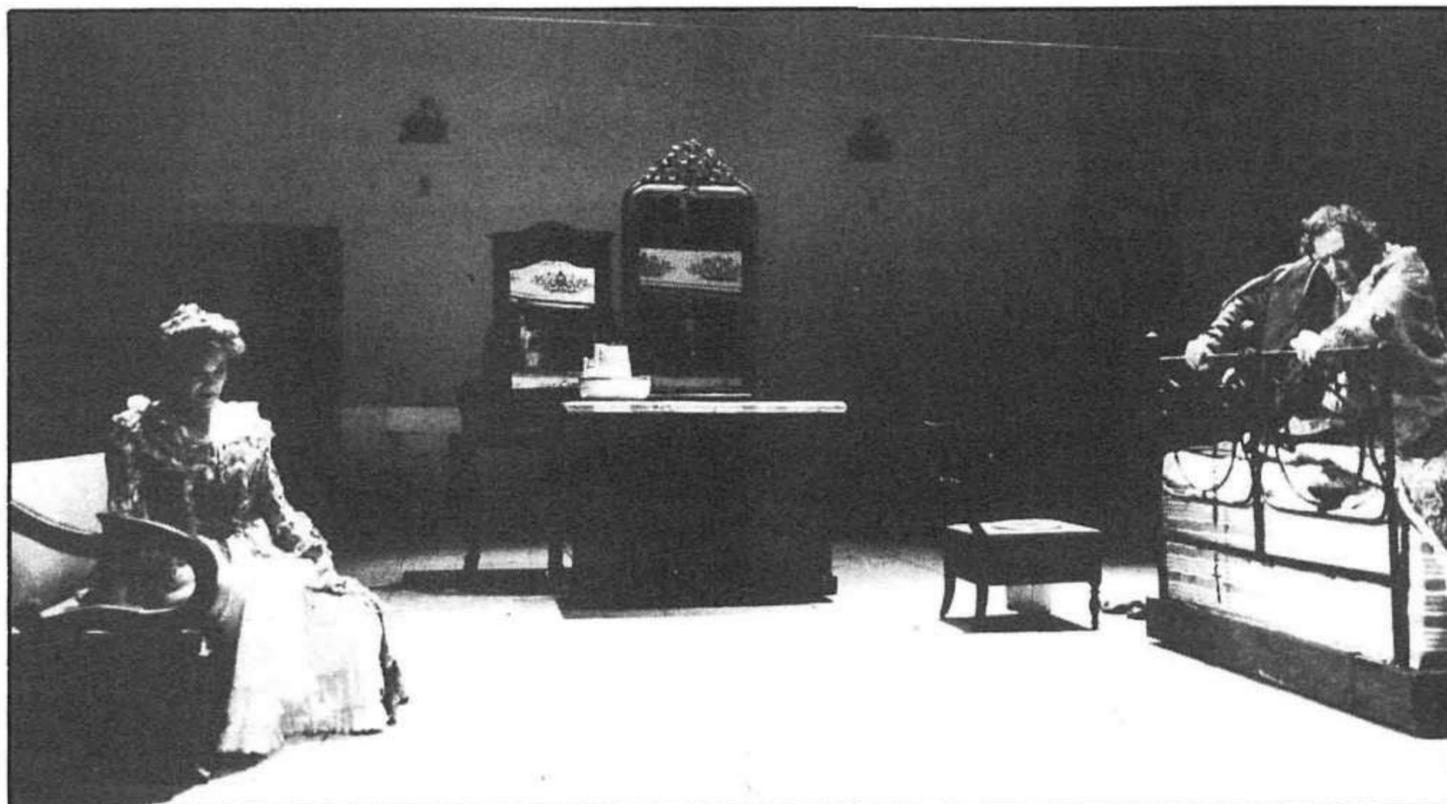
(...) Mientras Coralina dice su última réplica —y solamente para ella, en una especie de *monólogo interior* que escapa por completo a la sala— los demás personajes abandonan el escenario. Al mismo tiempo, baja progresivamente la luz que iluminaba a la protagonista con obstinación y sube otra muy intensa para alumbrar súbitamente el fondo del escenario.

La doncella parece inmovilizada en la soledad y en el abandono, se convierte entonces en un coágulo de sombra que recorta en contraluz el peso de su oscura y concreta presencia sobre la espacialidad abstracta de un muro de fondo que es a la vez el cierre de la vida y el cierre del teatro. Allí es donde se retiró toda la luz, acompañada tal vez por este *más* con el que se apaga la voz de Coralina, únicamente subrayado por este punto de interrogación al que hace eco la "nada" de la oscuridad que se ha ido creando alrededor suyo. Porque —más allá de las ilusiones predicadas, menos por el discreto espíritu de las Luces de Goldoni, que por todos los excesivos optimistas: sean criminales o vanos, son de todas las épocas— las razones de vivir del mundo burgués, oscilando siempre en su totalidad entre la promoción de intereses y los productos del interés a consumir, sólo pueden ofrecer como sacrificio en el altar de la razón (cuando no intentan picotear a escondidas los bordes cuyo sabor es tan sospechoso), todo este *más* que quisiera brotar palpitante de sus entrañas —cuerpo y alma— de un ser que de todas formas está esclavizado.

En verdad, una doncella amorosa puede hacerlo todo, menos consentir a su propio deseo. Porque no es nada razonable creer en los mercaderes que proclaman: "¡Fuera las clases, fuera la desigualdad!". Jamás.

Extractos de la obra *De Goldoni a Ronconi: la dirección de "La serva amorosa"*, Perugia, Avdac 1987.

(1) Pantalón es llamado también Magnífico en la "commedia dell'arte" del siglo XVI.



MARCELLO NORBERTH

La poesía escénica utiliza dos registros: la risa y las lágrimas.

que concibe y lleva sus pobres intrigas, con el de víctima de preocupaciones viscerales. Lelio sueña con unos fantásticos guiones, pero el tiro le sale por la culata y se demuestra lo vacío y retorcido que es. Arlequín está dividido entre los desahogos de su manía erótica y las furiosas contracciones que provocan en él las tareas olvidadas, las urgencias imprevistas. Todos los personajes tienen, pues, por lo menos, dos almas. O mejor dicho, su personalidad si rige por dos movimientos opuestos: la necesidad de expansión de una debilidad que está dentro de ellos y descompone su personalidad, y la contracción de su voluntad (o de sus veleidades) para ocultar y controlar esta debilidad. Cada uno de ellos se revela más o menos incapaz, sin un apoyo exterior, de mantener en un justo equilibrio las fuerzas opuestas del doble

gios del hijo, puede eruir en el último tramo, una pancarta que proclama sus propias virtudes: "Todo lo que hice, lo hice por mi pobre amo. Sin mí, estaría perdido. Le salvé, le cuidé, le devolví su lugar en la casa y en el corazón de su padre. Le casé honorablemente, le devolví su herencia, le libré de los que le querían hacer daño. ¿Qué más puede hacer una doncella amorosa? La respuesta evidente a esta pregunta —nada— encierra en sí misma (más allá de los valores artísticos contenidos en las formas que la iluminan bajo el punto de vista de la dramaturgia) las líneas esenciales del progresismo moderado de Goldoni, hombre de Luces: la reivindicación intrépida del papel de la mujer —y de una mujer que pertenece a *un mundo laboral*, y no al "tercer Estado"— para el saneamiento de una burguesía situada entre la di-



# Dos textos de LUCA RONCONI sobre el actor y el público

---

## EL LENGUAJE DEL ACTOR

---

**E**l trabajo del Laboratorio surgió de la observación de lo que son los rasgos fundamentales de la experiencia teatral, de un examen de la dramaturgia, de la participación, de la posición del actor, de las relaciones entre actor, dramaturgia y espacio y, naturalmente, de la relación con el público. Todos estos aspectos que en la práctica teatral de estos últimos años se han dado siempre por descontados pero que yo no pienso deban ser abandonados a la casualidad, es decir, dejados sin resolver. La experimentación técnica nació del interés por la experiencia dramática y por el teatro hablado, llegando a un teatro de acción, en función de un lugar distinto de la sala teatral. Hemos tenido que examinar las diversas maneras en que un actor puede situarse frente al lenguaje, a lo hablado, cuáles son los caracteres particulares de la lengua italiana, cuál es la

relación entre un texto escrito directamente en italiano como el *Calderón* de Pasolini y uno traducido como *La torre*. Todos estos problemas muestran datos reales muy obvios pero que habitualmente se dejan de lado. En cambio, nos hemos querido referir, o por lo menos acercarnos conscientemente, al conocimiento del texto.

Este interés ha influido en la relación entre actor y texto. La primera hipótesis que se puede adoptar es la de hacer interpretar al actor un personaje, un papel, es decir una parte del texto. Pero también, hay otras hipótesis: el actor que se propone en lugar del texto como una especie de máscara, de acuerdo con una cierta tradición italiana, popular y divística. No existe gran diferencia: el texto no existe tanto en función del uso que de él hace un actor, sino que asume significados distintos según la presencia de un determinado intérprete, de su caracterización ideológica o artística a los ojos del público. Frente a la *Cimice (La chinche)* de Dario Fo o la de Alberto Lionello, el público sabe inmediatamente qué clave de lectura ha de adoptar, según lo que conoce del actor, incluso antes de empezar el espectáculo. También es posible avanzar otra hipótesis de trabajo, que hemos observado en Prato y cuya experiencia principal ha sido la de *Baccanti (Las bacantes)*: encontrar la manera de que el actor interprete todo el texto como un conjunto dividido en varios personajes, es decir, que vuelva a ofrecer el texto juntándolo todo con la máxima objetividad. Tanto en el caso de la Fabbri, única intérprete de *Las bacantes*, como en

el del *Calderón* o de *La torre*, donde se respetaba la división en partes, cada uno de los actores tenía la posibilidad de interpretar el texto íntegro, y no su propio papel en el interior del mismo.

Paralelamente al trabajo sobre el texto y el personaje, ha sido necesario enfocar los diversos lenguajes que utilizábamos. El del *Calderón* es distinto al de *Las bacantes*, que es a su vez distinto del de Hofmannsthal. Por lo tanto, era necesario dar a los actores la posibilidad de actuar y recitar de acuerdo con las particularidades de estos tres lenguajes distintos, sabiendo que cada texto teatral —cada gran texto— tiene el suyo, a menudo convencional y específico. Los actores debían ser conscientes de la carga retórica del lenguaje del *Calderón*, de lo que representaba el continuo deslizamiento entre el objeto de que se habla y el término que lo designa; del hecho de que en todo Hofmannsthal, y especialmente en *La torre*, cada frase está en relación con la situación y personajes que estamos viendo, pero también con otras situaciones preexistentes, con otros personajes, y que ese drama representa también el drama celeste.

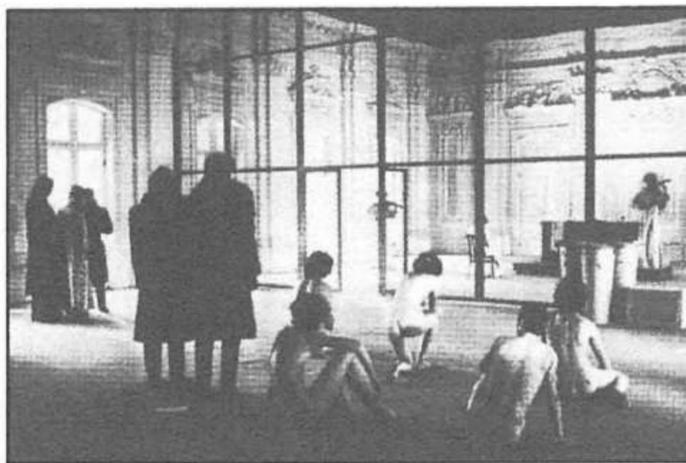
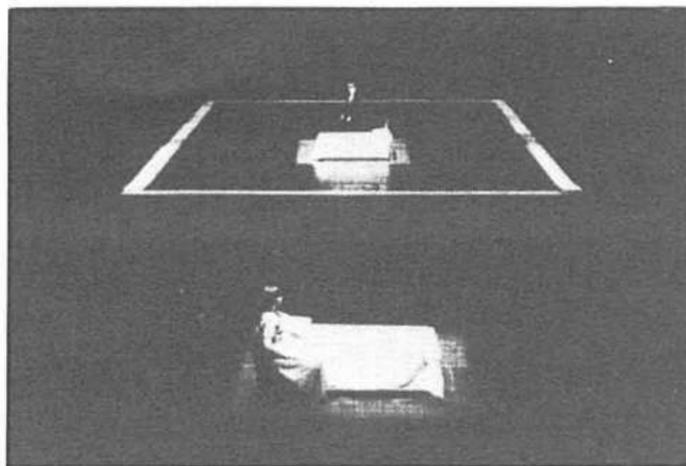
En el primer texto estudiado, *La vida es sueño*, queríamos evitar reproducir, mediante artificios empíricos, la apariencia barroca del lenguaje. Según el criterio teatral, el barroco es un estilo, y esto supone también un estilo de representación; en *La vida es sueño* hemos querido, en cambio, interpretar el barroquismo y el estilo estudiando sus formas y sus hipérbolos. En la primera escena de Rosaura,

por ejemplo, hemos estudiado no tanto cómo se exagera o amplifica la idea del caballo que cae cuesta abajo por el monte, sino cómo realmente, a través del mecanismo de la hipérbola, se introducen otros elementos en la situación del caballo que rueda por la montaña. Por lo tanto, no se trata de recitar hiperbólicamente sino de introducir a través de la interpretación y de la representación teatral todo lo que la figura retórica consigue representar en la fantasía del lector. Esto significa recorrer hacia atrás el camino que lleva a un grupo de situaciones y de relaciones a constituirse en personaje.

Hemos preferido entre todas las traducciones en prosa de *La vida es sueño*, la de Luisa Orioli. Pensábamos que la dificultad del verso sería insuperable, puesto que el texto necesitaba ser declamado en el período de tiempo y dentro de las limitaciones impuestas por la métrica, en el respeto de lo que son las formas tradicionales. Los actores han tenido que superar la declamación en versos académica, y han sido contemporáneamente estimulados a recitar dentro de los límites de la cadencia rítmica y su flujo. Pero han tenido también que afrontar el verso como una red por cuyas mallas se debe hacer pasar algo que el verso tiende a esconder, secundando y al mismo tiempo contrastando una forma de hablar que ya tiene de por sí ciertos significados.

El estudio del verso y del personaje tuvieron una primera aplicación en el más misterioso personaje de *La vida es sueño*, Rosaura; ha sido provisionalmente, es decir, no en función de cómo hubiese sido la representación, desmembrada en sus diversos aspectos. Su ser hombre-mujer-hermafrodita, su constante manifestar y esconder, eran todos componentes del personaje que se consideraban por separado, en relación con todos los demás. Eran ocho, nada menos, las actrices que encarnaban los distintos aspectos de Rosaura, aun cuando después quedaría una sola de ellas. Durante un mes hicieron un particular estudio rítmico, dejando hablar al verso y hablando a través suyo, intentando hacerlo saltar respetando su forma para hacer aparecer algo distinto. De ello ha resultado una descomposición entre la tensión y concentración del actor en función de la progresión métrica y rítmica y de la tensión sobre los valores de la comunicación y del contenido.

Paralelamente a la primera parte del papel de Rosaura hemos estudiado el personaje de Clarín; no se trata de un personaje que intervenga en la trama de la obra, es absolutamente marginal, es la prolongación del espectador; sin saberlo,



Arriba, "Calderón", de Pasolini, en Prato, 1978.  
Abajo, "La torre", de Von Hofmannsthal, Prato, 1978.

tiene una función parecida a la del coro griego. Hemos esbozado, por lo tanto, una definición del espacio escénico de manera tal que Clarín permaneciese durante algunas escenas en el patio, en el lugar convencional del público, en un patio cubierto como el que utilizaríamos luego en el *Calderón*. Después de haber transformado el patio en peana, la hemos, por así decirlo, dividido en sílabas, reflejando incluso en el espacio la convencionalidad del tiempo teatral y transfiriendo el verso del lenguaje al gesto. Mientras que en nuestro teatro el uso del tiempo se basa casi siempre en una dilatación del dato personal, nosotros buscamos combinar y controlar los tiempos, reflejando la división métrica y acercándonos a la experiencia musical.

Pasando del trabajo sobre *La vida es sueño* a sus aplicaciones, nos pareció descubrir en el *Calderón* un tipo de escritura preferentemente retórica, al contrario que en *La torre* o en la misma *La vida es sueño*. Generalmente, el autor se manifiesta en el texto a través de personajes objetivados, diferenciados; en el *Calderón*, en cambio, muy a menudo es Pasolini quien habla directamente por boca de todos los personajes. A no ser que se admita que este tipo de expresiones es de por sí teatral, se trataba de encontrar una forma espectacular a través de la cual pudiese pasar la forma del texto de Paso-

lini, fruto de una aversión explícita y frecuentemente reiterada, a pensar en el teatro mediante imágenes. Hemos tenido que tener presente esta postura, no por respeto a las convicciones del autor, sino por una coincidencia objetiva con el texto. Por otra parte, el teatro se ve: puede ser, incluso, solamente palabra, o reducirse a cuatro personas inmóviles que hablan; pero no es cierto que la atención del oído se concentre más en lo que dicen o que el ojo no se distraiga porque no haya movimiento. Por lo tanto, para la realización escénica del texto de Pasolini, hemos tenido que crear imágenes que no fueran solamente descriptivas, sino que reprodujesen sus situaciones y sus relaciones. Así pensamos en una realización que respetara todas las cadencias, cláusulas y formas retóricas del texto, refiriéndolo a una serie de movimientos, de vestidos —igual de retóricos—, a formas de movimiento no muy reconocibles, y a una disposición geométrica del espacio, que los actores regulaban en su papel con un uso del tiempo particularmente riguroso. Después se descartó el dato o la imagen realista, caracterizando la escena con una especie de movimiento continuo y combinado, en el que los distintos personajes se movían por trayectorias tortuosas complejas, según figuras esquemáticas fundamentales.

Otro tema importante del Laboratorio, aunque tal vez no el más importante, era la comunicación, la relación con el público teatral. Hablo intencionadamente del público teatral, y no de un público indeterminado, porque entiendo que en el teatro es necesaria una técnica no solamente de los actores sino también de los espectadores. Cualquier espectáculo se entiende más o menos según el conocimiento de los instrumentos técnicos a disposición del público. Sé perfectamente que, desde hace por lo menos quince años, la ideología del espectador es exactamente lo contrario, que se persigue una relación lo más directa posible, fuera de cualquier mediación. Nosotros buscábamos en cambio una relación difícil con el espectador, no directa, dado el carácter experimental del Laboratorio.

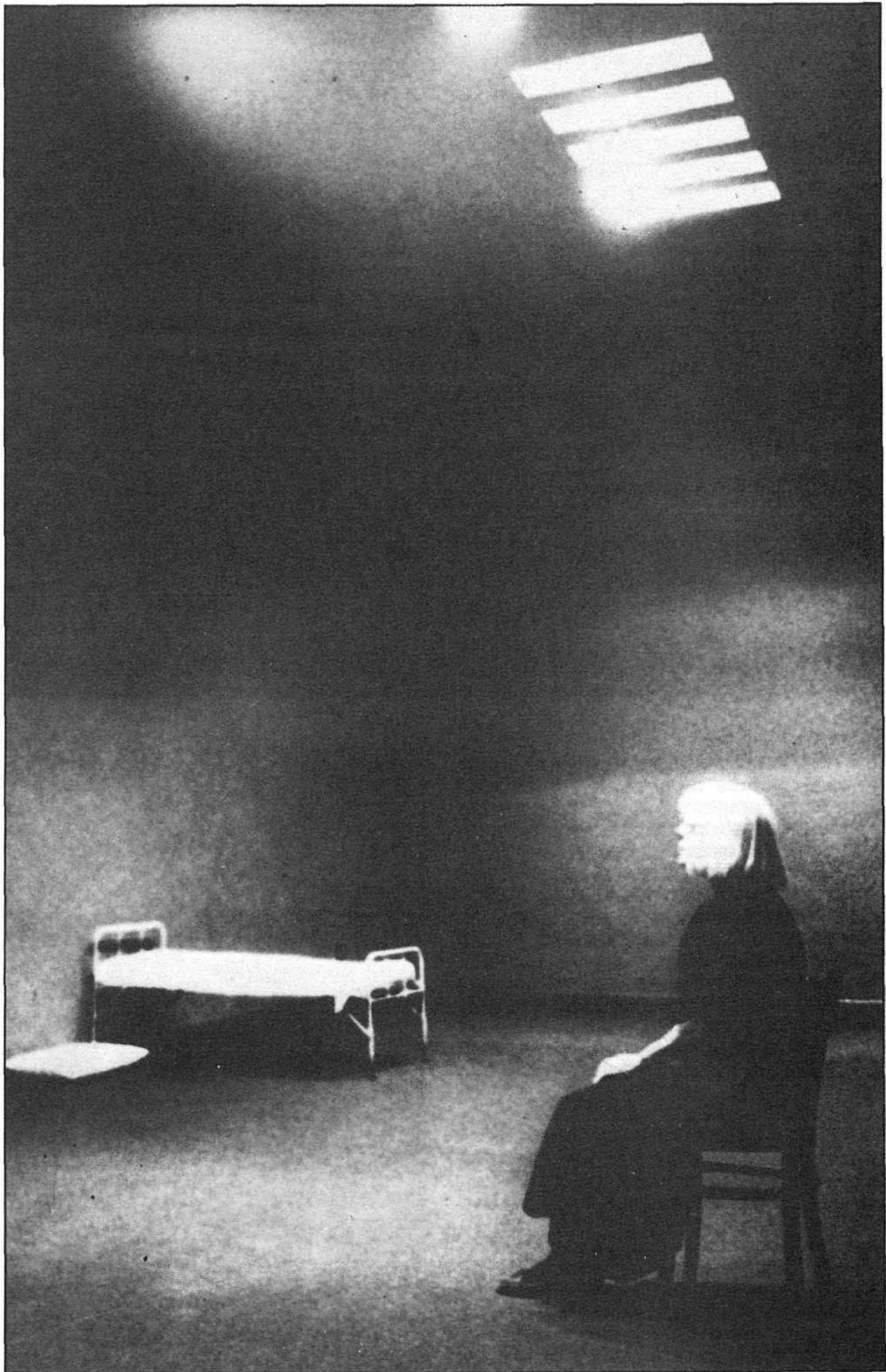
#### **"NO SE PUEDE LEER NADA SIN ACUERDO PREVIO"**

El *Calderón* ha sido el intento más grande de esquematización para hacer inteligible un texto. No se puede leer nada si antes no hay acuerdo sobre lo que es alfabeto y sobre lo que es el alfabeto y sobre algunos signos. Antes hay que entender que se trata de un alfabeto, después hay que estudiar las combinaciones y por

último se consigue comprender que los signos están combinados y que probablemente dan lugar a un sistema organizado de comunicación. Si se traza un círculo en el escenario y ese círculo sigue siendo solamente un círculo, es decir, que el espectador pretende leerlo en otra lengua y no en el lenguaje particular que cada espectáculo habla, no es posible establecer relaciones entre los diversos acontecimientos. El hecho de que a veces el *Calderón* no haya sido comprendido no quiere decir que fuera incomprensible; era desde luego esquemático, pero a menudo incluso se negaba a reconocer un esquema, o le reprochaba a un esquema el hecho de serlo. Hicimos del espectáculo un ejercicio del máximo rigor, permaneciendo lo más posible fieles al texto; llegamos a revelar también sus límites. Pero no creo que una representación deba ser necesariamente una cura de belleza o un maquillaje. Si un texto es bueno, el espectáculo resulta bueno; si tiene algún defecto, lo descubre. No es ninguna vergüenza para un autor haber escrito un texto no deslumbrante o con algún fallo. Intentar hacer hermosas las cosas, que de cualquier forma nunca lo serán, es otra mala costumbre de los practicones teatrales.

*Las bacantes* fueron la ocasión de una aproximación a la tragedia griega. El límite máximo al que tiende el teatro para un público genérico es la desaparición del coro con la presencia de una única persona que asume en sí diversos personajes. Esta reducción refleja una de las intenciones de *La torre*: comunicar todo un texto, toda la experiencia de un texto y no una sola faceta del mismo. En otros aspectos de la obra dramática es difícil superar los personajes; es imposible pensar en un drama del Renacimiento cuyo contraste entre personajes no se objetiva; no hablemos de las piezas de un autor contemporáneo como Brecht. En cambio, el objeto de la tragedia no es una relación o un conflicto entre personajes, sino, sobre todo, es una relación o un conflicto frente a un coro. Hemos pensado asumir este conflicto, interiorizarlo y comunicarlo a través de la experiencia de un único actor que tuviese en cuenta cómo cada elemento de su acción era recibido por un reducido grupo de personas respetando su capacidad de recepción. Marisa Fabbri, como actriz brechtiana, no era propensa en absoluto, por lo menos inicialmente, y no estaba acostumbrada a este tipo de relación con el público, que pasaba por encima de cualquier aproximación didascálica o de contenido, para situar al espectador directamente frente a los que ocurría, sin darle la clave o la razón. La primera

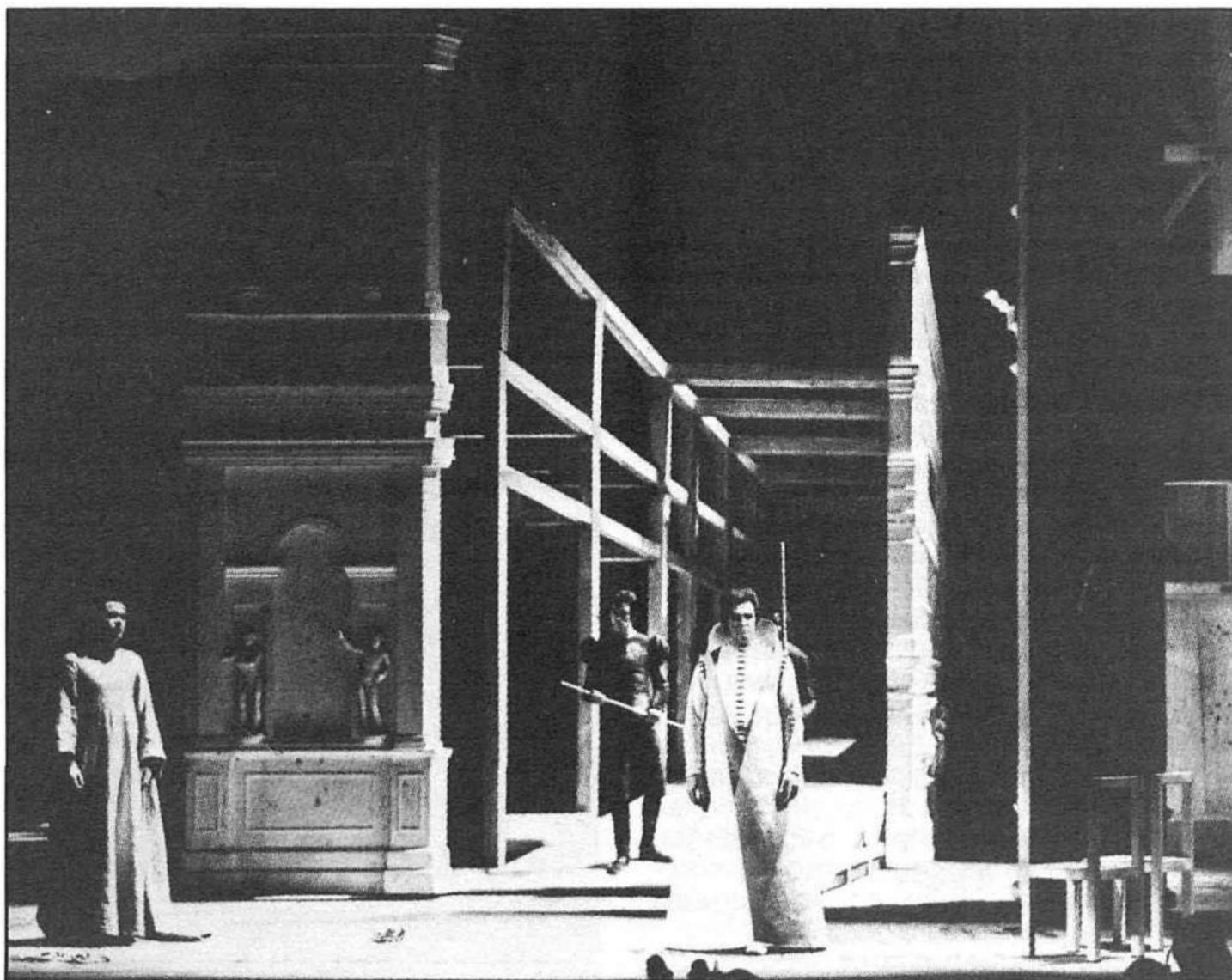
MARCELLO NORBERTH



"Las bacantes", de Eurípides, Prato, 1978.

dificultad, tanto para mí como en la relación con Marisa, fue superar el esquematismo, evitar preguntarse qué quiere decir Penteo o Dionisio, qué es una bacante y en qué fenómenos del mundo contemporáneo podemos identificarlos, si en el autoritarismo, en la permisividad o en el misticismo. Son elementos que forman parte del bagaje de cada espectador, y el problema no era tanto objetivarlos en el escenario, sino apelar a esa imagen de autoritarismo, de permisividad que cada espectador llevaba consigo. La actriz debía comprender y aceptar el hecho de que era ella la que interpretaba al mismo tiempo todas *Las bacantes*, el conflicto entre Dionisio y Penteo y el existente entre Penteo y el coro, y no la representación de estos conflictos. El aspecto fundamental de nuestra experiencia de espectadores del siglo veinte y de la estructura dramática, esto es, la relación entre personajes, ha sido sustituida por el trato más característico de la tragedia griega, o sea, la dinámica de los momentos dramáticos: párodo, episodio, estásimo, etcétera. Es una división que me parece insustituible: cada una de estas acciones nos trae algo de desconocido, que no forma parte de nuestra práctica teatral, como el diálogo entre dos personajes efectivamente distintos. Para respetarla, pensamos utilizar lo que nos ofrecía la sede del Laboratorio, el lugar en el que trabajábamos, es decir, la subdivisión en ambientes; en cada uno de ellos el grupo de espectadores seguía a la actriz según la cadencia dramática.

En la construcción del espectáculo, cada palabra, cada proposición del texto se comparaba hipotéticamente con lo que el pequeño grupo de espectadores hubiese podido entender; la siguiente proposición se ofrecía con un amplio abanico de posibilidades, de acuerdo con las soluciones o interpretaciones que cada espectador hubiese podido dar a la proposición precedente. Naturalmente, después fue necesario escoger, y no lo hicimos pedantemente porque nuestro experimento se basaba en una hipótesis de recepción y no en datos reales. Fue inevitable abandonarse al humor o a las predilecciones subjetivas de la actriz y del director. *Las bacantes* son efectivamente el fruto de la muy estrecha relación entre la actriz y yo; de una serie de ofertas, fue más una comparación que una imposición. Por otra parte, la relación autoritaria entre director y actor no existe desde hace tiempo a pesar de que a menudo ello se nos reproche. Si el trabajo se desarrolla respetando la objetividad de lo que se está haciendo, no creo que la relación pueda ser, en la práctica, autoritaria.



"Las bacantes", de Eurípides, Viena, 1973.



"Fedra", de Racine, Prato, 1984.

#### "MI FUNCIÓN CONSISTÍA EN COLOCARME EN EL LUGAR DEL PÚBLICO"

En el caso de *Las bacantes*, mi función en determinados ensayos consistía en colocarme en el lugar del público: pero era una posición parecida a la que asumo en otras ocasiones. Sólo sabía que al público de *La torre* o del *Pappagallo verde* (*La cacatúa verde*) se le puede pedir mucho menos o, por lo menos, una condición del público más reconocida que la de *Las bacantes*. Cuando dirigía y quería que un gesto fuese tal, era porque sabía que aquel gesto debía darse de un cierto modo, y no porque significase, en sí mismo, lo que se quería decir. La situación era extrema: los que venían a ver, los que participaban en *Las bacantes*, no tenían la impresión de ser espectadores de teatro. Por lo tanto, destacaba más la representación, precisamente porque se habían anulado lo que para el público tradicional son las características insustituibles de la representación: la exhibición del actor, el vaivén del espectáculo entre elementos distintos, entre objeto y actor, entre un actor y otro, entre el actor y la escenografía y entre el actor y el espacio. En este caso, en cambio, el



"Dos comedias en una", de Andreini, Venecia, 1984.

vaivén tenía lugar solamente y siempre entre un actor, un espacio, un objeto y el público, y para el director era necesario situarse lo más posible del lado del espectador.

En *La torre* intentamos aplicar algunas experiencias de *Las bacantes*; queríamos objetivar el texto en su relación con el público. Ya habíamos visto el tipo de participación en nuestra versión de la tragedia griega y queríamos introducirlo en un sistema teatral que mantuviese todos los elementos convencionales: escenografía, ambientación, relación entre personajes, historia, acciones, etcétera. Naturalmente, la aproximación tendría que ser inevitablemente mayor, dado el número de participantes y de la complejidad de la operación. Queríamos alcanzar una implicación del espectador, incluso emotiva, de identificación, deseábamos hacerle participar en la acción. La narración, totalmente ignorada en *Las bacantes*, se transformaba en la estructura básica de *La torre*, donde era objetivamente más importante. La narración teatral es la que establece la continuidad y sobre la misma brillan todos los demás elementos; en la puesta en escena partimos de esta constatación, aun cuando, en este caso, la narración fuese perci-

bida más tarde de manera distinta. En efecto, el lenguaje, las palabras que pronuncian los personajes, no están en función de la narración; *La torre* es otra narración, la historia precede a las palabras, describe algo ya ocurrido. Por lo tanto, la oferta que se ofrecía al espectador era doble: una acción que se desarrollaba en aquel momento, en el lugar donde se encontraba, mientras que las palabras le llevaban constantemente a otro lugar. Este era el resultado de los momentos más logrados, en los que había verdadera participación, debida al uso apropiado de esta doble tensión: la concentración sobre lo que estaba ocurriendo mientras que las palabras reconducían a la Biblia o a otros textos.

#### **"EL ACTOR DEBÍA SER CONSCIENTE DEL ORIGEN Y DEL DESTINO DE LA PALABRA"**

Para que el público llegase a la percepción de estos dos estados era necesaria, por lo que se refiere al aspecto visual, la posibilidad de un inmediato reconocimiento. No se podía proceder por abstracción como en el *Calderón* y tampoco basándose en modelos figurativos. El actor debía ser

consciente de esta duplicidad, para hacerla aflorar en la narración, entre la apariencia de naturalidad y la conciencia de que el origen de las palabras estaba en otro lugar, y de que, mientras el personaje era natural, por ejemplo un rey que habla con su hijo, era al mismo tiempo otra cosa, era la imagen de todos los padres. El actor debía ser consciente del origen y del destino de la palabra. Creo que son muy pocos los que consiguen serlo cuando están declamando. Durante las pruebas, los Segismundos, los Antonones y las Campesinas debían saber que eran simplemente un momento de tránsito de la palabra, que los atravesaba, y que no les pertenecía. Debían saber que las palabras eran su medio, pero que no les pertenecía, puesto que la tenían solamente en préstamo. Es un proceso posible sólo a través del conocimiento: estoy convencido de que no se puede definir un "training" o unos ejercicios particulares o un aparato de laboratorio; en definitiva, una especie de técnica. Algunos actores, no todos, aceptaban esta condición de constante desorientación: una vez conseguida, cada actor la admitía o la rechazaba según su personalidad. Es una condición psicológica particular que quizás solamente un



"La comedia de la seducción", de Schnitzler, Prato, 1985.

actor podría explicar. Es una especie de alejamiento distinto del extrañamiento, por lo menos como nosotros lo entendemos. El extrañamiento tiene siempre presente lo que se quiere decir; es siempre intencional; nos extrañamos solamente de las que son, o eran, las formas del teatro convencional. Al contrario, en *La torre* la intención no va dirigida a lo que se quiere decir, sino a lo que las palabras dicen, independientemente de la voluntad del que habla.

Las palabras de Antón no reflejan lo que él quiere decir, lo mismo que Hoofmannsthal sabe que las palabras que utiliza no son lo que él quiere decir, pero puede escoger solamente palabras que dicen algo ya dicho. Es una situación de conflicto que se propone al actor, como en *Las bacantes*: ser constantemente sorprendido por la palabra, por sus posibilidades y por sus peligros, por la acción. En cambio, este conflicto no existe en el *Calderón*, donde las palabras tienen una consistencia retórica y están dispuestas en función de un discurso.

El ser sorprendido de improviso llevaba

en *La torre* a una distensión de lo recitado, a una frenada del ritmo necesaria para entender cada palabra. En el *Calderón* esta ralentización del ritmo dependía de una utilización mecánica del tiempo, y no de la copresencia de personaje, palabra y actor. En *La torre*, en cambio, estos tres elementos se encontraban por un instante presentes en el actor, y nada más proferida la palabra, cada uno volvía a su lugar. Muy a menudo, a través del gesto (mejor dicho, de la acción, puesto que "gesto" recuerda el manifestar, el expresar lo que se tiene dentro, y esto fue ya desde el principio excluido del Laboratorio), a través de la acción emergía una especie de cuerpo a cuerpo entre el actor y la palabra, que provocaba una desaceleración. También el extrañamiento brechtiano, por lo menos el teorizado, discutido y practicado, se manifiesta como ralentización del ritmo. Por lo tanto, se dice, todo lo que se manifiesta como ralentización de ritmo es extrañamiento. Sin embargo, no hay ninguna relación entre velocidad y extrañamiento, que se podría obtener también a través de una aceleración de lo hablado.

En nuestro caso, la reducción del ritmo era debida a la copresencia de canales diversos; los orígenes de las palabras estaban metidos en la narración. No se usaban como didascalía; querían poner de relieve simultáneamente la profundidad y la superficie de un acontecimiento. Y esto nos ha llevado a duraciones casi naturales, no con el fin de perseguir una imitación de la realidad, sino para permanecer fieles a un realismo teatral.

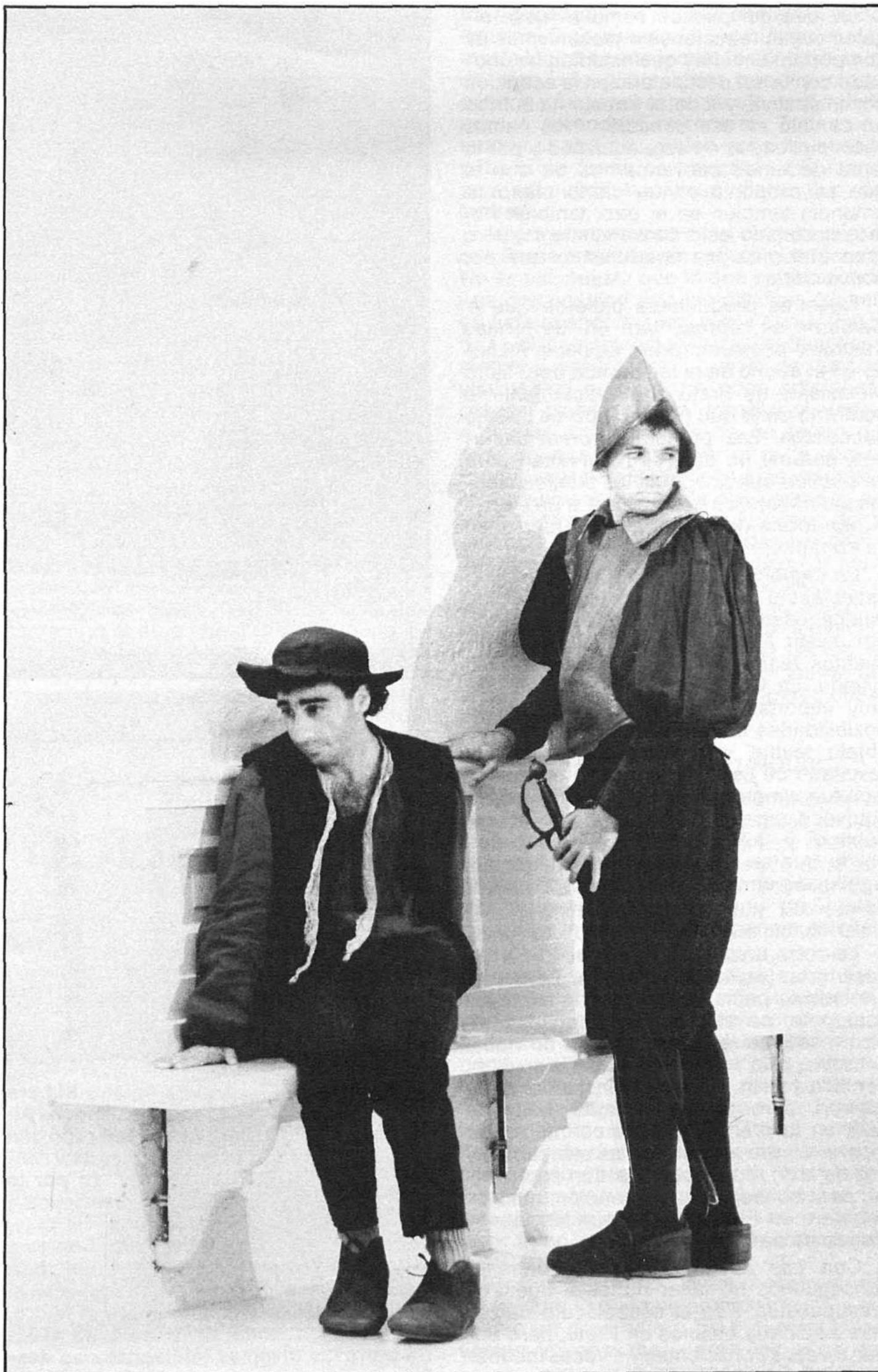
El resultado, que quizás desde el punto de vista del espectáculo era bastante compacto y satisfactorio, como propuesta de laboratorio tenía sus fallos. Se utilizaban distintos módulos de recitación lo cual era inevitable puesto que la misma propuesta había sido aceptada por veinticinco personas distintas; unos la resolvieron a su manera, otros no la resolvieron en absoluto, otros aspiraban a resolverla sin tener los medios adecuados, y así sucesivamente. La crítica ha hablado de mala interpretación, o incluso, con ocasión del *Pappagallo verde*, de estilo *ronconés* o *ronconiano*. Hay un epigrama de Racine que habría que citar en todas las entrevistas teatrales;

sólo después se podría responder a las críticas, incluso a las justificadas. Porque no existe una forma de recitar bien. Si existiera este modelo universal no tendríamos ya nada que hacer. Tampoco la naturalidad es un criterio; hay actores que recitan con naturalidad y que son igualmente detestables porque recitan muy mal. Si en mis espectáculos había gente que recitaba mal, hay que decirlo. Pero no se recita mal puesto que el modelo, de por sí, es pésimo. El Goldoni que se recitaba en 1940 obedecía a un modelo de interpretación monstruoso, dentro del que, sin embargo, encontraban su espacio actores sublimes.

No creo que en nuestro teatro haya nadie, incluyéndome a mí mismo, capaz de definir en términos absolutos cuándo una interpretación es buena o mala. En un teatro como el inglés, que tiene su destino, que tiende a alcanzar una única finalidad, es decir, el entretenimiento, se define como buena o mala una interpretación según su funcionalidad con el fin que aquel teatro prefija. El teatro de Brecht es didascálico: se puede definir como buena o mala una interpretación según la ironía o la tristeza didascálica que consigue transmitir. En cambio, en Italia la interpretación es generalmente un elemento que no debe ser tomado muy en serio, que no debe aburrir, que tiene que ver más con la improvisación que con el estudio. Con esto no quiero decir que lo primero sea positivo y lo segundo negativo, sino que el juicio acaba siempre por apoyarse en el gusto y en el humor momentáneo, y no en consideraciones sobre el origen de la interpretación, su finalidad, su funcionalidad, en los elementos de interpretación que pertenecen al actor y los que pertenecen al público. De costumbre se procede por modelos: el psicológico cumple cincuenta años y de todas formas debe ser descartado; el antropológico cumple los setenta y por lo tanto en 1981 deberá descartarse. Evidentemente, es simple.

#### **"NOS HEMOS VISTO IMPLICADOS EN UN EQUÍVOCO"**

Concluyendo, algunas consideraciones sobre la relación entre el Laboratorio y las instituciones; a medida que el trabajo avanza, se ha acentuado la diferencia entre nuestras intenciones y las peticiones que recibimos. Nuestra permanencia se ha revelado cada vez más como un conflicto de tipo institucional-administrativo, más que como un experimento técnico; experimento que, sin embargo, hemos llevado adelante a pesar de las molestias y de las dificultades que frecuentemente nos han obligado a interrumpir nuestra actividad.



*"La muerte enamorada", de Glisenti, Roma, 1987.*

La idea del público como si fuese alguien cuyas reacciones o mecanismos de comportamiento hay que estudiar, ha chocado con la del destinatario en la acepción administrativa, y todo el trabajo ha sufrido un cambio en esa dirección. Nos hemos visto implicados en este equívoco y por lo tanto debemos convencernos de que lo que se proponía en un cierto plano se entendía también en el otro; también hemos sostenido este convencimiento, pero creo que más por oportunismo que por convicción.

Nuestros productores pidieron que el *Calderón* se representara en las formas teatrales acostumbradas, es decir, incluido en el abono de la temporada del Teatro Metastasio de Prato. Era exactamente lo contrario de lo que nuestro tipo de trabajo necesitaba. Las primeras representaciones, durante un año, se reservaban para un público que aceptaba los planteamientos del trabajo, es decir, asistir a un ejercicio en forma de espectáculo, y fueron en su conjunto, interesantes.

En cambio, al año siguiente, cuando el espectáculo fue ofrecido a un público de butaca reservada, sin un interés declarado por asistir a un ejercicio sobre procedimientos teatrales, el éxito fue más bien aislado. La finalidad del espectáculo era muy importante, queríamos sondear las posibilidades de una relación difícil entre objeto teatral y espectador. Ofrecer el resultado de este trabajo en la forma más fácil fue simple y contradictorio. Hubo un equívoco en el término "contacto con el público" y "relación con el público", que por lo que se refiere a la administración, significaba una relación sobre todo numérica, y no una investigación sobre las distintas maneras de remitirse al teatro.

*La torre*, incluso aunque no tenía un destino tan específico como el *Calderón*, fue todavía peor; los que fueron espontáneamente, se vieron decepcionados de otro modo: se les decía que ya no había entradas, que la función había sido suspendida. Nosotros, en cambio, hacíamos la función, pero no venía nadie, tampoco salía en la prensa; estábamos intentando reparar el roto en vista de las elecciones y nos dejaron repetir por cuestión económica, para conseguir la subvención ministerial, pero en Prato ocurrió que las repeticiones no se hicieron.

Con *Las bacantes*, por el contrario, conseguimos no faltar nunca a nuestros presupuestos. Fue el espectáculo quizás más difícil que hicimos en Prato, pero por vías a veces conscientes y a veces inconscientes llegó casi siempre a su destino con los públicos más diversos.



T. LE PERA

"La novia pobre", de Ostrovski, Gubbio, 1985.

## EL TRABAJO DEL PÚBLICO

**C**uando la guerra fría era más fría que nunca, Alfred Hitchcock rodó una de las películas más "anticomunistas" (o por lo menos "antisoviética") de la historia del cine, *El telón roto*. Con una ironía que no sabemos si fue del todo involuntaria, el PCI decidió recuperar el título para su convención sobre el teatro, celebrada en Roma en febrero de 1986. De entre las diversas intervenciones destaca, por su rigor y pasión, y también por su carga provocativa, la de Luca Ronconi,

recogida de su propia voz por María Grazia Gregori y posteriormente publicada en "Rinascita" el 22 de febrero de 1986.

Un teatro debería ser como una casa donde a unos les gusta estar y a otros les gusta ir. Dicho esto —que es casi un juego de palabras—, no creo que se pueda decir cómo debería ser un teatro si no se piensa antes para qué sirve, aun cuando sepamos que no se puede decir para qué sirve si no se establece antes a quién sirve. En efecto, es difícil hablar de servicio pretendiendo con esta palabra responder a la globalidad de la pregunta. El teatro no es un servicio universal, que vale para todos; más bien podríamos decir que es un servicio distintivo.

Con esta reflexión vuelvo a mi idea de siempre, de que no existe un *teatro único*, sino que hay tantos, cuantos —en potencia— pueden ser los públicos y que la vitalidad del teatro no se mide solamente por la calidad de los espectáculos —que es irrenunciable— sino también por la movilidad de los públicos, por la posibilidad de que existan distintas maneras de hacer teatro que, cada vez, buscan su público. Nosotros, en cambio, tenemos una idea general del público, una idea cuantitativa verdaderamente genérica.

Por otra parte, me parece que los datos de las últimas temporadas confirman que todavía no es posible hablar de un público de serie A, de serie B, etcétera. Me explicaré: los espectáculos pueden efectivamente ser de primera, segunda y tercera categoría, pero esto no vale para los géneros teatrales. En definitiva, un espectáculo de teatro de entretenimiento que mantiene normas correctas en relación con el público, las propias de un teatro de entretenimiento, tiene el mismo derecho de existir que el teatro que tiene una oferta cultural. El gran error, en efecto, es el de primar unos géneros, en lugar de establecer, de alguna forma, unas diferencias en su interior. No sirve para nada decir: "estoy a favor de la búsqueda de X e Y". Es una estupidez enorme puesto que el teatro está hecho de búsqueda, tanto de X como de Y. Lo malo es cuando se piensa —desde el momento en que un género teatral gusta más que otro— pasar, *sin una imperiosa necesidad interior*, de un género a otro. Entonces, ¿por qué no pensar que los espectadores pueden alternar contemporáneamente una vida como público teatral lo mismo asistiendo a un espectáculo de X o de Y, o bien a un clásico especialmente desmenuzado y provocativo?

Si aceptamos este razonamiento no podemos dejar de reflexionar sobre lo que tendría que hacer una administración pública. Permitidme una paradoja: hay tantas administraciones públicas como géneros teatrales. En efecto, no encuentro justo que cualquier ciudad de Italia piense hacer lo que se puede hacer —en el sentido de que existe una demanda para ello— sólo en Roma o en Milán; reflexión que presupone que entre Milán y la ciudad X existe solamente una diferencia cuantitativa en términos públicos.

En cambio, el problema es otro y se refiere a la formación de un público teatral que no existe. Y no existe porque no se encuentra en condiciones de poder escoger. En años pasados se han dado casos curiosos: el espectáculo ha sido —pongamos el caso de Roma— Renato Nicolini, no los actores que actuaban en una manifestación organizada por él. El espectáculo ha sido quién lo ofrecía, no quién lo hacía. Todo ello ha llevado a una grave descalificación del público teatral: el espectáculo se transforma en una cuestión de complacencia y esta complacencia tiene relación no tanto con quién hace el espectáculo, como con el ente que lo ha propuesto. Si esta tendencia continuara, al cabo de cua-

tro o cinco años el público del teatro ya no existiría. Sigo pensando que cualquier forma de teatro es una forma de conocimiento de algo. Me gusta creer que un cierto público va a ver el espectáculo de X o de Y porque aprende a conocerse. Todos entendemos ahora muy bien que para que un público se forme es ante todo necesario que se pueda hacer un cierto tipo de teatro.

Hubo un momento en el cual se pensó que Roma o Milán eran iguales que Monza. No es así; puesto que lo que caracteriza a una gran ciudad son las distintas formas de hacer espectáculos, todos de calidad y de nivel, que seleccionan casi automáticamente al espectador. Lo malo de nuestra vida teatral es que está poco articulada, pero si pienso en las grandes ciudades europeas, la fisionomía de un teatro no puede nunca confundirse con la de otro, ni los públicos serán idénticos. Una verdadera gran ciudad teatral de nivel europeo se basa en la articulación de más cosas, cada una con su fisionomía. Aciertan los grandes directores haciendo espectáculos para lo que consideran que es su público, pero se equivocan si piensan que su teatro, y por ende su público, es el único. Jovet no hubiese existido si no hubiese habido el teatro de "boulevard". La vida teatral de una ciudad está hecha de comparaciones, no de exclusiones.

#### "LO IMPORTANTE ES DISTINGUIR"

El público que me gustaría tener en el teatro es el que, a lo mejor después de tres o cuatro años de propuestas, esté capacitado para distinguir a Schiller de Shakespeare, a Ibsen de Pirandello. Efectivamente, lo importante es *distinguir*. Este es el teatro que quisiera: un lugar donde todo cuanto hacemos sirviera para *conocer* y *reconocer* algo. No el mensaje, naturalmente, en el que no creo, sino la *experiencia*: un itinerario, pues, para conocer. Y junto con la experiencia deben ser reconocibles el estilo, el carácter y los procedimientos de cada forma de hacer teatro.

Alguien dirá: utopías. Pero no lo dirá por los conceptos que expreso, sino porque nuestra vida de teatro está marcada por la producción más que por la *fundación*. Fundar un teatro es, en cambio, necesario. Naturalmente no hablo del teatro como lugar físico, como edificio, sino como lugar ideal.

Por el contrario, entre nosotros, un teatro dura lo que una administración y no lo que un programa o un proyecto. Hace tiempo yo pensaba —eran los años del Laboratorio— que era necesario redefinir cuanto ocurría *en el escenario*. Sin embar-



"La novia pobre", de Ostrovski, Gubbio, 1985.

go, ahora, me pregunto: ¿para quién? Porque soy consciente de que hacer un espectáculo en una situación antes que en otra equivale a hacer una selección del público. En un laboratorio contamos con nosotros —actores y directores— y alguien viene a ver lo que hemos hecho. Pero si se sale de este círculo substancialmente *protegido*, el discurso cambia totalmente y el interlocutor son unas instituciones teatrales que encargan un espectáculo que de alguna forma *las represente*. Es esta la dificultad más grande, porque una vez más estamos obligados a preguntarnos *para quién* lo hacemos.

En este sentido, han cambiado muchas cosas. Si hace diez años se iba al teatro y era posible encontrar al *mismo* espectador, en espectáculos absolutamente distintos entre sí. Ahora se va a ver un espectáculo y parece que se encuentra uno en una ciudad y se va a ver otro espectáculo y parece que se está en otra ciudad. Independientemente del espectáculo que *quiero hacer* no puedo olvidar todo esto, porque estoy convencido, no sólo administrativamente sino también conceptualmente, de que entre un billete de entrada y un espectáculo hay una gran diferencia. Es una reflexión que se escapa al perverso proceso de homologación que impera en el teatro italiano donde todos hacen de todo: la gran programación, la sala experimental y el teatro para los jóvenes. La homologación es una desgracia; soy de los que piensan que es justo que la Royal Shakespeare Company no haga teatro experimental.

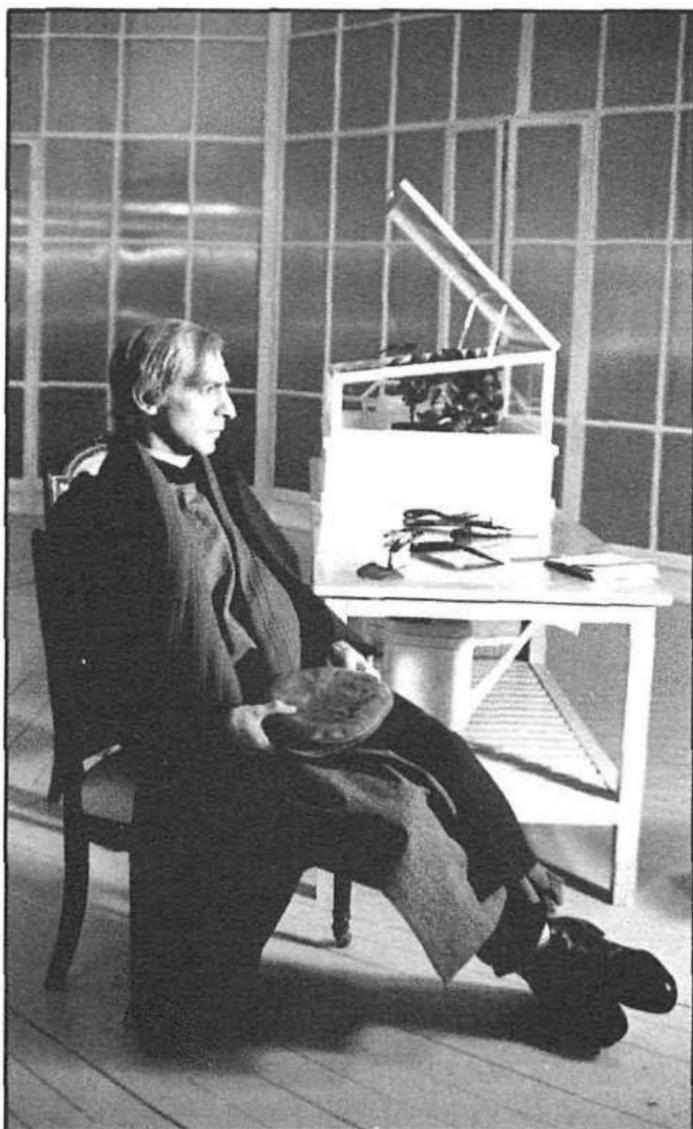
### “EL TEATRO E UNA BRÚJULA, NO UNA BANDERA”

Si por casualidad en mi vida tuviese que dirigir un teatro, no podría hacer otra cosa que trabajar pensando en el *después*; no sólo en el escenario, también en la redefinición de los modos expresados del lenguaje teatral. Por ejemplo, hoy se habla mucho de dramaturgia contemporánea pero la dramaturgia no es solamente un texto hermoso o feo escrito en los años ochenta, que no es más contemporáneo de lo que podría serlo —en los años cincuenta— una hermosa o fea comedia de Arthur Miller. La verdadera dramaturgia se desarrolla en el teatro, en el escenario. La hacen el director, los actores y también, naturalmente, el autor. Sin embargo, estoy convencido de que si no hubiese existido una voz capaz de recitar las obras de Shakespeare, Shakespeare no las hubiese escrito, puesto que cada escritor escribe para un conjunto teatral de personas que ya existen. No es suficiente, para ser con-



T. LE PERA

“El sueño”, de Strindberg, Roma, 1983.



T. LE PERA



Dos escenas de "Espectros", de Ibsen, Spoleto, 1982.

temporáneos, decir "hablamos de hoy". Hay que *hacer*, inventar un teatro contemporáneo. Si queremos que el teatro tenga un sentido, que tenga un sentido la inversión del dinero público, debemos tener presente que la contemporaneidad abraza al teatro en su totalidad, más allá de cualquier lugar común. ¿Quién ha dicho que el vídeo es más contemporáneo que el teatro que se hace en el escenario? ¿Quién ha dicho que la danza es más contemporánea que la música? El teatro es una brújula, no una bandera. Es una forma, un instrumento, a lo mejor diminuto y sectorial, para orientarme en la contemporaneidad, no la forma de sentirme contemporáneo. Esto es lo que yo, como ciudadano, puedo pedirle al teatro. Y si como ciudadano, mi forma de orientarme es la del entretenimiento, eso basta. Pero yo soy distinto y tengo derecho a preguntar: ¿*realmente es suficiente?*

Si el teatro es una brújula, la contemporaneidad es un mar. Y entonces es necesario que quienes usen esta brújula la sepan emplear. El teatro es acción y como tal acción puede ser mala o buena. Para navegar en la contemporaneidad el actor puede utilizar esta brújula. Pero me pregunto: ¿cuál es hoy su condición? ¿Es

socialmente y civilmente más respetado que hace quince o veinte años? El lema "el teatro es del actor", ¿a qué corresponde? A mí me parece que este lema es meramente publicitario, porque creo que un actor era más respetado hace años cuando la consideración de la que gozaba el teatro era distinta. Lo malo es que este lema ha permitido que cientos de soldados desconocidos fuesen al sacrificio y que legiones de incompetentes se sintiesen activistas teatrales.

¿Cuál es el resultado? Que la tan cacareada relación entre actor y público *no existe*. ¿Puede el teatro ser del actor solamente cuando un público *lo reconoce*, cuando conoce profundamente las características de su modo de ser intérprete? Al contrario, me parece que hoy lo que liga al actor con el público es una simple relación de complacencia: me gusta X y no me gusta Y. Entonces el aplauso se dirige a la persona y no a lo que está haciendo.

Yo creo en el actor, pero pienso en un teatro en el que se le dé la posibilidad no tanto de *exhibirse*, cuanto de *construir* su propio trabajo. Es el único trabajo "estable" que quisiera hacer y pongo estable entre comillas dando a este vocablo la acepción de una continuidad, de una larga perspec-

tiva de trabajo con la misma compañía. Puesto que es de las perspectivas a largo plazo de lo que nace el prestigio de un teatro, que es algo distinto que el llevar de veraneo a éste o aquél gran director, a éste o aquél gran espectáculo.

¿Qué hacer? En un teatro en el que triunfa la homologación, seguir, a pesar de todo, haciendo teatro, es un reto. Yo amo los retos. Al mismo tiempo no digo que si tuviese la suerte de tener un teatro mío, las cosas irían seguramente mejor. Pero pienso que si Strehler tuviese (como lo tiene), su teatro, si Darío Fo tuviese el suyo, Guazzotti el suyo, y así sucesivamente, se podría hacer seriamente una comparación que hoy no existe. Solamente entonces —pongo un ejemplo— la posible comparación entre Fo y Proietti sería algo civilizado para el público, porque se trataría de una comparación entre dos maneras de hacer teatro y no entre dos actores.

El verdadero teatro es continuidad. Lo importante es que se den las posibilidades para crear otras continuidades; lo que no quiere decir necesariamente crear otros teatros estables. Significa, en cambio, remachar la necesidad de la confrontación: solamente así el teatro vive, sólo así nace una verdadera historia teatral.



# LA ESCUELA

## Desde la pedagogía a lo imaginario

GIANFRANCO CAPITTA

**L**a actividad de Luca Ronconi con las escuelas de teatro es menos conocida, tanto en el extranjero como en Italia, que las direcciones geniales y grandiosas que le han convertido en un maestro europeo. Y, sin embargo, ese trabajo suyo paciente y "sumergido" está ligado muy estrechamente a sus obras más importantes, respecto a las cuales ha sido a menudo una anticipación y elaboración de sus contenidos, en tanto que las "representaciones de fin de curso" han significado el debut de muchos (quizá de la mayoría) de los que después se convirtieron en sus actores.

Aparte de un curso realizado el año pasado en la Escuela Cívica de Arte Dramático de Milán sobre el *Agamenón*, de Alfieri, que terminó sin muestra final, Ronconi ha trabajado siempre con los alumnos de la Academia Nacional de Arte Dramático de Roma. La misma donde, muy joven, él mismo había estudiado treinta años antes bajo la dirección, entre otros, de Orazio Costa, el anciano maestro de dirección que muchos reconocen como referencia de una generación, en una especie de dicotomía de oposición respecto de Visconti (aunque se trata del mismo esquematismo simplista con el que después se quiso enfrentar a Ronconi con Strehler).

Ronconi volvió a la Academia como profesor en las vísperas del 68 (fecha en la que esta escuela estuvo entre las primeras que fueron ocupadas por los estudiantes),

compartiendo el curso de interpretación con un actor, Luigi Vannucchi, perteneciente a la compañía con la que el director trabajaba preferentemente *Candelaio y Lunatici* (*Candelerero y Lunáticos*), los Actores Asociados. Ya había decidido abandonar definitivamente la carrera de actor, pero aún no había estallado el fenómeno *Orlando furioso*, que lo lanzaría a nivel internacional.

Su relación con los alumnos pronto se reveló como muy fecunda, hasta el punto que muchísimos de ellos, más allá de los ensayos de la Academia que en aquel entonces eran estrictamente internos, acabarían después en sus montajes más comprometidos: a partir de *Medida por medida*, *Ricardo III*, hecho por Gassman, o la "escandalosa" *Fedra*, formaron una maciza y festiva multitud en los innumerables papeles principales del *Orlando furioso*. Muchos de aquellos nombres se han hecho famosísimos como estrellas de cine (una deuda para con el director no reconocida normalmente); otros, también muy numerosos, se han convertido en el, quizá menos célebre, nervio del teatro italiano. También hay que decir que muchos nombres que no han salido directamente de sus cursos en la Academia, de alguna manera han recibido una tal impronta que forman parte de una "escuela Ronconi" ideal, en la que estarían por ejemplo actores tan prestigiosos como Marisa Fabbri o Edmonda Aldini.

Los "ensayos" presentados como tales en todo estos años han sido cinco: desde

*Centaura*, de un autor entonces absolutamente desconocido por la mayoría, y jamás representado anteriormente en la época moderna, Giovan Battista Andreini (ahora familiar al público tras el éxito de *Due commedie in commedia* (*Dos comedias en una*), presentado en la Bienal de Venecia en 1984), que fue realizada en un estudio de Cinecittà en abril del 72, hasta otra obra de Andreini, *L'amor nello specchio* (*El amor en el espejo*), que junto con *La Morte innamorata* (*La muerte enamorada*), de Glissentini, constituyeron la última experiencia, en junio del 87, presentada en aquel lugar encantado que es el Teatro di Documenti, realizado para sí mismo por el escenógrafo Luciano Damiani.

En ese margen de tiempo, Ronconi realizó *La partida de ajedrez*, de Middleton, en diciembre del 73, y posteriormente, después de los diez años en los que se produce la prolongada experiencia entre la escuela y el Laboratorio de Prato, el *Sueño*, de Strindberg, en julio del 83, y *La fidanzata povera* (*La novia pobre*), de Ostrowski, en junio del 85, todas ellas para la Academia.

### EL BARROCO COMO POÉTICA DE LA MARAVILLA

*La centaura* nació en medio del enorme fervor que siguió al *Orlando*: de este espectáculo se estaba realizando una película en capítulos para la RAI-TV, y en el estudio de Cinecittà se había reconstruido



"La partida de ajedrez", de Middleton, Roma, 1973.

parcialmente el Teatro Farnese de Parma, una preciosa joya, en aquel momento cerrado al público por restauración. Aquel ambiente sirvió al director para su muestra de *La centaura*, en la que utilizó buena parte de los carros, "attrezzo" y maquinaria del *Orlando*, así como de otros espectáculos suyos. Los espectadores, sobre las gradas laterales, veían desfilas ante sus propios ojos las maravillas barrocas de este texto de 1622, inédito en Italia, que alterna, en sus tres partes, la comedia, lo pastoril y la tragedia final. Y la elección, por parte de Ronconi, del barroco como poética de la maravilla, parte removida del imaginario teatral que hay que alcanzar para reinventarlo, universo desconocido sobre el cual hay que reconstruir un alfabeto expresivo, un nuevo código de visión teatral.

De aquella experiencia (realizada al mismo tiempo que el director trabajaba en

otros comprometidos proyectos, la *Katchen von Heilbronn*, de Kleist, que se debía realizar sobre el lago de Zurich, *La Orestíada* para el Bitef de Belgrado, mientras por las noches termina el rodaje cinematográfico del *Orlando* en el palacio Farnese de Caprarola), surgió una generación muy fuerte de actores, de la que formarán parte, entre otros, Remo Girone, Mauro Avogadro y Piero Di Torio, Gabriella Zamparini y Anna Bonaiuto.

Algunos de ellos, bien por haber llegado al tercer año o por estar ya ligados al trabajo de Ronconi, vuelven a trabajar en *Una partida de ajedrez*, de Thomas Middleton, autor de los bellísimos *Lunáticos*. Para la escenografía y el vestuario cuenta como siempre con la colaboración del Pierluigi Pizzi, pero esta vez el espacio es la pequeña sala teatral de la propia Academia. El texto isabelino, que narra con cierta malicia un conflicto ("como sobre un ta-

blero de ajedrez") entre los *negros*, católicos y malos, y los *blancos*, los protestantes buenos, tiene una introducción mística de fuerte tono "Loyola", y funciona de modo que logra que la propia truculencia resulte brillante. Ronconi hacía que los actores (Avogadro era el caballero negro y Girone, el blanco; Fassari, el cura malo, con un zapato ortopédico en sustitución del zueco diabólico; Betti Pedrazzi, una negra intrigante, mientras que la protagonista era nuevamente Gabriella Zamparini) actuaran sobre unas estilizadas formas móviles, así como sobre la pasarela que atravesaba toda la sala de un extremo a otro. En el público estaban los alumnos del curso de dirección, entre los que se encontraban jóvenes directores hoy consolidados: Lorenza Codignola, Walter Pagliaro, que después pasaría al Piccolo de Milán con Strehler, y sobre todo Giorgio Barberio Corsetti, que se ha convertido en uno de

los directores más destacados de la investigación teatral italiana, primero con la Gaia Scienza y después con una compañía que lleva su propio nombre. Barberio Corsetti todavía recuerda con enorme gratitud aquel curso, hacia el que admite tener la mayor deuda de toda su formación: "Ronconi, sin hacer ninguna concesión, es un maestro ejemplar: no tiene pretensiones como tal, es muy discreto, casi "sottotono" (por debajo del tono), al contrario que otros personajes más coloristas. Pero en esa dimensión se aprende más de él que de ningún otro. La técnica teatral presupone un pensamiento: él consigue transmitir ambas cosas. Recuerdo los ensayos con él como algo muy divertido; Ronconi consigue jugar con los actores de una forma que podríamos llamar "cínica", en el sentido de que es capaz de "utilizar" también los lados negativos. Por esto creo que también puede trabajar muy bien con actores muy "tradicionales". Lo recuerdo siempre muy puntual y preciso, comiendo montañas de dulces. Estábamos tan vinculados a él que íbamos a verlo a Viena, donde montaba espectáculos en el Burgtheater".

Aquella *Partida de ajedrez* tuvo tanto éxito que el director preparó, manteniendo el reparto principal, una versión para gira. No ha sido la última vez que los alumnos han pasado directamente de la escuela a sus espectáculos "externos"; si cubrían, por ejemplo, muchos personajes en *Dos comedias en una*, fueron también los únicos intérpretes en espectáculos recientes y comprometidos, como *The Fairy Queen*, en el "Mayo musical" florentino, o la propia *Serva amorosa*. En el 83 hay una nueva generación de actores que surge del *Sueño*, de Strindberg, también en la sala Eleonora Duse de la Academia. Una especie de cruz ha sido clavada entre las butacas de la platea; allí en medio, además de en el escenario, tiene lugar la historia de la infeliz protagonista, según tres repartos que se alternan (no es sólo debido a la necesidad de emplear un determinado número de alumnos: la elección de intercambiabilidad de los papeles es algo que el director ha empleado muchas veces, sobre todo en los primeros espectáculos, pero también en el rodaje del imponente *Ignorabimus* en Prato, donde una ex alumna, Sabrina Capucci, sustituía algunos días a Delia Boccardo). Del *Sueño* salen, entre otros, Massimo Popolizio y Luca Zingaretti, hoy de gran renombre.

### ESPECTACULARIDAD REDUCIDA

La experiencia de *La fidanzata povera* (*La novia pobre*) nace, en cambio, en la

primavera del 85, en un traslado masivo al campo de Umbría, fuera de la sede institucional, a la pequeña ciudad de Gubbio; en este caso, el espectáculo es la ocasión para inaugurar un pequeño teatro, precioso, recientemente restaurado. Con una escenografía de una esencialidad absoluta (un árbol estilizado y seco, algunos asientos) el director monta esta fábula de realismo burgués, y logra un espectáculo perfectamente terminado.

La espectacularidad reducida, sostiene Ronconi, permite sacar el máximo partido posible a medios pobres o paupérrimos como pueden ser los de la Academia. Al mismo tiempo, supone para los muchachos la primera oportunidad de experimentar el teatro "a lo grande".

"Hay una espectacular diferencia entre dirigir un espectáculo o trabajar en la escuela —sigue diciendo el director— tanto por la diferente relación que se estable-



"*Dos comedias en una*", de Andreini, Venecia, 1984.

ce con los actores, como por el hecho de que las muestras surgen directamente de la enseñanza. Nacen y crecen a partir de ahí y de sus necesidades específicas. Incluso se podría decir que, aparte de los textos desconocidos de Andreini, *El sueño* y *La novia pobre* nacieron de las propias peticiones de los alumnos".

Por otra parte, el director tiene también en cuenta la función de revelación que implica el hecho de trabajar con los estudiantes. "La Academia me permite conocer a las nuevas generaciones de actores; en el acceso indiscriminado al teatro de hoy día, la docencia y el trabajo de cara a las muestras me permite acercarme a las nuevas experiencias. Basta pensar, para vencerse, en el horror de las audiencias y de las pruebas que "normalmente" sirven para elegir los papeles en el teatro".

Esta simplicidad de trabajo, el hecho de poder trabajar con menos problemas, tal vez, desde el punto de vista organizativo, pero también con estímulos que provienen de la confrontación con nuevas personalidades, ha permitido a Ronconi realizar, precisamente entre las muestras, obras verdaderamente memorables, que quizá dislocan a la fuerza los distraídos presupuestos del público y en particular las del público profesional.

Es el caso, por ejemplo, de la última experiencia, los dos textos del siglo XVII montados el pasado mes de junio en el pequeño teatro de Damiani.

Diferentes por autor y contenido, *La muerte enamorada*, de Glissenti, y *Amor en el espejo*, de Andreini, terminan por componer una única y explosiva secuencia sobre la seducción barroca. El primero es una apología en la que se mueven personajes como Enfermedad, Carestía, etc., en torno a la Muerte que quiere arrancar de la Vida, naturalmente, al Hombre; con armas parecidas o trucos sucios, en una persecución que hace juego con el cierre del círculo erótico. En el segundo, una mujer se enamora de su propia imagen femenina reflejada en el espejo, en un cambio de papeles que la conduciría a la perdición moral y de identidad, si no llegase el arrepentimiento final. Creada conjuntamente con Damiani, con trajes alquilados y aprovechándose de la complejidad natural del espacio, Ronconi crea una de sus maravillas más interesantes, en sentido barroco pero también en sentido contemporáneo. Consigue recrear, con medios escasos y concretos, la capacidad de sugestión del gran cine fantástico de Hollywood. Desde la pedagogía, la muestra emprende su vuelo directamente hacia el imaginario, hacia los territorios del gran teatro.



*"La tragedia del  
vengador", de  
Cyril Tourneur,  
Prato, 1970.*

# L. R.

## Los ciclos irrepetibles de un inventor de espacios

FRANCO QUADRI

**D**esde que abandonó su profesión de actor para dedicarse de manera estable a la dirección, o sea, desde 1966, Luca Ronconi ha cultivado siempre en sus espectáculos, a veces revolucionarios, a menudo de difícil construcción, una doble línea de investigación: sobre el espacio y sobre la interpretación. El fin, en ambos casos, era encontrar una comunicación entre el escenario y el patio de butacas, salir de los canales habituales heredados de la costumbre, llegar a una lectura de los textos lo más cercana posible, o al menos similar, a la de la época en que fueron creados; recurriendo en la puesta en escena, como es obvio, a otros medios, debido a que con el paso del tiempo ha cambiado el público, ha cambiado la conformación de la sociedad, ha cambiado también la función del teatro, entre otras causas, gracias a la competencia de los nuevos medios de comunicación de masas, como el cine o la televisión.

Pero, como conviene a un enemigo de las modas a quien causa horror cualquier etiqueta, a un intelectual preocupado siempre por traspasar nuevas fronteras, a un empírico obligado a no repetirse, por necesidad de mejorar pero también de divertirse, en su actividad se distinguen, o más bien se entrelazan, diferentes ciclos,

difíciles de precisar también porque no están inventariados en su continuidad como director, escéptico siempre ante la sucesión de definiciones tales como director de la locura, o de la fiesta, o de los imposibles, o de la maquinaria. No es precisamente este tipo de eslogan lo que a él le interesa.

La "locura" por ejemplo, alude a los contenidos elegidos, después del aislado y desafortunado estreno en 1963 con un doble Goldoni de lívido y sorprendente naturalismo, en la primera fase de sus montajes desarrollados sobre un trepidante frenesí motriz, a partir de *Lunatici* (*Lunáticos*), de Middleton-Rowley (1966). Desde esta presentación se impone la dramaturgia isabelina, todavía inédita para nosotros, como el citado *Lunáticos* o la *Tragedia del vendicatore* (*Tragedia del vengador*), de Tourneur, o, aunque distanciada en el tiempo (1973), y en un contexto más experimental, *La partida de ajedrez*, de Middleton; pero también el Shakespeare de *Medida por medida* o de *Ricardo III*; no obstante, el asunto no está tanto en la identificación con una época predilecta, como en la opción por una escritura que contamina la trama y la disfraza con delirios barrocos, para narrar, involucrando a una multitud de personajes, historias increíbles de crueldad o de locura. De hecho, se entremezclan la recuperación de *Candelaio* (*El fabricante de velas*), directamente del Re-

nacimiento, en una integridad que constituye una novedad absoluta; o bien *Fedra* pero no en la versión original de Eurípides (que para ser más exactos habría sido *Hipólito*), ni tampoco la manierista de Racine, sino la desusada transcripción de Séneca, con sus regodeos en las construcciones verbales y en los horrores narrados (no por casualidad estamos en 1969, la época en que Peter Brook, después de haber relanzado la crueldad artaudiana, tras haberse desplazado de *Lear* a Peter Weiss, redescubre, siempre por intermedio de Artaud, el *Edipo* del filósofo estoico).

Aún más, el argumento de estas piezas permite la aplicación una interpretación *cruel*, en el sentido de que es fuertemente física y nada psicológica, que se basa en el gesto y en el grito en lugar de hacerlo sobre la modulación de tonos y sobre una hipotética credibilidad; se trata precisamente de romper con la costumbre naturalista heredada de los escenarios (no sólo italianos) de finales del siglo XIX, y anclada en la intención de condicionar la acción de los intérpretes a la reproducción de la vida; pero, en realidad, el respeto a una convención académica no restituye más que una verdad falsa y encajonada, superada con creces por las posibilidades de imitación que tiene el cine, con medios muy distintos. Ni ese juego mimético tendría demasiado sentido con los materiales en cuestión, sobre todo en relación con el estilo de los



"Fedra", de Racine, Prato, 1984.

últimos tiempos, que sigue caminos completamente distintos. Ronconi busca entonces en *Lunáticos* una distinta inmediatez de las relaciones, movilizando, junto a la voz de los actores, insistentemente alargada en las notas altas, la expresividad de los cuerpos que no temen deformarse con terroríficas máscaras o hincharse groseramente o adornarse con prótesis, como le sucederá a Gassman, cubierto por una jaula de cuero accionada por poleas en *Ricardo III*; montaje en el que la corte inglesa permanece constreñida en unos graderíos inaccesibles, donde sólo pueden desenvolverse con desgarrados movimientos antinaturales. A las cuatro reinas que rodean al protagonista se les exigen actitudes fuertes, excesivas, masculinas, que nos recuerdan que en los tiempos de Shakespeare los papeles femeninos eran representados por hombres. En *La tragedia del vengador* esta técnica es llevada hasta la exasperación por medio de un artificio: todos los personajes, incluidos los masculinos, son interpretados por actrices mujeres, que sin embargo no simulan el sexo contrario ni en la forma de vestir, ni en la investigación vocal ni tampoco en su construcción de los gestos, lo que volverá a repetirse en el último ejercicio isabelino, *La partida de ajedrez*, concebido una vez más como un experimento interpretativo, y con mayor razón, por cuanto que era una muestra de un curso de la Academia. Este espectáculo marcará una conexión esencial entre los diferentes períodos, promocionando a un núcleo de actores nuevos que, junto a otros provenientes de *Centauro* (otro espectáculo escolar) constituirán la base del grupo ronconiano del mañana, destinado a experimentar —a partir del Laboratorio de Prato— una forma de interpretación mucho más precisa y ya no tan sólo de ruptura y provocación.

#### "LA ESCENOGRAFÍA COMO FILTRO"

Pero más allá del cuidado atribuido a la interpretación, hay otra característica que determina el primer período de dirección de Ronconi: precisamente su postura hacia los textos, asumidos sin intención de reinterpretarlos, de contraponer personajes positivos y negativos o de elaborarlos dramáticamente a la luz de una lectura unitaria que justifique cualquier postura; al contrario, se subraya la subdivisión de cada obra en escenas o bloques singularmente exasperados, de forma que se hace crecer la tensión interna de las contradicciones hasta hacerlas explotar en el ánimo del espectador, al que después le toca resolverlas (o al menos intentarlas) en su propia intimidad.

A este procedimiento, que se declara objetivo y que revela una huella estructuralista, se añade la imposición constante de un elemento externo (éste sí que subjetivo) que sirve de filtro crítico. Y puede tratarse de la escenografía; en *Lunáticos* la sugerencia de un ambiente único —el manicomio—, sostiene la idea-base de negar una distinción entre los cuerdos y los locos dentro de la tragedia; en *Ricardo III*, el espacio escénico de Mario Ceroli, todo de madera, y al que a menudo se le ha censurado la utilización de unas esculturas ya existentes, proporciona a la trama y a su mecánica de poder ese substrato simbólico que la dirección se niega a subrayar en los movimientos de los actores; en *Fedra* la inclinación de un proscenio abruptísimo, impracticable, con cinco nichos desde los que los actores, como encarcelados, gesticulan diciendo una artificiosa riada de palabras, lo que imposibilitará cualquier dinamismo que dé verosimilitud al texto pronunciado. Pero la intervención puede ser de otro género: el travestismo que en *Tragedia del vengador* altera exteriormente toda relación; o la intrusión en *El fabricante de velas* de una serie de actores elegidos de la vida real para los papeles de rateros porfiadores que oponen su dicción fuera de toda regla y la realidad precisa de sus connotaciones realistas a la profesionalidad declarada de los otros intérpretes, elegidos para los cultos personajes paródicos de Giordano Bruno, con un evidente sentido destructivo.

Pero llegados a este punto, resulta casi implícita la necesidad de subir un peldaño más; éste es la invención de un contenedor, el descubrimiento de otro espacio que convierta la relación de un texto del pasado con el público de hoy en algo vivo y contemporáneo. Quizá el texto ni siquiera fue escrito para el teatro, aunque exista una tradición de adaptaciones para contadores de historias, como el *Orlando furioso* que Edoardo Sanguinetti reduce y readapta con extremada fidelidad, eligiendo un cierto número de episodios y poniéndolos en escena simplemente mediante la transferencia de la tercera persona del texto de Ariosto a la primera persona de los personajes. Frente a este *Orlando*, el público se ve situado en la posición del lector, que difícilmente aborda un poema de ese tipo desde la primera hasta la última página; también frente al espectáculo es libre de ojear las secuencias como prefiera, de orientarse hacia los episodios que más le interesen, de reconstruir un itinerario fantástico y personal propio. Esta forma de participación espontánea está determinada por la simultaneidad con que se desarro-

llan gran parte de las acciones que se suceden en el vasto espacio cuadrangular disponible, en el cual, según un axioma escrito por el americano Schechner para teorizar sobre el teatro pluridimensional, "todo el espacio está dedicado a la representación, todo el espacio está dedicado al público" (1). Así también los dos escenarios que al comienzo se abren en los dos extremos opuestos para contener dos "representaciones" contemporáneas, están destinados a moverse sobre ruedas entre los espectadores, como los actores que gesticulan, hablan, cabalgan y realizan sus duelos corriendo por el suelo o montados en carros, poniendo a gran velocidad gran-

una nueva creatividad (había pasado poco tiempo desde 1968).

El extraordinario espectáculo desemboca, en la escena final, en la construcción de un gran laberinto de red metálica que aprisiona a los actores y al público en un complicado sistema de jaulas. Y aquí germinan las primeras ideas de *XX*, espectáculo montado por Ronconi en París en 1971, con diez actores italianos y diez franceses, cada uno hablando en su propia lengua, sobre un texto compuesto por Rodolfo Wilcock para la ocasión, con un hipotético golpe de estado fascista como tema. Esta vez nos encontramos en una casa de dos pisos con veinte habitaciones



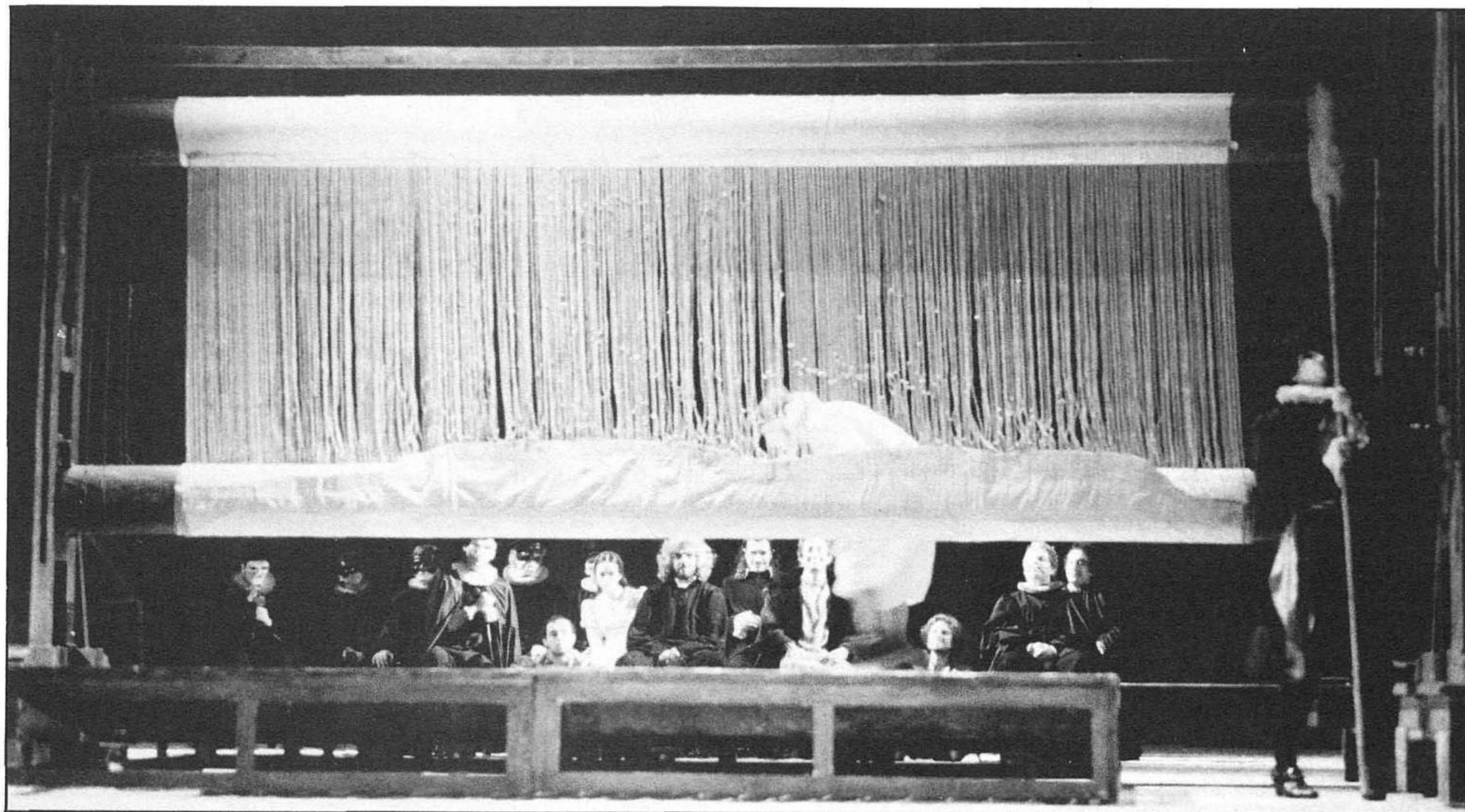
T. LE PERA

"La partida de ajedrez", de Thomas Middleton, Roma, 1973.

des máquinas elementales, como juegos infantiles pero no por ello menos sorprendentes. Y es precisamente la sorpresa de estas apariciones lo que determina la implicación de un público sobre el que resulta más fácil influir dado el estado de inseguridad en que se encuentra, continuamente desplazado por lo imprevisible de los movimientos, mientras descubre la ironía de un poema olvidado entre los recuerdos escolares junto con el placer reencontrado de un teatro que está entre la fiesta y el juego, entre los módulos medievales y las últimas teorizaciones sobre el "happening" y las aspiraciones a

en cada una de las cuales un actor monologa ante una veintena de espectadores, excluidos del resto de la acción, que no obstante podrán reconstruir, poco a poco, pues a intervalos regulares caerán los telones que separan los diferentes locales, determinando nuevas posibilidades de encuentros y una gradual ampliación del espacio hasta envolver el ámbito en su totalidad.

Pero el éxito de *Orlando*, clamoroso e indiscriminado en interior o al aire libre, en Italia o en el extranjero, pesa sobre su creador como una condena, que juega en contra de los desafortunados espectáculos



"Dos comedias en una", de Andreini, Venecia, 1984.

siguientes. XX, que con su explotación del uso de la simultaneidad del espectáculo ariostiano y con su multiplicación de los ambientes implicados, contiene gran parte de la ideología del futuro teatro ronconiano, cojea por la inadecuación del texto y por la desobediencia de los espectadores al esquema predispuesto. Al año siguiente, por una prohibición de la policía en la víspera del estreno, la *Kätchen von Heilbronn* (*Catalina de Heilbronn*) de Kleist no se estrena con la fantasmagórica puesta en escena prevista sobre el lago de Zurich: habría debido renovar los fastos de *Orlando* con las escenas de Arnaldo Pomodoro flotando sobre el agua, caballos, hielo, fuego, igniciones y magia, victoriosos sobre la oscuridad entre las balsas de los espectadores en movimiento. Y poco después, *La Orestíada*, de regreso de una breve gira en el extranjero, resulta bloqueada a su llegada a Italia por motivos de seguridad, por falta de garantías para los espectadores contra los riesgos del doble piso escénico en movimiento: un columpio oscilante es el piso inferior; una doble plataforma preparada para subir y bajar con un sistema de ascensores, el piso superior.

Esta compleja construcción de madera fue creada por Enrico Job como un amplio espacio cuadrangular, rodeado por tres lados por sendas gradas para el público, que queda por tanto en estrecha relación con la acción, aunque estaban colocadas de forma que nunca cerraban completamente el espacio: se trata de un verdadero teatro para colocar en una sala vacía, reproduciendo la estructura de los primeros anfiteatros helénicos; sobre el cuarto lado se abre una gran puerta por la que aparecerá la empinada escalera para el descenso de Clitemnestra, precedida por una bajada de tierra o el interior de la casa de Atreo o, en *Las Euménides*, una imagen simbólica de Atenas.

#### "EL REGRESO A LO GRIEGO, UNA INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO"

A pesar de esta magistral intervención en el espacio, *La Orestíada* forma ya parte, no obstante, del capítulo siguiente, que se sirve del regreso a lo griego para una verificación del propio trabajo, en una confrontación con una época en la que el teatro nacía y respondía a una necesidad

colectiva. *La Orestíada*, de hecho, es afrontado como un texto del que se ha perdido toda tradición interpretativa: los intérpretes al comienzo vagan perdidos en un mundo informe, similar a la prehistoria de 2001 de Kubrick, balbuceando trozos de palabras que no tienen sentido. El paso del tiempo de una tragedia a otra nos lleva desde el *Agamenón* intuido en un espacio magmático, una zona cósmica más que sideral, en la que el coro fragmentado es protagonista absoluto y los personajes asumen consistencia divina, hasta *Las coéforas* ambientadas de un modo naturalista dentro de las paredes de una casa, mientras que *Las euménides* se situarán en una hipotética ciudad prehistórica o futura, frente a una clase política socialdemócrata que sucede al Estado teocrático y después a la oligarquía maternalista. A través del torpe silabeo de un lenguaje perdido y de la figuración de los hechos evocados, en un tiempo kilométrico (más de ocho horas) que confía la comunicación a un mensaje subliminar, emerge implacable el sentido del tiempo, lo que nos separa del rito irrecuperable de la tragedia y de lo que es interno en la tragedia misma, mientras transcurren las



"Orlando furioso", de Ariosto, Spoleto, 1969.

civilizaciones y una nueva religión —la de Apolo— entra en Grecia de la mano de la sacerdotisa Casandra.

Es el mismo tema de *Las bacantes* de Viena, el primer espectáculo del tríptico griego del Burgtheater, que concluye con otra *Orestíada* que repite parcialmente los motivos antropológicos de la primera (pero que, al pasar del espacio abierto a un escenario arraigado en su ilustre tradición, sacrifica a una investigación formal el discurso de fondo sobre la negación del mito perdido). Efectivamente, también *Las aves*, de Aristófanes, en aquella institución pasó hábilmente de una ambientación griega tan sólo soñada, a una Mitteleuropa retrógrada, con los dos descubridores de mundos nuevos que buscan la ciudad utópica de los seres voladores en un espacio mental privado, sin alejarse jamás de su habitación. En *Las bacantes*, de Viena, decía antes, un cambio de religión y por tanto de vestuario es visto a través de la división del coro en dos grupos, las bacantes asiáticas al servicio de Dionisio y las nuevas adeptas tebanas, que se enfrentan entre sí reconstruyendo una simbología ritual de heladora limpieza. Pero

dado que Dionisio es el dios del teatro, es también su oficio teatral el que se pone en cuestión, y la tradición que había sido negada en *La Orestíada* italiana se convierte aquí en el medio de aproximación; se eleva incluso a la categoría de tema verdadero del espectáculo. Confinado al escenario, Ronconi confía de nuevo su discurso, como en sus comienzos, a la escenografía que incorpora a la acción la embocadura de un teatro del XIX, una perspectiva del Teatro Olímpico de Vicenza y los restos de un teatro griego en estado de abandono, hasta el Citerón dibujado en un telón de fondo y la entrada de un salón de drama burgués, confrontando estas imágenes con los diversos personajes, leyendo así la tragedia a través de la evolución de su tradición interpretativa a través de los siglos.

Una vez exorcizada la tradición, volviendo a un espacio más conveniente, Ronconi puede acercarse de nuevo a otro gran griego, Aristófanes, tratándolo con la libertad de un contemporáneo, montando más bien una especie de gran tebeo o de novela-río, obviamente reducido a una especie de síntesis o reseña, un collage de

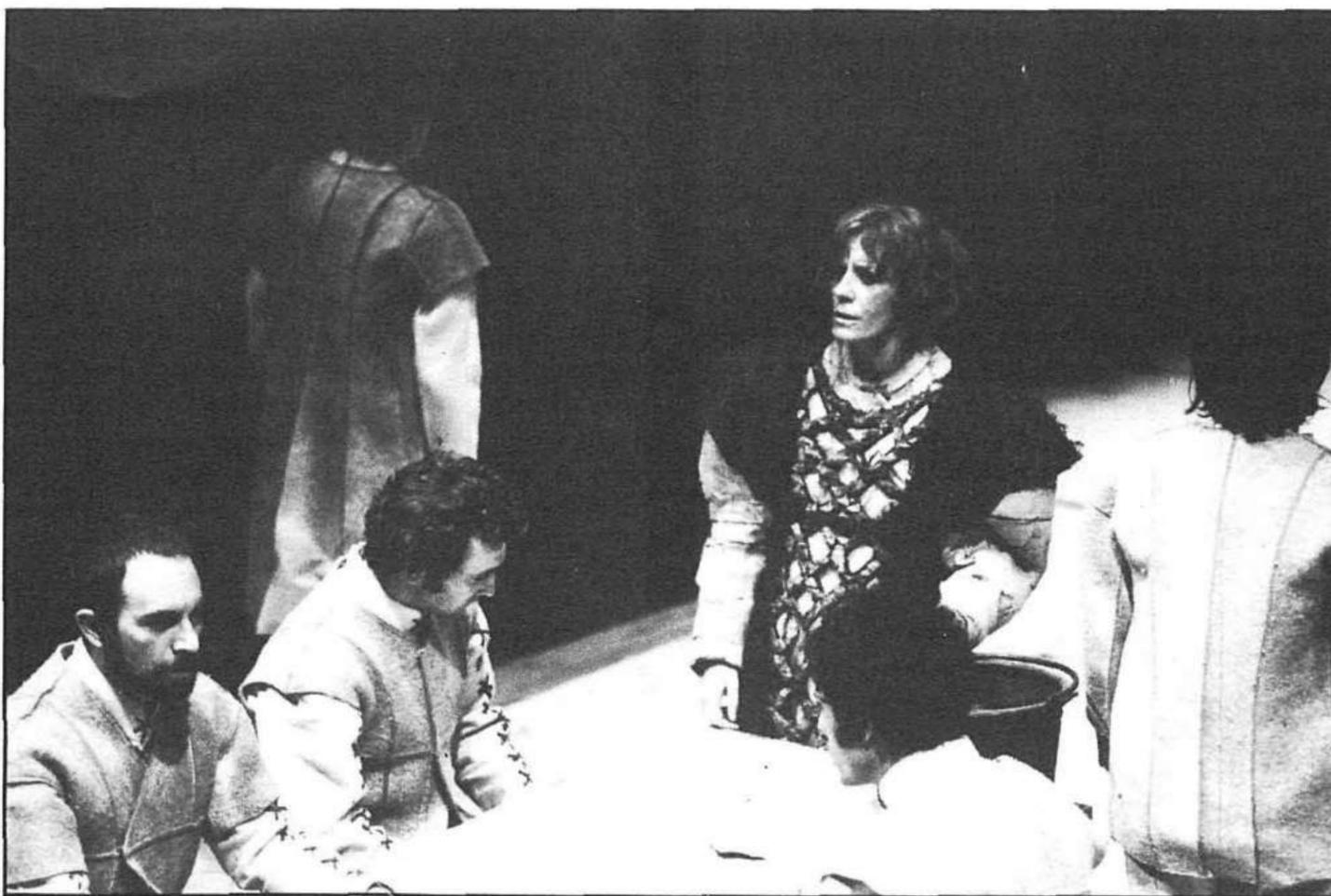
comedias que reunía los tics, contando, con el nombre de *Utopía*, las veleidades de una serie de personajes en busca de evasión. La escena esta vez es una calle con el público aglomerado a los lados, en dos tribunas que siguen el flujo del tráfico siempre en una misma dirección, la de la fuga, en una ininterrumpida y vana procesión. Mientras en la remota *Orestíada* (la primera) los materiales utilizados eran los elementales —la tierra y el fuego— o reproducían la naturaleza, como el carbón, las piedras o los animales vivos o degollados, aquí con una ambientación que parece sacada de una película neorrealista o del Hollywood de los años cincuenta, con la intervención de un Damiani en honor a Kienholz, todo recuerda con precisión "kitsch" a la mezquindad de la pequeña burguesía. Tras haber demostrado ya, con *Las aves* de Viena, que la situación de Aristófanes es cercana a la nuestra, junto a los personajes, desfilan automóviles a punto de atascarse, camiones, aviones, coches convertidos en casas, dormitorios o cuartos de estar en los inevitables remolques, pedazos de vida en los que el espectador es invitado a reconocerse, como si mirase por una ventana, sin que consiga coger nunca la totalidad de las acciones simultáneas.

#### "LA METODOLOGÍA DE LA DESMITIFICACIÓN"

Pero ya que nos hemos detenido largamente sobre la relación con la tradición creo que es el momento de dedicar un paréntesis a un género que es sagrado por excelencia para la tradición, el del espectáculo lírico, en el que Ronconi se ha arriesgado en repetidas ocasiones o por lo menos en su primera serie de intentos, desde el *Faust* de Gounod al *Orfeo* de Gluck, o a la primera edición interrumpida de *El anillo del Nibelungo* en la Scala, en la que propone una tetralogía en interiores, celebración de burgueses y de lucha de clases en el período de la revolución industrial. Su metodología le empuja ahora a buscar un chivato desmitificador en la estructura y en los temas de las óperas, leyendo, por detrás de los héroes que aparecen en escena, a los verdaderos representantes de la sociedad de la época. La operación más radical la lleva a cabo con Gae Aulenti en *El barbero de Sevilla* (1975) precisamente porque trabaja por cuenta de la Ópera de Angers, en un ámbito como el Odeón de París, que se sale de los sagrados cánones de los teatros musicales; por lo tanto, todo el espectáculo puede desarrollarse, una vez más, bajo la insignia de una tradición perdida,

con una compañía de canto que busca sugerencias en la proyección de una película banal sobre la ópera en los años cuarenta, para realizar después toda la acción dándole un giro de 45 grados, con un imprevisible desarrollo vertical que coloca, por ejemplo, a los quintetos con los cantantes a diferentes alturas, prestos a levantar el vuelo como el hipogrifo de *Orlando*. Pero el cambio de perspectiva del espectador respecto a los montajes líricos ronconianos —recordemos *El barbero de Sevilla* u *Oberón* de la Ópera de Berlín Este, visto desde detrás del escenario y no desde delante—, corre el riesgo de convertirse en un manierismo abusivo; e incluso su carrera como director de ópera —especialmente en el ciclo verdiano— cae con el paso del tiempo en la rutina del creador a la busca de hallazgos divertidos más que de auténticas soluciones geniales.

No es a partir de la ópera sino de *Utopía*, y de su ejercicio sobre la tradición, como Ronconi llega a la salida del Laboratorio (en el que, no por casualidad, se producirá una nueva edición de *Las bacantes*). Ya desde la vuelta del exilio y tras los fastos, sobre todo extranjeros, de *Orlando*, desde los tiempos de *La Orestíada*, el director sentía la necesidad de enraizarse de manera estable un territorio y de dar una continuidad a su grupo. Ensayado en Venecia, con la ayuda de la Bienal, cuya sección teatral dirigía entonces el propio Ronconi, *Utopía* había demostrado una entusiasta vitalidad hasta llegar al estado de "work-in-progress", hasta los dos pre-estrenos en las antiguas Canteras Navales de La Giudecca, para salir de gira como un producto fuera de lo normal. Ahora, el Laboratorio di Progettazione Teatrale tenía que constituir la ocasión para medirse con el procedimiento de construcción de un espectáculo, poniendo la necesidad de mostrar un producto en un segundo plano. De hecho, el fin no eran los espectáculos en sí y para sí, sino el estudio sobre la comunicación en el que estaban metidos, permitiendo a Ronconi y a su grupo —que incluía a técnicos de alto nivel como Gae Aulenti, responsable, con su determinante intervención, del trabajo sobre el espacio con su propio grupo de estudiosos, además de los actores y los aprendices y operadores reclutados al efecto— elaborar un método e interrogarse sobre su propia identidad. El gran boceto de partida, que debía durar dos años, preveía el análisis del concepto de personaje a través de la reducción a monólogos de *Las bacantes*. El "desmontaje" de la idea de texto debía proseguir con el "montaje" de tres trabajos de tres épocas diferentes sobre el mismo



T. LE PERA

"La Orestíada", de Esquilo, Belgrado, 1972, y Viena, 1976.

tema: *La vida es sueño*, de Calderón, y dos de sus readaptaciones contemporáneas, *La torre*, de Hofmannsthal, y *Calderón*, de Pasolini. El paradigma debía realizarse en un espacio abierto, con un procedimiento metafórico por el que los personajes debían ser sustituidos por "lugares" visitados por una "corriente continua", mientras que *La torre* habría supuesto una intuición naturalista y *Calderón* la liberación de un discurso ideológico, más allá de la dramaturgia, a través del empleo de la interpretación y del espacio en continua mutación. De estas elaboraciones tendría que haber salido algo así como una demostración o un nuevo montaje, *Il segno della croce* (*La señal de la Cruz*), que sería el momento concluyente de la reconstrucción dramática.

Lo que sucedió después con este proyecto genial y megalómano pertenece todavía al terreno de la crónica de sucesos y aún no se ha podido hacer la historia correspondiente. El hecho es que el Laboratorio gozó de un año de prórroga antes de disolverse después de una vida de penurias y dificultades económicas, de vergonzosas discusiones en el terreno de los contrastes entre los partidos de la izquierda democrática, de escándalos motivados por presupuestos inferiores a los de cualquier teatro estable, de incomprendimientos entre los ejecutores que se obstinaban en llevar adelante coherentemente sus propuestas y los mandatarios, que con

su actitud demostraban aspirar, en realidad, sólo a pedir productos que luego se pudiesen mostrar. Y productos hubo, si bien disminuidos por el carácter inacabado del proyecto, que dejó en el camino a *La vida es sueño*, que se quedó básicamente en un capítulo de estudio (como también le había sucedido a Brook al comienzo de su Centro de Investigación), y delegaría parte de sus principios experimentales en *Las bacantes*; aquél resultó ser el ensayo final sobre la comunicación.

En los espectáculos realizados, el signo espacial que rechaza la división consolidada entre escenario y platea se revela como el dato más significativo, junto con la consiguiente intervención sobre la ciudad, abordada en tres puntos significativos (el Teatro Metastasio, un antiguo instituto de enseñanza y una fábrica abandonada, además de un antiguo banco convertido en sede de las oficinas de la organización). Poco después, la búsqueda de una disposición espacial nueva prevé la profanación del teatro: para el *Calderón*, el escenario y el patio de butacas del Teatro Metastasio se convierten en espacio practicable, continuo, sin barreras para mirar desde arriba, en un ejercicio de geometría; para *Las bacantes*, interpretada solamente por Marisa Fabbri, el único elemento visual de ruptura conflictual, ante la falta de antagonistas, es confiado al cambio de ambiente correspondiente a la división de episodios y estísimos del texto, al traslado de los

veinticuatro espectadores de una habitación a otra para volver a la anterior completamente remodelada: en *La torre*, en cambio, el espacio único consiste en la reproducción de un suntuoso salón de la corte alemana de Würzburg en el interior del hangar de El Fabbricone, sala evidentemente falsa por su carácter de copia y su dislocación, que en los diversos cuadros sufre cambios radicales, sirviendo de interior y exterior a la vez y renovando la situación de los espectadores.

Al efecto desestabilizador provocado por la radicalidad de las soluciones espaciales, se suma la opción en favor de la *no-representación* de los textos, en beneficio de otras formas de lectura, o de oferta de conocimiento. En *Las bacantes*, Marisa Fabbri no realiza el papel de intérprete, sino de quien recibe de otros una comunicación, poniendo en duda la existencia de su propia identidad y de la de otros; esa identidad personal es negada sin rodeos en el Pasolini, porque la única voz que

surge de ese debate resulta ser la de la burguesía (y en este cuerpo social los actores son simples miembros u órganos, secundando geometrías mecánicas sobre la base de artificios que teatralizan el carácter literario del texto); en *La torre*, el problema de la identidad es el mismo contenido del drama del protagonista, Segismundo, pero se expresa haciendo que emerjan los diferentes estratos lingüísticos de este drama barroco, contraponiendo, a través de un gran trabajo de interpretación, las formas evocadoras de la *representación* a las formas directas de la *comunicación*. Y en este resultado espectacular y analítico confluyen y se exaltan la investigación bajo cristal, de ejercicio, del *Calderón* y el vertiginoso esfuerzo introspectivo de *Las bacantes*.

### “LENGUAJE Y MEDIO”

He aquí quince años de trabajo de dirección. Aunque faltaría hablar, tras el

empujón, de la transcripción electrónica de *La torre* (dejada incompleta en el tercero de los cinco actos), de las experiencias televisivas de Ronconi, empeñado como siempre en la búsqueda de un lenguaje adecuado al medio: desde el *Orlando furioso*, rehecho en cinco capítulos, cada uno en torno a un personaje protagonista, en una villa del siglo XVI, con las batallas, el mar y los bosques en interiores, exhibiendo la ficción como sustitutivo de la magia de la intervención directa sobre el espectador teatral, hasta la *Bettina* goldoniana (*La buena moglie* (*La buena mujer*), de su primera dirección) concebida en un ambiente que no se ve nunca en su totalidad, como una serie de oleadas ininterrumpidas, que hacen un seguimiento de los personajes, los cuales, frase a frase, prosiguen su invisible marcha hacia adelante, más allá de la larga mesa sobre la cual desfilan los efectos dignos de mención.

Aquí, en el Laboratorio, se detiene Ronconi. Nada añade a su especulación la actividad sobre el escenario realizada al mismo tiempo o sucesivamente, a pesar del ensayo inteligente de *El pato silvestre*, críticamente naturalista, creado para el Estable de Génova, con el drama interpretado en un sentido estructuralista, mediante las divisiones, entre las escenas conceptuales de Gae Aulenti, basadas en criterios y materiales fotográficos, hasta el punto de reproducir en tres copias la misma habitación, desde el momento en que el texto tiene como tema el contraste entre la realidad y la imagen, y como protagonista a un fotógrafo. Gracias a esta invención todavía estará en disposición de renovar la lectura del escenario a la italiana, como sucederá en *La cacatúa verde*, de Schnitzler, gracias a una suspensión de la acción en la oscuridad y a las alternancias esquizofrénicas, al ritmo de las frases, de un centenar de efectos luminosos. Pero en el Schnitzler, lo mismo que en el Maeterlinck que hará después, mientras que la interpretación tiende irremediabilmente al manierismo, la adecuación a un cuadro escénico fijo se traduce en una horizontalidad que excluye toda evolución dramática. Cada imagen, cada sonido, devora inmediatamente al anterior sin llegar a una realización constructiva, como una máquina creada por pura diversión en una pausa de transición, para un teatro que se satisface consigo mismo.

Es en la revisión del mundo a través del naturalismo donde el Ronconi de los años ochenta encuentra uno de sus polos expresivos. Al otro lado se encuentra la orgía barroca que exalta su gusto por la multiplicación de planos y perspectivas y un juego



“La Orestíada”.

T. LE PERA

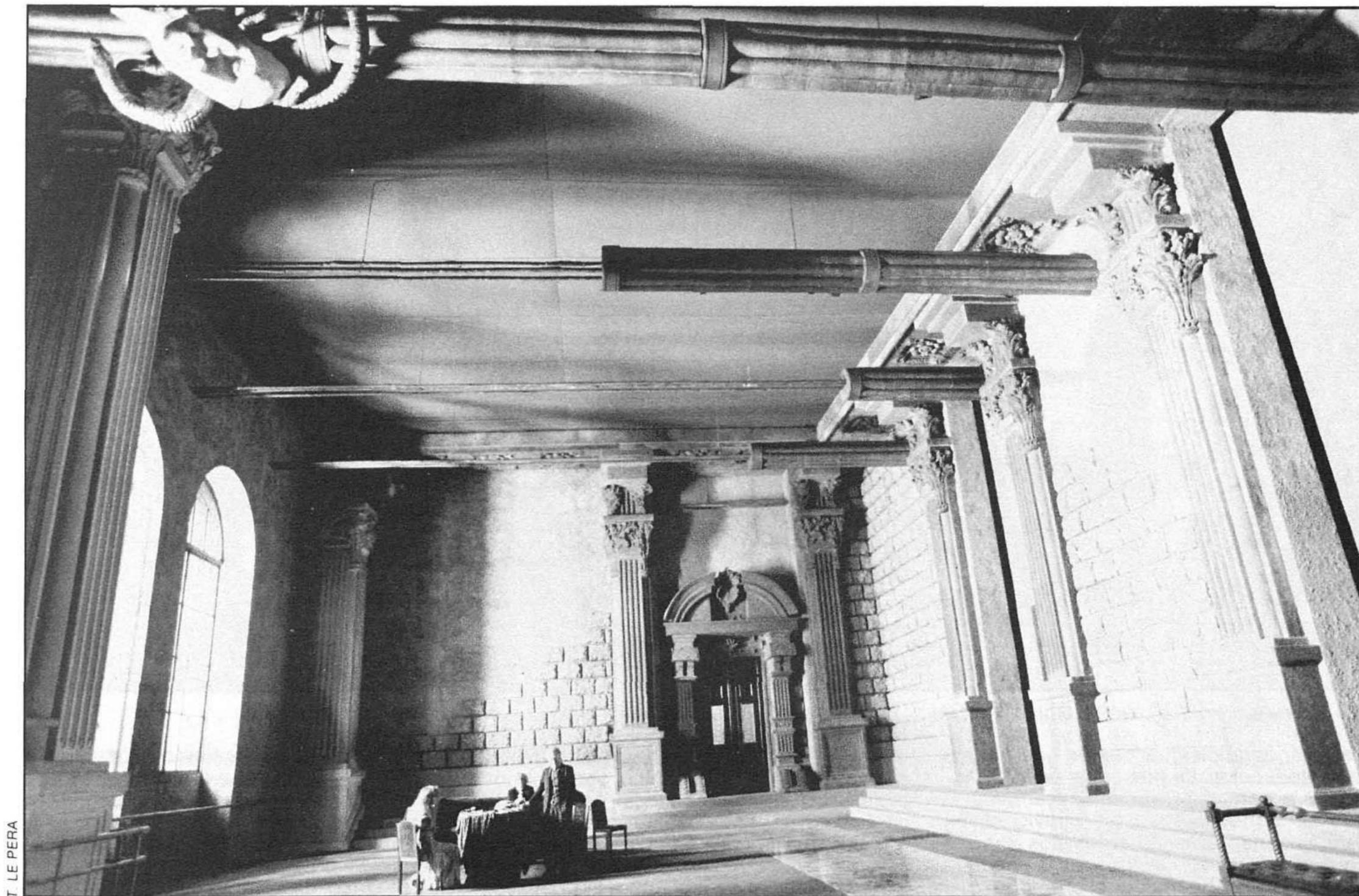


"Amor en el espejo", de Andreini, Roma, 1987.

de interpretaciones desplegadas también para esconder y esconderse, y encuentra su mayor desahogo en la ópera lírica. Pero el encuentro más apreciado es el que tiene lugar con su predilecto Andreini, ya exhumado en los tiempos de la *Centaura*, retomado después en *Amore nello specchio* (*Amor en el espejo*), pero cercano al clímax en *Due commedie in commedia* (*Dos comedias en una*), donde el esbozo de dos falsas representaciones que suceden en el interior de la verdadera representación y reconducen a la felicidad desencadenada del *Orlando furioso* y la voluntad de afirmar la superioridad del teatro sobre la vida, a través de su función desmitificadora, permitiendo al director hablar, entre tantas pantallas, en primera persona. El escenario está proyectado hacia el público, continuamente remodelado y disimulado por una sucesión de paredes y telares sobre ruedas, que nos llevan a la otra gran reflexión autobiográfica, el *Capriccio*, de Strauss, realizada en el Municipal de Bolonia con el mismo sistema de paneles móviles y de una constante modificación subjetiva del espacio. Y después, último capítulo barroco, *El sueño de una noche de verano* de la Restauración, Shakespeare según Purcell y, por tanto, un divertido ejercicio *trompe-l'oeil* de dos caras —naturaleza y ciudad, verdad de Pitti y Boboli y reconstrucción de grutas lujuriosas, interpretación y música— para exorcizar el fantasma de la legendaria producción de Max Reinhardt.

#### "UNA SEGUNDA LECTURA CREADA POR EL AMBIENTE"

Frente a la proyección de un mundo fantástico, sofisticado por las citas irónicas, se encuentra la reproducción de una copia del original —no menos imaginario en su especificidad escénica— en *Espectros*, de Ibsen, en el nítido, crudo, simbólico *Sueño*, de Strindberg, con la Academia, incluso en la *Fedra*, de Racine, transferida a un cuarto de estar del diecinueve que es también un observatorio celeste. En todos estos casos la búsqueda de la verdad nos ha conducido insensiblemente a laberintos de ilusiones, espacios ficticios a menudo invadidos por la larga tarima para los actores, con el público empujado hacia una pared, obligado a darse cuenta de que está en un ambiente diferente de lo que parece. El juego de los espejos sigue dibujando, y haciendo desaparecer borrosas visiones en la *Commedia della seduzione*, detrás y a través de las idas y venidas de los telones —ya que esta vez la historia está ambientada en un escenario, en parte inundado—. Y el segundo Schnitzler que



T. LE PERA

"Ignorabimus", de Arno Holz, Prato, 1986.

pone en escena, *La cacatúa verde*. Si en la primera la sucesión de una multitud de focos encendiéndose, al ritmo de las frases, producía una imagen autodestructiva y simbólica del teatro, en esta ocasión el complejo fresco sugiere el análisis de cómo una sociedad prefigura una guerra a través de la disolución de los sentimientos.

También en *Ignorabimus* los espectadores desde sus escaños de aula universitaria o de laboratorio de anatomía espían un debate entre la ciencia y la praxis, que es al mismo tiempo una historia de terror y un revestimiento contemporáneo de la tragedia griega, dentro de un salón neoclásico en un hipotético Berlín de principios de siglo, del que nos llegan los ruidos deformados por el sistema de amplificación. Pero en ese ambiente, construido con cemento auténtico y ladrillos de verdad, donde la situación se vive a través de una

larga duración *en tiempo real*, todo es falso, empezando por la arquitectura del interior que en realidad representa una fachada exterior; y la interpretación, siguiendo la maníaca fragmentación de lo hablado, y de la observación de las particularidades del texto, toca los excesos extremos de lo que podría ser hoy una acepción naturalista, con el paroxismo de la identificación con un modelo ya desplazado por el hecho de que sean actrices las que interpreten los papeles masculinos, siempre un peldaño por encima de la imitación en la oferta de un variado paradigma de neurosis.

En el interior de la casa-escenario, los movimientos en horizontal de las monumentales columnas y las idas y venidas de bancos, trastos, decorados, reproducen acto tras acto, de alguna manera, los movimientos de telones del Schnitzler, o

bien la regla cinematográfica de un lugar de la acción constantemente renovado, de un juego de planos y contraplanos, que marca el período de colaboración con Margherita Palli a partir de las *Dos comedias en una*. No se escapa tampoco *La serva amorosa* (*La sierva enamorada*), considerado a priori un espectáculo "sin escenografía", ambientado en un teatro vacío, desnudo pero lleno de objetos, como ha hecho a menudo Luzzati con *Triunfo*, sirviéndose sobre todo de utensilios domésticos. De hecho, también tenemos aquí un amontonamiento de muebles de tienda de antigüedades, que parecen subrayar un estado de provisionalidad; pero, poco a poco, de una función abstracta, de una acumulación informe, van ganando un orden progresivo tomando cada uno un valor concreto y un espacio propio, mientras el telón, parcialmente retirado, contribuye a



"La muerte enamorada", de Glissentti, Roma, 1987.

delimitar ángulos igual que en *La comedia de la seducción*. La presencia del mobiliario sirve para subrayar temáticamente lo que se representa y para individualizar, diversificando el estilo, a las dos familias contrapuestas de la historia, la acomodada de Octavio, deshecha por el cretinismo del viejo titular y por la rapacidad de su segunda mujer, y la que cae en picado del negociante Pantaleón, que con sus trayectorias inversas proporcionan un esquema a la comedia.

Conviene no olvidar que estos señores están establecidos en una Venecia mercantil y ávida, donde sólo se habla de dinero y de intereses, ni más ni menos que en aquella otra Venecia que sirve de fondo a las *Dos comedias*, de Andreini, y también a *El mercader de Venecia*. Es cierto que en el origen de *La sierva enamorada* estaba *El enfermo imaginario*, como vemos, más que en la trama general que delimita la hipocondría del viejo y modifica con el punto de vista la jerarquía de los personajes, en el último acto en el que se imita descaradamente el ritual del gran texto de Molière. Pero este "enfermo" de soledad está en Venecia; el ansia morbosa de posesión que contamina a todos, junto con el terror a la pobreza, la tela de araña casera de los

gestos y las convenciones que determinan todo el movimiento escénico, son reconocibles en una atribución local, casi debería decir "nuestra", que incluso se resiste a las fechas. El subrayado de la histeria de base nos los acerca, mientras que el enrarecimiento de los movimientos y la mayor lentitud en la forma de decir el texto los fija, en esos trajes monocromos, en un cuadro sepia de postal antigua, pero con la intención de mostrar un documento y no un boceto frívolo, tras el telón de tul que difumina las imágenes y embellece los comportamientos, pero que sobre todo actúa sobre la psicología de los actores, obligándoles a permanecer tras la cuarta pared reconstruida.

Si es cierto que *Ignorabimus* era el *Resplandor* de Ronconi —por continuar con la referencia a otro director-creador no despreciado por el nuestro—, este espectáculo (*La serva amorosa*), podríamos considerarlo su *Barry Lindon*, y no sólo por las investigaciones coloristas de la iluminación (que en la película eran auténticas llamas de velas). Pero como quiera se ha destacado la vocación de Ronconi por el descubrimiento de textos absolutamente desconocidos, que le permiten trabajar al margen de las herencias

del repertorio, reinventándose "autores", conviene recordar que *La serva amorosa* es una comedia exhumada y por tanto "abierta" como novedad, en la misma medida que *Dos comedias*, *Comedia de la seducción* o *Ignorabimus*, pero también que el *Orfeo*, de Luigi Rossi; la *Ifigenia*, de Puccinni, y *El viaje a Reims*. Y como también se ha destacado la tendencia de Ronconi a crear sobre el escenario "simulaciones" o dobles autosuficientes de mundos, como sucede en la especulación borgesiana o en el mundo de ciencia ficción de *El mundo sobre el filo*, de Fassbinder, para recrear operas colosales o reunir "summae" monotemáticas de escritores de teatro, conviene también imaginar que *La serva amorosa*, tras la lejana experiencia de *La buena mujer*, pueda constituir la base para una recuperación de otros trabajos de nuestro gran comediógrafo, excluyendo las comedias de consumo, consideradas tradicionalmente como "poéticas"; o bien la segunda parte de un "tutto Goldoni" (según Ronconi, naturalmente).

(1) Richard Schechner, *La cavità teatrale*, de Donato, Bari 1968.

# CRONOLOGÍA/TEATRO

## 1963

● *La buena esposa (La puta honrada y La buena esposa)*, de Carlo Goldoni. Compañía Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté. Roma, Teatro Valle. Diciembre 1963.

## 1965

● *Eautontimorumenos*, de Publio Terencio Afro. Trípoli, Teatro di Sabrato. Junio 1965.

## 1966

● *La comedia de los pordioseros*, de Annibal Caro. Portocinetanovna Marche. Agosto 1966.

● *Los lunáticos*, de Thomas Middleton y William Rowley. Urbino, Cortile di Palazzo Ducale. 12 de agosto de 1966.

● *Lucrezia*, de Jean Girardoux. Milán, Teatro Sant' Erasmo. 25 de noviembre de 1966.

## 1967

● *Medida por medida*, de William Shakespeare. Turín, Jardines del Palazzo Reale. 25 de noviembre 1967.

## 1968

● *Ricardo III*, de William Shakespeare. Turín, Teatro Alfieri. 18 de febrero 1968.

● *El fabricante de velas*, de Giordano Bruno. Bienal de Venecia, Teatro La Fenice. 1 de octubre de 1968.

● *Las bragas*, de Carl Sterheim. Turín, Teatro Carignano. Diciembre 1968.

## 1969

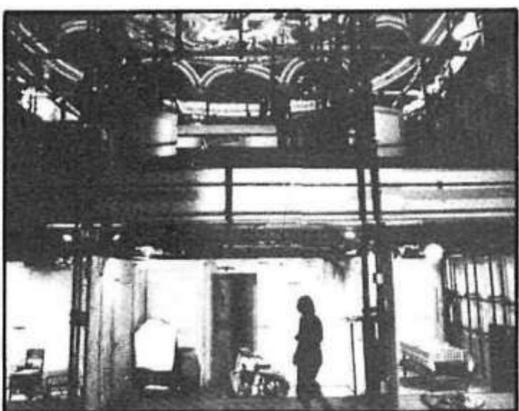
● *Fedra*, de Séneca. Roma, Teatro Valle. 10 de enero 1969.



● *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. Cooperativa Teatro libero di Roma. Spoleto, Festival de Los Dos Mundos. 4 de julio 1969.

## 1970

● *La tragedia del vengador*, de Cyril Tourneur. Cooperativa Teatro Libero di Roma. Prato, Teatro Metastasio. 9 de marzo 1970.



## 1971

● XX, Taller experimental internacional, sobre *La rueda*, de

Rodolfo J. Wilcock. París, Teatro Odeón. 14 de abril 1971.

## 1972

● *La centaura*, de Giovanbattista Andreini. Roma, Estudio N° 8 de Cinecittà. 29 de abril 1972.

● *Catalina de Heilbronn*, de Heinrich von Kleist. Zürich, Schützenhaus Albisgüetti. 12 de agosto 1972.



● *La Orestíada*, de Esquilo. Belgrado, Filmsjkigrad Atelier 3. 20 de septiembre 1972.

## 1973

● *Las bacantes*, de Eurípides. Viena, Brugtheater. 9 de junio 1973.



● *Una partida de ajedrez*, de Thomas Middleton. Ejercicios de actuación de los alumnos de la Academia Nacional de Arte Dramático. Roma, Teatro Studio Eleonora Duse. 20 de diciembre 1973.

## 1975

● *Las aves*, de Aristófanes. Viena, Burgtheater. 19 de abril 1975.

● *Utopía*, de Aristófanes. Venecia, ex-Cantieri Navalli della Giudecca. 25 de agosto 1975.

## 1976

● *La Orestíada*, de Esquilo. Viena, Burgtheater. 5 de abril 1976.

● *Bettina (La puta honrada y La buena esposa)*, de Carlo Gol-

doni. Versión televisiva. Retransmitida en dos partes el 24 y 25 de junio de 1976.



● *El pato silvestre*, de Henrik Ibsen. Prato, Teatro Metastasio. 6 de enero 1976.

#### 1978

● *Las bacantes*, de Eurípides. Prato, Instituto Magnolfi. 14 de febrero 1978.

● *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini (1ª parte). Prato, Teatro Metastasio. 29 de abril 1978.

● *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini (2ª parte). Prato, Teatro Metastasio. 1 de junio 1978.

● *La torre*, de Hugo von Hofmannsthal. Prato, Il Fabbricone. 17 y 18 de junio 1978.



● *La cacatúa verde* y *La condesita Mizzi*, de Arthur Schnitzler. Génova, Teatro Duse. 14 de noviembre 1978.

#### 1979

● *La torre*, de Hugo von Hofmannsthal. Versión televisiva transmitida el 21 de abril de 1979.



● *El pájaro azul*, de Maurice Maeterlinck. Reggio Emilia, Teatro Municipal. 20 de diciembre de 1979.

#### 1981

● *Medea*, de Eurípides. Zürich, Schauspielhaus. Noviembre 1981.

#### 1982

● *Espectros*, de Henrik Ibsen. Compañía Luca Ronconi Produzioni Teatrale. Spoleto, Festival de los Dos Mundos. Junio 1982.



#### 1983

● *El sueño*, de August Strindberg. Roma, Teatro Eleonora Duse. Julio 1983.



#### 1984

● *Santa Juana*, de George Bernard Shaw. Compañía Adriana Asti. Pistoria, Teatro Manzoni. 3 de enero 1984.

● *Fedra*, de Jean Racine. Compañía Teatro Stabile di Torino. Prato, Teatro Metastasio. 28 de abril 1984.



● *Dos comedias en una*, de Gioanbattista Andreini. Teatro di Roma. Bienal de Venecia, Teatro Malibran. 18 de octubre 1984.



#### 1985

● *La comedia de la seducción*, de Arthur Schnitzler. Teatro Re-

gional Toscano. Prato, Teatro Metastasio. 7 de marzo 1985.

● *La novia pobre*, de Alexandre Ostrovski. Teatro Comunale de Gubbio. 9 de mayo 1985.



#### 1986

● *Ignorabimus*, de Arno Holz. Teatro Regional Toscano. Prato, Il Fabbricone. 18 de mayo 1986.

● *La serva amorosa*, de Carlo Goldoni. Producción AUDAC. Perugia, Teatro Comunale. 5 de octubre 1986.



#### 1987

● *Amor en el espejo*, de Gioanbattista Andreini, y *La muerte enamorada*, de F. Glisenti. Ejercicios de los alumnos de la Academia Nacional de Arte Dramático Silvio D'Amico. Roma, Teatro di Docermenti. Junio 1987.

● *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare. Comedia Francesa. París, Teatro Odeón. 10 de noviembre 1987.

# LA ÓPERA





# “ORFEO”, “EL VIAJE A REIMS”, “AÍDA”, TRES ÓPERAS DE EXCEPCIÓN

ROBERTA CARLOTTO Y  
GIANFRANCO CAPITTA

**E**n la temporada 1984-85 estu-  
viste presente en la Scala  
con la dirección de tres  
óperas: *Orfeo* de Luigi Ros-  
si, *El viaje a Reims* de Gioac-  
chino Rossini y *Aída* de  
Giuseppe Verdi, tres óperas  
que tienen el denominador  
común de haber sido escritas por encargo  
(1). ¿Qué sentido tiene para ti el hecho de  
que estas óperas tengan sobre sus espal-  
das un destinatario concreto?

—“Empecemos, por ejemplo, con *El  
viaje a Reims*: es una obra divertida, sobre  
todo en su relación con el encargo. La  
diversión no la crean las situaciones, sino  
la relación entre las situaciones y el intento  
encomiástico, de celebración del sobera-  
no. En *El viaje a Reims* hay en relación con  
el intento de encomio algunos elementos  
que son más impertinentes.

¿Quién sería, por ejemplo, el personaje  
de Corinna, presentada un poco como  
musa, y en el espectáculo idealizada como  
una diva, con un arpa, encima de una  
columna y toda vestida de oro? ¿No será  
por un casual Madame de Staël? Ya la idea  
de elogiar a Carlos X a través de Madame  
de Staël es de por sí impertinente; aún lo  
es más escribir una ópera en elogio de  
Carlos X, pero hacer el elogio de una  
especie de Madame de Staël que a su vez  
elogia a Carlos X... Al mismo tiempo Mada-  
me de Staël es ridiculizada como ampulosa  
y charlatana... Y el hecho de que para

representar su ampulosidad se le haga  
repetir hasta cinco veces la misma estrofa...  
Todos estos son elementos que vuelven a  
remitirnos al encargo.

Otra cosa, también de *El viaje a Reims*,  
es el sexteto —los seis personajes de seis  
países europeos— mostrado alegórica-  
mente, a través de una historia de amor,  
con una polaca que se debate entre un  
español y un ruso, que pone claramente de  
manifiesto una cuestión dinástica, con dos  
intermediarios, uno del Vaticano y otro  
alemán, y una especie de tirolés que asiste  
impotente..

En la escena de las banderas, que en  
realidad podría desarrollarse en un salón  
de un hotel, entre clientes internacionales,  
la ironía surge del hecho de que se apele  
al rey para que interceda en esta contienda  
de amor; pero, musicalmente, el momento  
de la contienda, de la entrada en guerra,  
está contado con una música dulcísima,  
mientras que el momento siguiente, el de  
la intervención pacificadora, está subraya-  
do por una música marcial”.

—En *El viaje a Reims* el rey llega direc-  
tamente hasta el patio de butacas, eviden-  
ciando con ello la presencia en escena de  
quién hizo el encargo, o tal vez a través de  
la utilización del palco real, llevándolo casi  
a escena, como en el prólogo del *Orfeo*.

—“En *Orfeo* la identificación del rey con  
Júpiter se producía en nuestro espectáculo  
precisamente a través de la utilización del

palco real, donde hasta ese momento ha-  
bía estado el rey, asistiendo a la represen-  
tación, y que al final era sustituido por  
Júpiter: era un artificio de este tipo. En el  
*Orfeo* está el prólogo con el asalto, previsto  
también en el libreto, pero realizado iróni-  
camente, como un asalto al palco real, que  
resultaba expugnado; y el rey se sentaba  
dentro, con su mamá y Mazarino. Al final,  
tras haber asistido a la representación, el  
rey desaparecía, y aparecía Júpiter para  
poner fin a la ópera; por tanto, está Júpiter  
en el palco real y la asunción al cielo de la  
lira de Orfeo hecha con niños, en lo alto,  
sobre el escenario.

En cambio, la presencia de Carlos X en  
*El viaje a Reims* es completamente inven-  
tada: en la ópera solamente al final se  
descubriría un retrato del rey, en el trans-  
curso de la fiesta. Ahora, en cambio, hemos  
puesto al rey en carne y hueso”.

## EL PESO DEL ENCARGO

—Así has hecho explícito el encargo.

—“Sí, haciendo explícito al mismo tiem-  
po algo que ya está en la ópera. Al fondo  
hay un grupo de personajes que, en un  
sitio determinado, proyectan asistir a la  
coronación del rey. Después, por una serie  
de contratiempos, no consiguen ir, y en-  
tonces he querido que los dos lugares se  
viesen al mismo tiempo, un poco como  
sucede actualmente cuando se ve una  
coronación por televisión. No siempre,

cuando hago estas observaciones, pueden encontrarse fácilmente en la representación, pero de todos modos sirven como material de trabajo.

Probablemente, la escena del triunfo en *Aida*, aunque está justificada dramáticamente, fue escrita para hacerle un bonito papel al jedive de Egipto más que a los faraones. Probablemente es un cumplido a la potencia militar de quien hizo el encargo, más que al personaje representado.

En *Orfeo* esto se da en menor medida, aunque la ópera fue un encargo de Mazarino. Yo creo que, a excepción de un elogio inicial, el encargo se nota menos; también porque entonces las óperas se escribían por encargo, ya que aún no existía el empresario privado, o si existía, tenía otra función.

El peso del encargo es mucho más evidente en las óperas posteriores, cuando era menos habitual. En el fondo, la razón por la que se escribe una ópera forma parte de la propia ópera. Generalmente, un musicólogo dirá que lo que cuenta sobre todo son las intenciones del autor. En cambio, en la realidad, forman parte de las intenciones del autor no solamente sus pensamientos, lo que él quiere decir y lo que quiere que se represente, sino también por qué se hace, con quién hay que quedar bien haciéndola, a quién hay que hacer decir *bravo*, y así sucesivamente. Entre paréntesis, es típico el caso de las *Visperas sicilianas*: la ópera fue un encargo desde París, y se nota que está condicionada por el esfuerzo de hacer quedar bien a los franceses, sin que les silbaran después al volver a Sicilia; es una ópera desgraciada que se balancea entre estos dos extremos. Pero en el fondo también *Aida* intenta contemporizar, y esto se convierte en la razón misma de la ópera”.

—Y ahora el encargo en lo que a ti se refiere. Por una parte, la Scala que te ha encargado la dirección de estas tres óperas; y por otra, el director Ronconi que tiene que trabajar por encargo.

—“Hasta ahora, siempre que he trabajado en ópera no he sido yo quien ha elegido montar una en vez de otra, mientras que como director de teatro de prosa nunca he trabajado por encargo, puesto que en ese campo siempre he montado solamente los temas que me atraían más, y que desde luego elegía yo. Efectivamente, como director de prosa sé que un espectador viene a ver o a no ver la propuesta que yo le hago. Por el contrario, el espectador de la Scala va a ver precisamente el espectáculo de la Scala. Sería ridículo que yo quisiera imponer a toda costa una *Traviata* en lugar de una *Forza del destino*. En el fondo, el teatro de la ópera es un



Dos escenas de “El viaje a Reims”, de Rossini.

---

### “Hay tantas formas de dirigir como textos, espectáculos, circunstancias y encargos.”

---

repertorio; el teatro de prosa, aunque tal vez se esté convirtiendo en repertorio, aún no lo es hasta ese punto”.

#### LOS MÁRGENES DE LA AUTONOMÍA

—En este ámbito, transformado en repertorio, al autor Rossini, en calidad de destinatario de un encargo, le sustituye hoy el director Ronconi...

—“Seguramente mucho menos. Claro, cuando te encargan algo, siempre es por algún motivo. Además, en lo que se refiere a una misma ópera, no existe una sola forma de dirigirla, sino tantas como teatros y ocasiones hay. El encargo de *Aida*, por ejemplo: hay una diferencia no solamente entre el encargo que te puede hacer el

jedive de Egipto o el gobierno egipcio para hacer una *Aida* entre las pirámides, o en el anfiteatro de Verona, o en el teatro de una pequeña ciudad de provincias, sino que también es diferente el encargo de la Scala para una *Aida* de inauguración o en medio de la temporada. Por no decir que el encargo de una *Aida* con Pavarotti es distinto de una *Aida* sin Pavarotti.

Desde siempre es labor del director de ópera reunir los elementos que vienen dados, sin determinar la elección de esos elementos. Cuando la Scala decide hacer *Aida* para la inauguración, debe tener en cuenta lo que significa la ceremonia “inauguración de la Scala”, que de alguna manera condiciona de antemano la idea de *Aida* como ópera teatral y musical.

Frente a esta demanda ocasional, de vez en cuando, según tu humor y tus elecciones, te puedes poner en una posición o en otra. Unas veces puedes decidir ser pro inauguración y otras anti inauguración. Y este es, de algún modo, el único margen de autonomía: pero debes ser siempre consciente de que estás trabajando para la inauguración, que entras en



Programa del Festival Rossini, en Pesaro, 1984.

relación con ese público y sólo con éste. Muy diferente era, obviamente, la posición del compositor: cuando Luigi Rossi escribe *Orfeo* lo escribe exclusivamente para Mazarino y no necesariamente para la posteridad”.

—Quizá no te molesta trabajar sobre elementos que llegan a convertirse también en vínculos.

—“Sí. De hecho los elementos que me vienen dados son los materiales con los que trabajo; para mí es incluso divertido ver las transformaciones que se producen en un mismo espectáculo, como *El viaje a Reims*, que se hizo primero en Pesaro y después en la Scala, en la misma temporada y con el mismo reparto. Era casi el mismo espectáculo y, sin embargo, era completamente distinto, porque de algún modo he modificado algunas cosas, no en lo que se refiere a mi concepción de la ópera *El viaje a Reims*, sino en lo que se refiere a sus destinatarios.

Ante todo, en Pesaro, *El viaje a Reims* no se hizo en un teatro sino en un auditorio, pues esto también formaba parte del encargo. En Pesaro se me pidió hacer *El*

*viaje a Reims* en una representación que sería filmada por la televisión y también grabada para realizar un disco. Normalmente, ¿qué se hace cuando se graba un disco de teatro? Se disimulan los micrófonos, se oculta todo el aparato técnico, se intenta dar al espectador, que está sentado en su butaca o en los palcos, la sensación de que todo se está realizando para él, mientras que en realidad todo está condicionado a la posición de los cantantes, que a su vez está condicionada por la posición de los micrófonos, o sea, por la grabación, mientras que el espectador no sabe lo que está sucediendo.

En *El viaje a Reims* hice exactamente lo contrario. Dado que la filmación para la televisión y la grabación discográfica formaban parte del encargo, se me ocurrió llevar a cabo la representación en el auditorio, que es el lugar más apropiado para una grabación, de forma que se convirtiese en parte del espectáculo. Por consiguiente, los micrófonos estaban a la vista, las cámaras y los técnicos de sonido que de alguna manera intervenían también en la acción, por lo que ya no se distinguía a los

verdaderos técnicos de sonido, los de la Fonit Cetra o de la Deutsche Grammophon, de los falsos técnicos de sonido, los bañistas de Pesaro que hacían de comparsas con camisas blancas y rosas. Fue algo muy agradable. Lo mismo para la televisión: como el auditorio era pequeño, era necesario transmitirlo al exterior, en la plaza; un planteamiento un poco genérico, como suele hacerse. Pero desde el momento en que nos servíamos de las cámaras de televisión para llevar el espectáculo afuera, enriquecimos esta posibilidad haciendo que las cámaras formaran parte del espectáculo; naturalmente, trasladando estas posibilidades al argumento de la ópera, o sea, utilizándolas para inventar un espectáculo que se desarrolla simultáneamente en dos sitios. Y funcionó bien con el argumento de la obra, que era un grupo de personajes por un lado, y la coronación del rey en Reims por otro. Hemos identificado los dos espacios, en el auditorio y en el palacio del Ayuntamiento, como espacio ciudadano de fiesta, y así sucesivamente”.

—Esto es lo que sucedió en Pesaro. ¿Y en Milán?



Tres momentos de "El viaje a Reims", de Rossini.

—“En Milán, por el contrario, no había disco. Y el espectáculo ya se había hecho y funcionaba bien. Mi propuesta fue hacer lo mismo, con las modificaciones que se derivasen exclusivamente del cambio de lugar; o bien llegar directamente al concierto, sin grabación, sin televisión, porque desde el punto de vista narrativo —como personajes, como situaciones— habría sido posible; después el teatro decidió hacerlo como en Pesaro, con los cambios pertinentes. Y entonces, con la televisión que habría estado presente de todos modos, se enriqueció enormemente la parte externa. Incluso lo que en Pesaro, también debido a que había menos medios, era apenas un esbozo, el cortejo real, en Milán se ha hecho de forma más elaborada, utilizando diferentes espacios, o sea, todos aquellos en los que se transmitía. Yo no quise que se hiciera en la plaza de la Scala porque me parecía un “dentro-fuera” un poco vulgar y obvio. Propuse ambientarlo en varios puntos: la plaza y la iglesia de San Fedele —que se prestó también con su iglesia para una coronación—, la Galleria, hasta la entrada del rey a la carrera en el teatro tras atravesar la plaza de la Scala, parando el tráfico, como se había hecho de manera más reducida en Pesaro”.

—Y esto significó construir también un decorado distinto en el interior del teatro.

—“En Pesaro había un órgano al fondo: se mantuvo, se hizo un practicable a su alrededor, una especie de rosquilla con pasarelas que giraba alrededor del público y de la orquesta. En Milán la estructura era la misma, sólo que, al faltar el órgano al fondo, pensamos en hacer una reproducción de los espacios en los que se retransmitía el programa en el exterior; sobre el escenario había una reproducción de la Galleria de Milán, que ocupó el lugar del órgano, naturalmente “interpretada” por Gae Aulenti.

Por otra parte, mientras en Pesaro había una sola pantalla central, que reproducía en el interior la imagen del exterior, en Milán había tres pantallas; se veían también los dos brazos de la Galleria, donde estaban colocadas las pantallas. Por tanto sobre el escenario había una pantalla grande y dos pequeñas: la Galleria y los dos brazos, por lo que, en esta ocasión, el interior copiaba al exterior”.

#### LA “DIRECCIÓN DE ÓPERA” ES UNA DEFINICIÓN ARTIFICIAL

—Si los elementos que vienen dados son tan importantes, ¿cuánto espacio le queda a la dirección?

—“Ya de por sí la definición de direc-



57

"Aida".

LELLI-MASOTTI

ción de ópera en general, me pone nervioso, porque creo que es artificial. No creo en absoluto en la existencia de una dirección de ópera, como ya he dicho tantas otras veces, al igual que no creo que exista una dirección de prosa, sino que hay tantas formas de dirigir como textos haya, como espectáculos haya y como circunstancias y encargos haya. Exactamente lo mismo que no existe una forma profesional de hacer dirección de ópera, que consistiría, por poner un ejemplo, en privilegiar, según las tendencias interpretativas o críticas, la música o el libreto, los personajes o la coreografía, la recitación o la música.

**"Yo creo que quien venga a ver cuatro o cinco espectáculos míos de ópera se queda un poco desconcertado, porque el tipo de exigencias planteadas a los cantantes cambia de una ópera a otra."**

Cada vez es diferente: hay óperas en las que se destacan unos elementos y otras en las que se destacan otros. Por ejemplo, *Aida*, que en mi caso significa *Aida-Pavarotti-Scala*. Bien, yo creo que el peso como divo y publicitario de Pavarotti es tal que sería un error pensar en Pavarotti como en algo distinto de lo que es y de lo que la gente ve en él. Si la presencia de un cantante de este tipo impone unas condicionantes, sería un error pensar en una dirección que superase tales condicionantes. Los hay, hay que respetarlos e introducirlos, de algún modo, en el espectáculo.

En *Orfeo*, en cambio, no se dan este tipo de condicionantes. Por ejemplo, si es cierto que Pavarotti es un grandísimo cantante, no es igualmente cierto que sea un grandísimo actor. Sería absurdo imaginarse una *Aída* basada en los valores de la interpretación, incluso en el resto de los personajes, porque entonces no podría haber uniformidad. Al contrario que en una ópera como *Orfeo*, donde la calidad actoral de los cantantes te permite apoyar de forma uniforme el espectáculo sobre los valores de la interpretación, puesto que interpretan como los actores de prosa, y lo mismo en *El viaje a Reims*.

Especialmente en la dirección de teatro lírico, donde se trabaja más sobre materiales dados que sobre materiales elegidos

*Aída* verdadera es la que vio anteayer, que le parecerá sin duda más auténtica de la que pueda ver pasado mañana. Con una ópera de la que nadie sabe nada, como *El viaje a Reims* u *Orfeo*, todo esto no sucede.

Por ejemplo, la sorpresa, que es un elemento fundamental de la representación, juega a tu favor cuando trabajas en una ópera que no conoce nadie, y juega generalmente en contra cuando la ópera es conocida: una *Bohème* sin nieve, a todos les parecerá otra ópera, mientras que *El viaje a Reims* sin viaje o sin Reims no cambiaría mucho. Pero, como cualquier espectáculo además de hacerse en el escenario se hace en la memoria, en la percepción que de él tiene el espectador, es teatro incluso ese despecho, esa duda

Hay óperas que, por lo que son musicalmente, por el tipo de personajes y de situaciones que describen, se prestan a ser representadas de acuerdo con los elementos conductores de la representación teatral, del teatro hablado, como, por ejemplo, el personaje. Por el contrario, hay algunas óperas en las que el tratamiento del personaje es exclusivamente musical, en las que el cantante solamente tiene tiempo para cantar, y en las que los intentos de intervención quedan mancos y resultan inevitablemente torpes. En estos casos creo que la presencia del director no se muestra a través de estas torpes y pobres intervenciones; con tal de hacer ver que existe un concepto subterráneo, se le reduce a un detalle a menudo irrelevante, que hay que ponerse a buscar con una linterna. Hay casos en los que, en mi opinión, te puedes quedar al margen, y hay otras circunstancias en las que en absoluto te puedes quedar al margen, puesto que se requiere tu intervención, al igual que se requiere la intervención de un escenógrafo y de un director de orquesta”.

—Por poner un ejemplo: tal vez en clave de comedia estaba planteado el Mozart de *Cosí fan tutte*. Respecto a los tres montajes de los que estamos hablando, ¿cuál tenía mayores características de comedia?

—“*Orfeo*, absolutamente, pero también *El viaje a Reims*. Ante todo, cualquier ópera que se salga de algún modo de los clichés puede aproximarse más fácilmente a las cadencias, a ciertos aspectos del teatro hablado, al igual que un melodrama, como los del primer Verdi o de un Donizetti, que sabes perfectamente lo que es, difícilmente lo puedes llevar en esa dirección. En *Orfeo*, por ejemplo, personajes como la vieja o el sátiro piden ser interpretados con una caracterización y no solamente cantados, así como otros personajes, en otras óperas, piden precisamente ser interpretados”.

—A propósito de estos personajes de *Orfeo*, parece que había algunos que tú has convertido en humanos, incluso cuando se trataba de dioses.

—“Es verdad, pero el libreto está muy claro. Personajes como Venus o Juno están más cercanos a los dioses de *El cubo robado*, de Tassoni, que al dogma de la Inmaculada Concepción. No hay un intento de parodia, pero sí, seguramente, el intento de divertir a un público culto, con guiños o exageraciones, ya que un público culto sabe que en Ovidio o en cualquier otro poeta hay alusiones a la rivalidad entre Venus y Juno. Por otro lado, el papel de Eurídice es dramáticamente el más importante, y no es casual que sea muy



LELLI-MASOTTI

“El viaje a Reims”. El cortejo real sale de San Fedele.

como en el teatro de prosa, no puedes tener una idea general de lo que debe ser una dirección de teatro lírico. Precisamente porque trabajas por encargo, cada vez te encuentras en situaciones y con elementos diferentes; y creo que hay que tener claro en cada momento lo que se requiere”.

—¿Cómo están tus relaciones con la tradición?

—“Cuando hay una ópera con una gran tradición, naturalmente eres el enésimo que la haces. Y, como sea que la autenticidad parece siempre cosa del pasado, y nadie pensará jamás que pueda existir una versión auténtica en el futuro, es inevitable que te encuentres con quien piensa que la

que puede tener el espectador sobre lo que no se espera y está viendo”.

—Tú dices haber trabajado siempre por encargo en lo que se refiere a la ópera, también porque es inútil elegir tratándose de un “repertorio”. Pero tendrás algunas preferencias.

—“Ya he dicho que no se puede hablar de dirección de ópera en absoluto. Y no creo que ni siquiera se pueda decir: un autor con el que congenio mejor o un autor con el que congenio peor. Por ejemplo, Verdi tiene óperas que de alguna manera me atraen, que yo dirigiría como si fueran comedias, y otras que pienso que deben ser dirigidas como si fueran óperas.

bella también musicalmente. Incluso más que la de Orfeo. Yo diría, incluso, que el otro protagonista es Aristeo”.”.

—¿Las voces son todas femeninas?

—“No, son mujeres los dioses, y también Orfeo y Aristeo; pero, por ejemplo, el sátiro o todos los demás personajes cómicos son voces masculinas. No por elección de la dirección, sino por motivos musicales. De todos modos, todos deberían saber interpretar”.

### EXIGENCIAS DISTINTAS

—¿Qué le exigés a un cantante como actor? En *El viaje a Reims* y en *Orfeo* interpretan, mientras que en *Aida* parece que no.”.

—“Yo creo que quien viene a ver cuatro o cinco espectáculos míos de ópera se queda un poco desconcertado, porque el tipo de exigencias planteadas a los cantantes cambia de una ópera a otra. A menudo se dice: “esta es un ópera bien interpretada”, y la próxima vez te quedas desconcertado porque, a lo mejor, los cantantes se comportan tan sólo como cantantes y no también como actores, dado que el director les ha dejado libertad para comportarse como cantantes. Creo que, precisamente por ser un director de prosa, al igual que nunca pediría a un actor que dijera un texto impronunciable, tampoco le pediría nunca a un cantante que interpretase un personaje imposible de interpretar.

Existe, en mi opinión, un tipo de ópera en la que queda muy bien la mano en el corazón, el gesto convencional, el cantante que canta con las piernas separadas, los personajes que no se miran y miran al director de orquesta, todo ello forma parte de la tradición italiana.

A veces se dan casos, situaciones, teatros o públicos, y no sólo en ópera, en los que, en mi opinión, es justo respetar, y no sólo por connivencia, sino a veces por esto y a veces por burla, este tipo de tradición. De nuevo todos los términos utilizados son materiales sobre los que trabajar, sobre los que organizar poco a poco la dirección de espectáculo. Si quisiese hacer dar volteretas a Pavarotti o a la Caballé, no sería un director, sino un domador. ¿Por qué obligarles a ser actores mediocres? Si uno es un gran cantante, es un gran cantante y basta. También existen los grandes cantantes-actores, y a ellos sí se les pide que también ejerciten y desarrollen sus capacidades escénicas”.

—En los pasados años, en lo que se refiere a los cantantes, te comportabas de forma distinta. Mientras ahora dices que no harías a Pavarotti interpretar, a Ingrid



LELLI-MASOTTI

“El viaje a Reims”. El cortejo real del rey de Francia atraviesa la plaza de la Scala de Milán.

Bjerner la hacías interpretar en Milán, en el Wagner.

—“No es cierto... Incluso dejando a un lado el hecho de que en el teatro de Wagner la interpretación escénica es importante, ya que se trata de personajes. No se puede hablar de *Las Walkirias* como se habla de *Aida*. Los de Wagner son más que personajes: tienen aspectos simbólicos, alegóricos, no exigen solamente la participación del actor, sino también la del vestuario y del atrezzo, para dar rienda suelta a toda su valía. Incluso, a menudo, no basta con que el cantante sea también actor para acercarse a la enorme cantidad de posibilidades interpretativas. Pero si, por ejemplo, fuese Pavarotti quien interpretase a Radamés, allí donde Radamés es un guerrero y plantea sus exigencias como tal, empujar a Pavarotti en esa dirección no es probablemente lo que se deba hacer. Esto no significa que un cantante como Pavarotti no tenga un potencial de actor; pero lo puede utilizar solamente cuando se encuentra con un papel que, por características musicales y por correspondencia física, le permiten utilizarlo. Con esto no quiero decir que los cantantes tengan que seguir siendo cantantes, sino que es mejor que determinados cantantes canten determinadas óperas. Si me propusieran la dirección de una ópera que a mi juicio no

se puede hacer si no se interpreta, con cantantes que no fuesen capaces de interpretar, no la haría. Si me hubiesen planteado hacer *Orfeo* incluso con grandísimos cantantes, pero que no fuesen capaces de moverse, de actuar, de crear un hecho escénico a través de la interpretación, no lo habría hecho nunca.

Para quien está acostumbrado a saber qué es verdaderamente la interpretación, a menudo la interpretación de un cantante es una prueba de buena voluntad. Inter-

pretar no significa hacer un gesto más o menos elegante sobre el escenario, tener un porte digno en vez de desgarbado, ser nobles en vez de ridículos, sino que quiere decir condicionar la opinión del público a través del personaje. Esto significa interpretar, es por lo menos una de las cosas que significa interpretar: significa poder dar la vuelta completamente a la opinión que un espectador tenga sobre una figura, y nadie ha dicho que lo tenga que hacer un cantante, pero eso es lo que yo entiendo por interpretación”.

## LA ESCENOGRAFIA COMO ELEMENTO DE PROVOCACION

—Hablemos ahora de la escenografía, que tiene siempre mucha importancia en tus trabajos.

—“La escenografía es uno de los pocos signos autónomos que se le permiten a un director en el teatro lírico. Así como la escenografía del teatro de ópera está fuertemente codificada y, por otra parte, un pequeñísimo cambio es suficiente para determinar una notable modificación, la eliminación o mantenimiento de ciertos elementos escénicos tradicionales puede ser suficiente para determinar una transformación de la tradición o de la situación. Por esta razón, la escenografía, la ambientación —que no son tan fundamentales en una obra de prosa— son, o si quieres han sido, elementos determinantes en el espectáculo de la ópera.

En mi trabajo son elementos de cobertura. En mi opinión, en el teatro de ópera, como en toda forma de espectáculo fuertemente tradicional, el verdadero espectáculo tiene lugar en el patio de butacas, no sobre el escenario. El verdadero espectáculo es el alboroto que se produce abajo, no la representación que se produce allá arriba; en el fondo, la mayor parte de los espectadores va a la ópera para ver lo que ya conoce, y no para asistir a la transformación de lo que ya conoce, en algo diferente”.

—Por consiguiente, ¿la escenografía se convierte también en un elemento de provocación?

—“Sí, un elemento de provocación o un elemento de cobertura”.

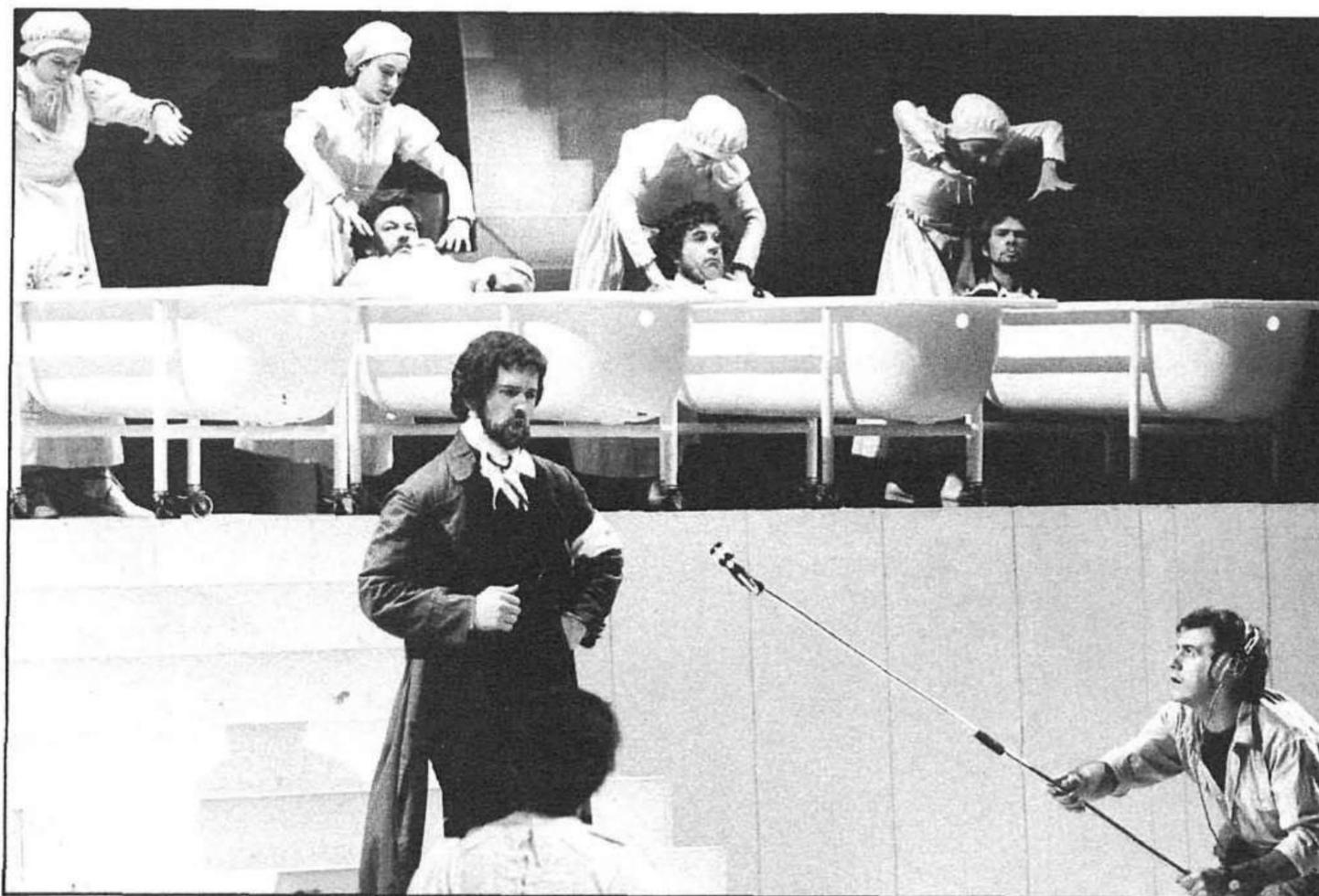
—En *Aida* era ambas cosas juntas.

—“Sí. Probablemente la irritación que pudo provocar en algunas personas mi *Aida*, no era por no haber encontrado a Egipto, que indiscutiblemente estaba, y ni siquiera por no haber encontrado el Egipto de *Aida*; sino por no haber encontrado el Egipto de las otras *Aidas*, o sea, ese tipo de Egipto que convierte a ciertos espectadores en espectadores competentes”.

---

**“Si quisiese hacer dar volteretas a Pavarotti o a la Caballé, no sería un director sino un domador. ¿Por qué obligarles a ser actores mediocres? Si uno es un gran cantante, es un gran cantante y basta.”**

---



“El viaje a Reims”, de Rossini.



"Aida", en la Scala.

—Pero manteniendo todos los elementos de la tradición (Egipto, el triunfo, etcétera), prácticamente has cambiado el sentido.

—“Sí, pero me parece también muy obvio que, ambientando Egipto en *Aida*, nos preguntemos cuál es el Egipto que podría acogerla, en qué Egipto podría ser acogida *Aida*. En suma, en qué Egipto es posible *Aida*, en nuestra opinión. Si queremos hacer un discurso historicista, debemos preguntarnos sobre qué fundamentos históricos sería posible esa *Aida* en el Egipto de los faraones”.

—Tu dirección de *Aida* tiene en cuenta, por ejemplo, que la *Aida* de Verdi es también la *Aida* de Mariette, que había escrito la historia por encargo del jedive, y que Mariette era un arqueólogo de cultura francesa.

—“Me parece que en la trama, o sea, en la parte literaria del libreto, se dan ascendencias racinianas, a través de la tradición

francesa que está muy presente. En el fondo, el uso de los grandes monólogos, de los “apartes” de los personajes que expresan sus pensamientos y sus deseos, más que a una relación directa creo que hacen referencia a ese tipo de dramaturgia. Como en el primer terceto, donde la música es tumultuosa cuando se refiere a los pensamientos, y en cambio muy plana en los coloquios, entre los personajes”.

—Entonces, tú no ves en *Aida* un Verdi intimista.

—“Yo creo que no, y en eso estoy de acuerdo con la línea de Maazel, no en el sentido de hacer una ópera conseguida y europea, pero sí con el intento de hacer una ópera en esa dirección. De algún modo, hay una cierta nobleza en todos los personajes: por ejemplo, en el hecho de hacer de *Aida* no tanto una esclava, sino más bien una princesa civilizada que entra en relación con una cultura, tal vez cruel, pero más refinada.

El mismo personaje de Radamés me hubiese gustado interpretarlo más al pie de la letra, no como un guerrero vencedor sino como un soñador, que sueña con la victoria y sueña con obtenerla por amor; es una visión de algún modo mucho más delicada. Por ejemplo, la imagen de la obsesión amorosa: “de mi pensamiento, tú eres reina”, es francesa”.

—En *Aida*, desde el punto de vista escenográfico, parece que el protagonista es el desierto, con los templos que emergen en el primer acto y con la ciudad subterránea del último acto, que vive bajo el desierto, donde van a morir *Aida* y Radamés.

—“En el fondo creo que no es ilegítimo pensar que los dos personajes se imaginen una inmortalidad, y no el fin de todo, en el último acto. Por eso no me pareció mal que, en vez de ser enterrados vivos, se representase un mundo subterráneo exterminado, donde pudiesen perderse”.

—Entonces, los soñadores viven y los faraones mueren.

—“Sí, o al menos, ahí quedan y deberán rendir cuentas. En el fondo, de esta imagen final es de donde proceden las otras; si hay un mundo subterráneo, de allí saldrán, con gran esfuerzo, los testimonios”.

—¿Y el triunfo?

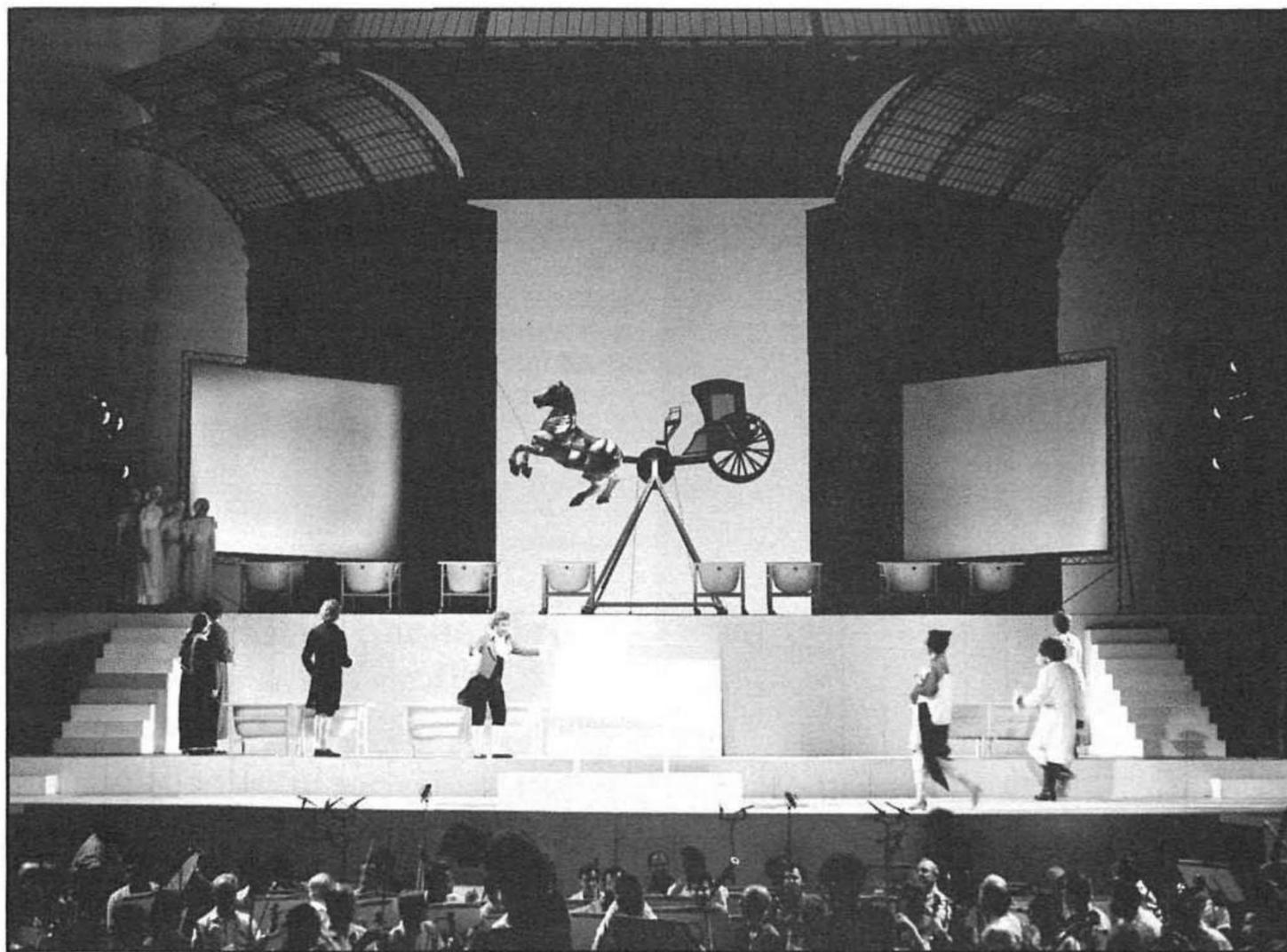
—“Había un cuento, en *Contes cruels*, en el que un mensajero que lleva la noticia de la victoria es linchado por la multitud, que no comprende que se trata de una victoria. Me viene a la mente esa situación. Si Verdi generalmente se pone de parte de los vencidos, no entiendo por qué una escena de triunfo no pueda ser una escena cruel. Por otro lado, un triunfo es según como lo mires; entonces, ¿por qué el triunfo debe verse desde el punto de vista de los faraones y no desde el punto de vista de Aída?”

—Alguna vez, mientras preparabas *Aída*, te he oído citar algunas películas de Spielberg, en particular *En busca del arca perdida*. ¿Por qué?

—“He querido encontrar un espectáculo contemporáneo equivalente a lo que podría ser *Aída*. Incluso, precisamente, la *Aída* de la inauguración de la Scala. Como tantas otras veces podría haberme venido a la mente a mí o a cualquier otro: el punto de referencia es Brecht, o bien el punto de referencia es el surrealismo. En este caso, se me ocurrió que el punto de referencia podía ser ése. No se trataba desde luego, de reconstruir esa película, pues después de todo la historia sigue siendo la de *Aída*”.

—Has dicho que la escenografía es el único signo, en la dirección de ópera, que se confía exclusivamente a la dirección...

—“Sí, o por lo menos es el único signo que el escenógrafo y el director consiguen determinar. Por ejemplo, volviendo a los cantantes, cuántas veces hemos visto que al comportamiento escénico de un cantante se le da otra dimensión en el último momento por motivos musicales, porque una posición en el escenario (cuatro pasos hacia delante o hacia atrás, o colocarse a la derecha en vez de a la izquierda), puede no tener importancia en una dirección basada en el contenido; mientras que la gramática del teatro es tal que la derecha tiene un peso y la izquierda tiene otro, y los diferentes puntos del escenario asumen un significado diferente de una representación a otra. Por ejemplo, la posición de un cantante, independientemente de la historia que cuente, tiene un valor, y es un valor que a menudo está determinado, en el escenario de ópera, por el hecho de estar más cerca de ciertos instrumentos musicales para poder entonar mejor, o más lejos de otros que le harían equivo-



“El viaje a Reims”.

---

**“La escenografía es uno de los pocos signos autónomos que se le permiten a un director de teatro lírico”.**

**“La escenografía ha sido tradicionalmente un problema secundario en la ópera.”**

---

casarse. Y esto no forma parte de la dirección, forma parte de la práctica del teatro lírico”.

—Volviendo a la escenografía. A veces parece que prevalece la inspiración pictórica, y otras veces, la arquitectónica.

—“Si pictórico significa recurrir a lo que se entiende por escenografía pictórica, tradicional, sobre tela, creo que no he hecho nunca ningún espectáculo de ese tipo. En cambio, he utilizado muy a menudo los elementos escenográficos tradicionales sobre tela dibujada, utilizados en su conjunto o como antítesis de otros elementos”.

—En tus espectáculos, y particularmente en estas tres óperas, en las escenografías hay a menudo un juego de perspecti-

vas nada naturalista: el punto de vista casi nunca es central.

—“Pienso que la mayor de las óperas de repertorio, sobre todo en el teatro musical de los siglos XVIII y XIX, excluyendo algunas grandes obras maestras como *La flauta mágica*, utilizan las escenografías de que disponen para el repertorio: cárcel, iglesia, plaza, bosque, cabaña, gruta. O sea, que la elección de la ambientación a menudo no está determinada por las necesidades reales del relato o de los personajes, sino por el repertorio escenográfico existente, probablemente para hacer más rápida la puesta en escena. Las escenografías formaban parte de la dotación de los teatros, no eran exigencias de la ópera que se representaba; la indiferencia que tradicionalmente la gestión de la ópera ha tenido hacia la escenografía nace probablemente de este hecho. La escenografía ha sido siempre un problema secundario.

Por el contrario, en el momento en que ya no se escriben óperas y ya no existe la escenografía de repertorio, el problema del espacio en que se desarrollan, y por tanto la relación entre el personaje y la escenografía, se determina en cada ocasión.

En muchas óperas a menudo te encuentras en situaciones en las que el “fondo” no corresponde a la situación



La obra de Rossini, en la Scala de Milán.

dramática real de los personajes. Por ejemplo, el fondo es un bosque, pero del miedo del bosque, de la intimidad del bosque o del encuentro en el bosque, en la historia sólo hay un eco, una conexión mucho menos clara. Te das cuenta de que, si la escena se desarrollase no en un bosque, sino en otro lugar, o si, por el contrario, los personajes estuviesen en un espacio interior y no exterior, la claridad y la inmediatez de la situación se facilitaría enormemente. Y precisamente porque en el original la ambientación les resultaba indiferente, pienso que se puede cortar un acto, para colocar aquí o allá ciertas cosas, etc. Esto nos lleva también a un cambio de perspectiva. Justamente porque la escenografía del siglo XIX, tal y como nos ha sido transmitida, es ilícita, a menos que desees hacer un espectáculo decididamente oleográfico, en el que lo que quieras contar sea el mismo hecho de ser oleográfico, en vez del contenido de la oleografía”.

#### TÉCNICA DE MONTAJE CINEMATOGRAFICO

—Esta forma de seccionar el texto, parece casi una técnica de montaje cinematográfico.

—“Desde luego, la otra referencia es la cinematográfica, donde la relación entre

personaje y ambiente, la colocación y el plano de la figura en el ambiente, son extremadamente importantes. Creo que es justo que el sitio previsto para el cantante sea el proscenio, ya que, al contrario del actor, el cantante tiene unos vínculos musicales muy fuertes. Pero cuando se tienen el ojo y la mente suficientemente ejercitados para un discurso de planos, puesto que eso ya forma parte de nuestra condición de espectadores, (el primer plano es más importante que el general y así sucesivamente), creo que es justo e indispensable trabajar la escenografía; si no puede alejarse la figura humana, podría aproximarse la escenografía. En lo que se refiere al teatro, esta operación estaba muy clara en la *Comedia de la seducción* y en muchas otras cosas que he hecho fuera del escenario tradicional. El movimiento de la escena no está en función solamente de lo que haga el personaje en ese momento; es al mismo tiempo objetivo, pero también forma parte de la construcción de un montaje, como en los *Espectros* o en la *Torre* que hicimos en Prato. Como en la *Comedia de la seducción*, con el plano y contraplano, que ahora creo que es algo completamente connatural con nuestra forma de ver el espectáculo. Esto es válido tanto para el teatro de prosa como para la ópera. Por ejemplo, para mí la imagen

tiene que ser muy económica; o sea, todo lo que contiene tiene que tener una relación en el tiempo, en cada momento de la representación. La escena tradicional, sobre todo en la ópera, tiende a mantener a la vista todas las cosas que no sirven, durante todo el tiempo que dura un acto. Entonces, o la referencia es ambiental, porque estás en una iglesia y funciona bien todo lo que te sirva de la iglesia; o viceversa: la relación ambiental no es tan fuerte, cosa que suele suceder, y llega un momento en el que todo lo que hay en la iglesia te sobra. O sea, si de la iglesia se debe ver solamente el confesionario, o solamente el crucifijo, a mí todo el resto me resulta molesto y fastidioso. Esto me ha llevado, tanto en la ópera como en el teatro de prosa, a seleccionar, a quitar todo lo que en un momento determinado no me sirve, también para poderle dar una fuerza en el momento en que lo represento”.

—En algunos casos has llegado a cambiar completamente la perspectiva, como en *Oberón*.

—“*Oberón* se veía casi exclusivamente como desde el fondo del escenario, o sea, las escenas se veían desde atrás, pero no por presunción o pedantería, sino en relación con todo el aspecto mágico que hay en *Oberón*. Era un poco como estar por detrás de las cosas naturales, en el interior de ellas, y a mí me resultaba también muy agradable, muy divertido”.

—¿Y *El barbero de Sevilla*, que se veía “desde lo alto”?

—“*El barbero* era un espectáculo de encargo, más bien de súper encargo, que, además, arrastraba el hecho de ser una ópera hecha por encargo de un teatro de prosa; era *El barbero de Sevilla* hecho con cantantes de ópera, pero representado en un teatro de prosa, el Théâtre de l’Odeon, en coproducción con la Comédie Française. Me parecía que en este caso la diversión estaba en ver en qué medida puede acercarse un espectáculo de ópera a un espectáculo de prosa y (dado que el espectáculo de prosa no es uno sólo), a un género de espectáculo anómalo. Fue imaginado, prácticamente, como el intento de copiar algo burdamente, y este algo era una película de *El barbero de Sevilla* con Tito Gobbi, Ferruccio Tagliavini, etcétera, que se proyectaba en una pantalla colocada al fondo. Todo el espectáculo estaba organizado como si los personajes fuesen personas con sentido común que trataban de aplicar su propio sentido común a cosas que no entendían. Por ejemplo, las escenas no conseguían plantearse como escenas, por lo que se veían casas con las habitaciones en el lugar del techo, pero los personajes seguían entrando por el techo

como si entrasen por una puerta, es decir, que entraban desde lo alto; el efecto era bastante extravagante”.

—Y la ciudad del siglo XVII de Rossi en *Orfeo*. ¿Cómo la has representado?

—“*Orfeo* es verdaderamente una ciudad del siglo XVII colocada en una especie de osario hundido en las profundidades. Pero las referencias son muy realistas. Por eso he usado todas las profundidades del teatro, de manera que Ade era una especie de iglesia derruida. El escenario levantándose, revelaba a través de los mecanismos del teatro toda una serie de galerías y ataúdes, con una estética contrarreformista y macabra típica de la época”.

—¿También la gran cúpula borrominiana que invade el escenario tiene ese sentido?

—“La cúpula fue imaginada como el lugar más convencional y al mismo tiempo más realista en el que habitan los dioses. Y efectivamente se veía a estos dioses entrar por escotillas, pasando a través de las cornisas, con sus abanicos: desde el cielo, algo entre cielo y mundo. *Orfeo* era una especie de reconocimiento del edificio eclesiástico, desde la cúpula hasta los sótanos”.

—En el plano del estilo, queríamos preguntarte si te reconoces en la definición de director barroco.

—“Si por barroco se entiende la ambigüedad, el hecho de recurrir constantemente a dos significados, cada uno ve lo que quiere ver: el elemento laberíntico, o el manierismo del barroco, o bien, como soy muy aficionado a todo lo artificial..., todo eso cuadra muy bien conmigo”.

## BARROCO Y REALISTA

—Tomemos, por ejemplo, dos óperas barrocas por definición, como son *Las dos comedias en comedia* u *Orfeo*.

—“Si te fijas bien, son dos espectáculos muy poco “barrocos”. De hecho, *Las dos comedias en comedia* es un espectáculo verdaderamente realista. La observación, la atención no se centraba en la extravagancia, sino en la veracidad. *Orfeo* era lo contrario de la reconstrucción del espectáculo barroco, también se producía una apoteosis —la aparición de Venus con rayos y carro—, pero en la cabaña de un pastor, que por otro lado estaba representada por un lecho inmenso, pero cubierto de paja, en el que había un espejo inclinado que era más lujoso que la propia aparición de Venus. En ese sentido, era una recomposición barroca; pero no se trata en absoluto de una copia del espectáculo barroco; incluso a pesar de estos elementos tenía, en mi opinión, una con-



LELLI-MASOTTI

“El viaje a Reims”, de Rossini.

**“La contemporaneidad es una forma de ver las cosas, no el tema de una representación.”**

notación fuertemente realista. Un poco lo que sucedía en *Dos comedias en comedia*”.

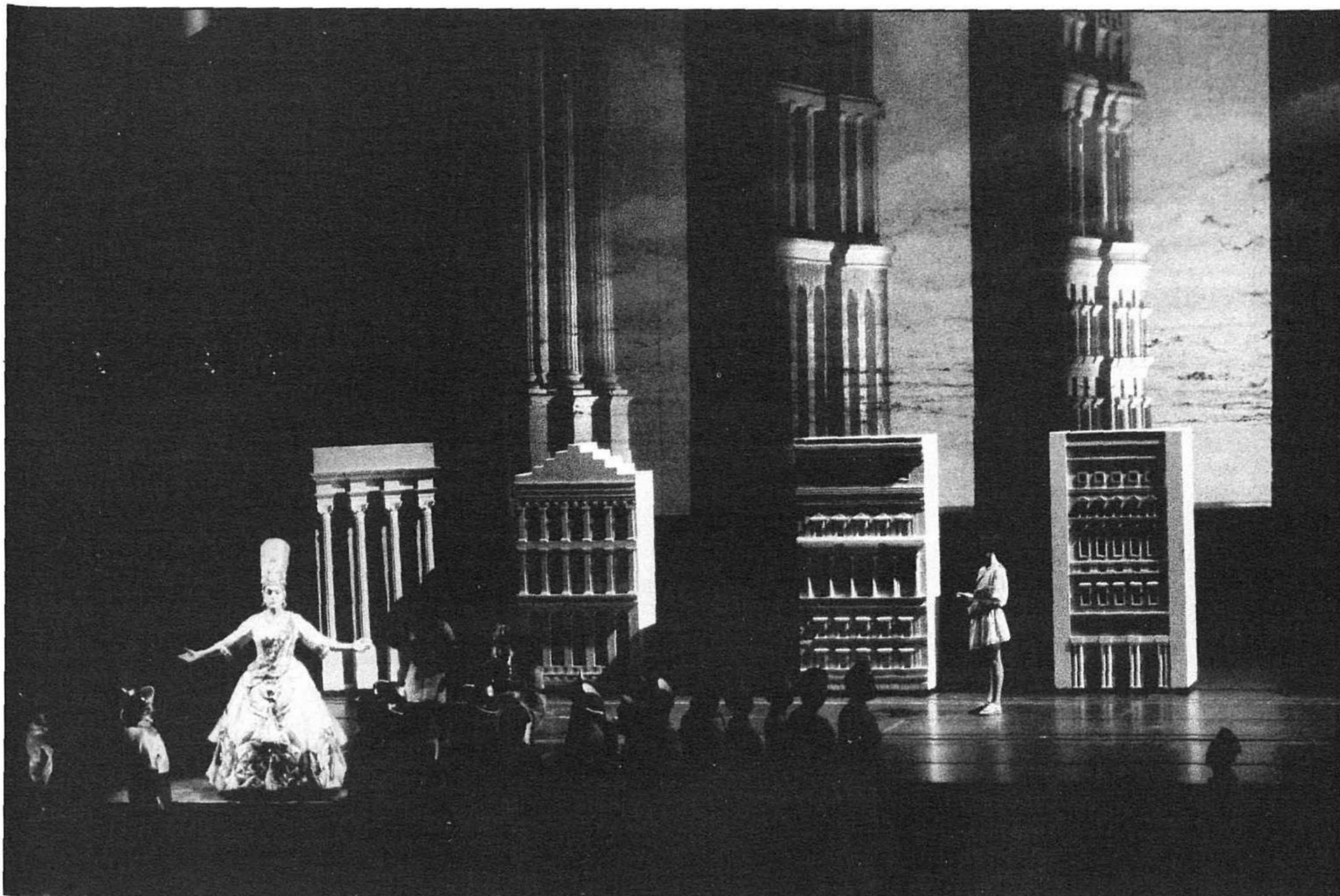
—Pero analizando los elementos desde un punto de vista realista, uno por uno, el producto se convierte en algo fantástico.

—“Claro. También en *Ignorabimus* hay una escena con cemento de verdad, que más de verdad no podría ser. Por el hecho de que todos los materiales sean de verdad, la escena es verdadera porque si

aquella cosa no fuese de verdad no se sostendría en pie; pero no porque quisiera reproducir algo de verdad. Al igual que los papeles masculinos que son interpretados por actrices, no es por ser extravagante, sino por intentar que salgan afuera, en la mayor medida posible, ciertas particularidades de esos papeles. Está claro, si pones escenografía de cemento, actrices vestidas de hombres, etcétera, habrá un punto de extrañeza, entre verdadero y falso, que resultará bastante curioso”.

—En la puesta en escena de las óperas líricas le das un lugar de privilegio, casi siempre, a la época en la que fueron compuestas, más que a la época en que se desarrolla la historia.

—“Sí, precisamente porque una ópera tiene también una parte musical, y precisamente porque creo en la dirección de ópera, hay que tener muy en cuenta la



"Las troyanas", de Berlioz, en la Scala, 1982.

LELLI-MASOTTI

parte musical. Si en el *Faust* de Gounod hay un vals, danza que difícilmente se puede situar en la Edad Media, ¿de quién es la culpa si lo sitúas en la Edad Media, que nunca conoció un vals? En realidad estás engañando a un público desprevenido, si le haces pensar que el vals es una danza medieval. En el libreto de ópera está tan clara la idea de falsedad desde un punto de vista histórico, son tantas las copias de épocas y no de las verdaderas épocas, que tienes que ponerte directamente en relación con el original. Y aquí el original no es la ópera, sino la época del autor, por lo tanto un elemento de la ópera. Cojamos por ejemplo *Las visperas sicilianas*. Representar una verdadera Sicilia de la Edad Media en la que se baile la tarantella y en la que haya bailes del siglo XIX, me parece una estupidez.

Y esto es válido también para *Aida*.

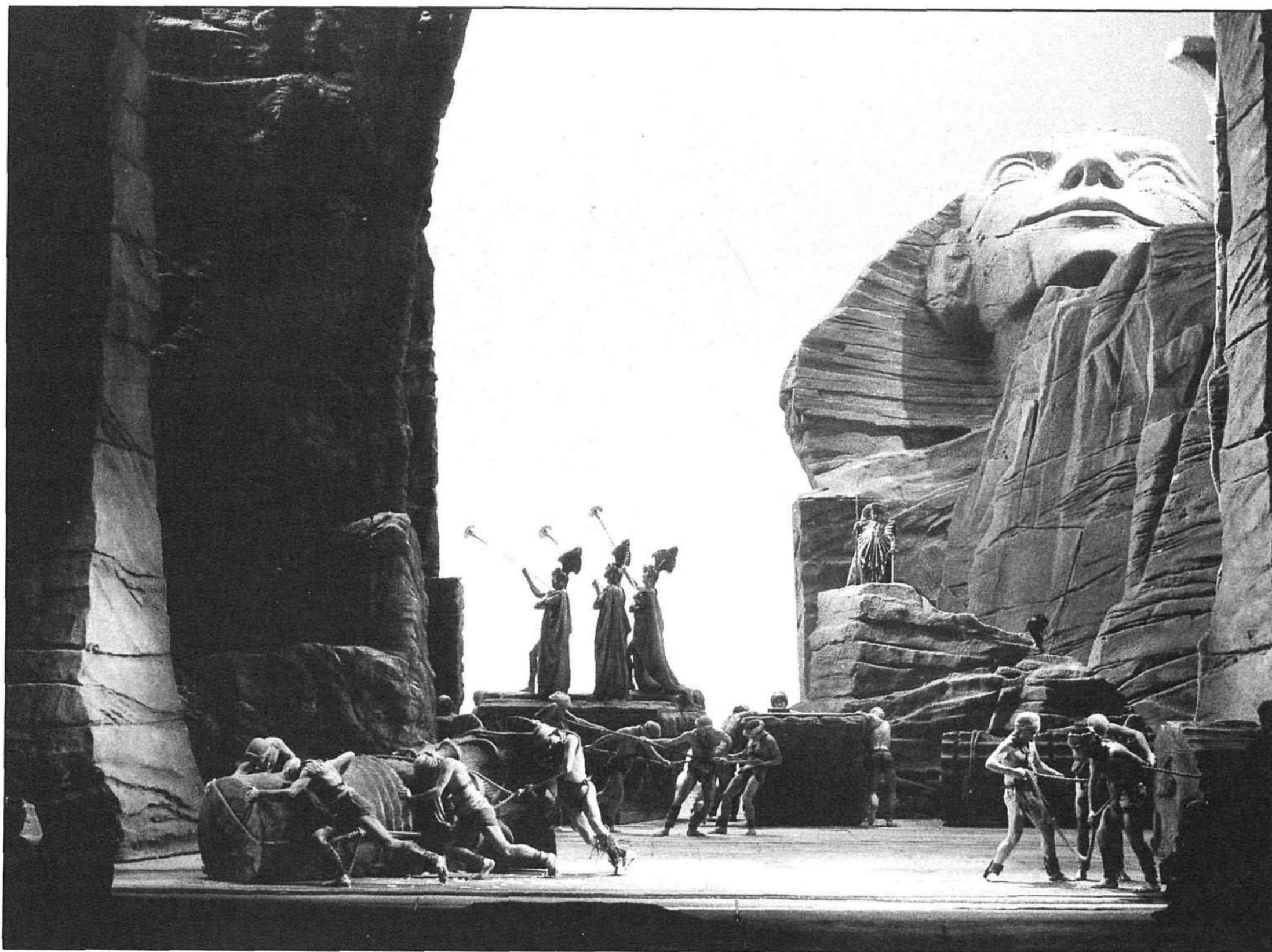
¿Podemos decir que el sonido de *Aida* es un sonido egipcio? Probablemente es el mayor esfuerzo que el sonido del siglo XIX puede hacer para acercarse a la idea que la cultura del siglo diecinueve tiene de Egipto, con lo que la puntillosidad filosófica puede ser una veleidad o una aspiración de los autores, pero de todos modos es algo ligado a su época. Es representable como aproximación a algo o como *deseo*, pero no como documentación. Es impensable que no haya un salto, una *trasposición*".

—Si para las pirámides de *Aida* te sirves de la cultura francesa del siglo XIX, ¿cuál es el siguiente salto, la ulterior trasposición que haces al ponerla en escena hoy?"

—Pienso que, también en teatro, toda comedia y todo drama es un clásico, pues vive en muchas épocas al mismo tiempo: vive en la época del autor, vive en la época

de que trata la historia, vive en nuestra época, y tiene la particularidad de haber atravesado los siglos. *Julio César*, de Shakespeare, nos gusta porque es un texto de romanos que nos dice lo que sabemos de los documentos romanos, pero al mismo tiempo lo hace a través de un isabelino y a través de todas las interpretaciones sucesivas, hasta llegar a nosotros. No se nos puede impedir que trabajemos, que leamos los textos a través de esta sedimentación, pues ahí reside precisamente su fuerza.

Por otro lado, desde que existe el teatro ha habido siempre una fortísima interferencia de la época en que se representa el espectáculo, y es lógico, para mí es comprensible. En algunos países, por ejemplo en los de lengua alemana, les encanta poner en escena los espectáculos en la época en que se representan, convirtiendo a los dioses incluso en mafiosos; en este



"Aida", en la temporada 85-86 de la Scala de Milán.

caso, el ultraje no es contra la ópera, sino contra la contemporaneidad. Yo he detestado siempre este tipo de actualizaciones porque, si verdaderamente me urge hablar de las cosas de hoy, me arremango y hablo de las cosas de hoy, no doy palos de ciego intentando traer a nuestros días las cosas de ayer".

#### LA PRESENCIA DE LO CONTEMPORÁNEO

—¿En qué sentido te consideras un director contemporáneo?

—"No creo ni he creído nunca que el hoy se pueda coger por los pantalones, subirlo a un escenario y convertirlo en un

espectáculo, un hecho teatral. Creo que la contemporaneidad es una forma de ver las cosas y no el tema de una representación, especialmente en el teatro de la ópera, donde no existe una producción contemporánea. Si la elección está entre buscar referencias ocasionales a nuestra actualidad para que un repertorio no envejezca, o aceptar que envejece lo mismo que todas las cosas de este mundo, y que a través del repertorio se enriquece nuestra visión de las cosas que envejecen, entonces yo apuesto por la segunda solución; pero yo también lo tengo más fácil por que no soy sólo un director de ópera lírica. Si sólo dirigiere óperas, seguramente ten-

dría la necesidad de crear una inserción de la contemporaneidad, forzando en cierta medida algunos elementos".

—¿Y si la ópera es contemporánea, cómo es el caso de *Ópera* de Berio?

—"El mismo Berio no estaba de acuerdo con que una ópera que él había escrito como "moderna", fuese después de algún modo arrojada al pasado. Por otra parte, es una ópera moderna, pero ahonda tres mitos: el mito de Orfeo, el mito del Titanic, y la muerte. ¡Que, aparte del Titanic, si son contemporáneos, desde luego no son nuestros!".

—Entonces, en este caso, has hecho lo contrario de lo que dijiste antes, o sea, no

la ambientaste en su época, sino que la arrojaste al pasado. Casi has emitido un juicio sobre su contemporaneidad.

—“No, porque la contemporaneidad de Ópera de Berio está en su fragmentariedad y no en su ambientación. Para mí, el asunto no reside en que si entran en zapatillas de tenis son modernos y si entran con sandalias son antiguos”.

—Esta forma fragmentada de montar un espectáculo te lleva a hablar de lectura estructuralista.

—“Sí, si por lectura estructuralista entendemos intentar organizar un material no necesariamente de acuerdo con criterios cronológicos; no pensar, por ejemplo, que el punto de partida de una ópera o de una comedia tenga que ser forzosamente el primer acto, escena primera, sino que

—“El texto es una anotación sobre algo que también puede ser que no cambie, pero el espectáculo es algo que por definición no admite “anotaciones”. Es posible ser fiel a un texto, pero no en cambio a un espectáculo; porque no se es fiel a un espectáculo, se es fiel a una convención, porque la representación no tiene la posibilidad de ser “anotada”, escrita sobre un papel o en imágenes. Reside en la memoria de quien la ha visto, pero no en algo que pueda ser reproducido, abierto o recorrido de nuevo”.

—¿Incluso ahora que existe la posibilidad de grabarlo en vídeo?

—“Desde luego. La grabación en vídeo no es la anotación de un espectáculo, porque un espectáculo no se puede fijar, exactamente igual que la partitura no es

el contrario, una normalísima grabación en directo, como por otro lado ahora se hace casi siempre”.

—En una ocasión dijiste que en la dirección de teatro lírico hay otro director, que es el director de orquesta. ¿Cuál es la relación entre el director de orquesta y el director Ronconi?

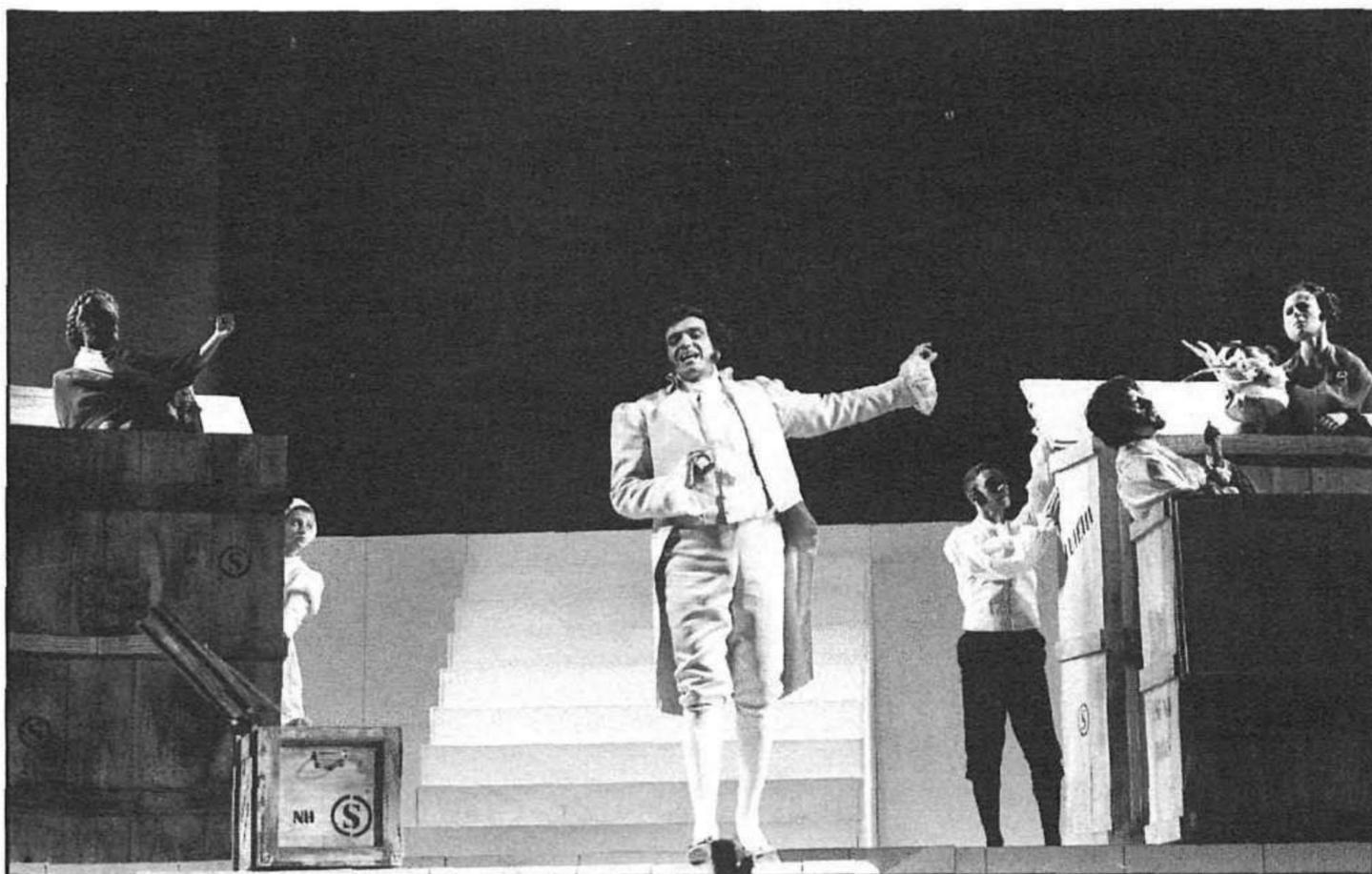
—“Según lo quiere la teoría común, el mejor espectáculo de ópera es aquel en que el escenario, los cantantes y la música viven en perfecta armonía. Bien, este puede ser el mejor o el peor de los espectáculos, según las situaciones, porque también podemos imaginar un espectáculo muy fascinante en que la escena y la música estén en continuo altercado”.

—¿Te ha sucedido eso? ¿En qué espectáculos?

—“¡Ah, sí! Me ha sucedido unas cuantas veces e, incluso, en esos casos los acuerdos o desacuerdos no están en relación con la calidad de la representación, sino con una posición ideológica respecto a qué es una dirección de ópera y qué es el teatro musical para cada uno de los espectadores”.

—Generalmente, la crítica musical no está de acuerdo cuando hay una disputa entre la música y el escenario, incluso a menudo se dice que la escena no debe molestar a la música.

—“Pero eso es también lógico, porque la crítica del teatro de ópera es casi exclusivamente una crítica musical. La vieja polémica de “antes la música” o “antes las palabras” nos devuelve al discurso anterior, o sea, no se trata de prioridades sino de acuerdos o desacuerdos, y ambos son legítimos. Este es otro elemento sobre el que se puede trabajar y que hay que determinar en cada ocasión, y volviendo al asunto del encargo, según la propuesta y las circunstancias en que te mueves”.



“El viaje a Reims”.

incluso puede ser el tercer acto, escena cuarta. Por otro lado, en todas las cosas que hago, una vez que he encontrado o creído encontrar una posible regla del texto y por tanto del espectáculo, entonces éste sigue el desarrollo del texto, con absoluta fidelidad. Sin concesiones ni subrayados para indicar que tal cosa guarda relación con tal otra; el punto de partida que crees haber encontrado *forma parte* de todo lo que cuentas mientras el texto se desarrolla”.

—Estás considerado como un director fiel al texto, en el sentido de que difícilmente cambias algo y no intervienes en el texto.

una anotación de un espectáculo. Incluso el texto teatral, por muchas anotaciones que quieras poner, será siempre un depósito literario y basta”.

—Como director, ¿qué condicionamiento te supone la grabación para televisión? Por ejemplo, en *El viaje a Reims* o en *Aida*, ya que ambas han sido grabadas. Aunque hay que añadir que en *El viaje a Reims*, grabado por el canal tres de la RAI, casi quitaste la firma.

—“No hay condicionamientos televisivos. Incluso en *El viaje a Reims* el medio televisivo fue de alguna manera el condicionamiento, se convirtió en un elemento del espectáculo teatral. La de *Aida* fue, por

## NOTAS

*Orfeo* fue escrita (por Francesco Buti, secretario del diplomático Antonio Barberini) y compuesta (por Luigi Rossi) por voluntad del cardenal Mazarino, entre 1646 y el 2 de marzo de 1647, fecha de su primera representación.

*El viaje a Reims* fue compuesta (y representada por primera vez el 19 de junio de 1825) cuando Rossini era director del Théâtre Italien, para celebrar la coronación de Carlos X, que había tenido lugar el año anterior. El propio soberano había confiado al compositor el Théâtre Italien.

*Aida* fue compuesta por encargo del jefive de Egipto, en 1871, dos años después de la inauguración del canal de Suez, basándose en una idea del arqueólogo francés F. Auguste Mariette.

# CITA CON LA ÓPERA

ANGELO FOLETTO

68

**E**l pomposo cortejo de dignatarios se abre paso entre la multitud alrededor de la Galería. Describe una curva a la derecha al pasar bajo el Octágono, mientras al fondo resbalan los toldos de conocidas tiendas, creando una cierta esquizofrenia ambiental. El público, ocasional y preparado, asiste al pase con divertida trepidación. Cuando la cabeza del cortejo asoma por la plaza de la Scala, el recorrido lo marcan dos filas de silenciosa multitud, mientras que en el espacio teatral —el teatro de la Scala—, tras una emocionante concentración, Corinna improvisa el himno a “Carlo de Franchi/Delizia e amor”, al que responden los nobles huéspedes del Lirio de Oro. Mientras —dentro— todos entonan el coro final “con religiosa expresión”, con noble paso el real cortejo cruza la plaza en diagonal, dirigiéndose con decisión hacia la iluminada fachada del Piermarini.

En el dorado patio de butacas, cada momento de la aproximación se sigue a través de tres pantallas colocadas en el escenario, en tiempo real, mientras en el exterior el efecto se duplica mediante las pantallas colocadas en la plaza de San Fedele, donde la múltiple filmación transmite las imágenes del interior del teatro, mezcladas con la imagen del cortejo que acaba de pasar ante sus ojos...

En primer plano, con la cámara acercándose cada vez más a la cara del nuevo

rey de Francia, el cortejo se agiganta sobre las pantallas del interior; quienes están sentados en el patio de butacas experimentan una extraña sensación física. ¿Están sentados o caminan con el cortejo? Y la música que los envuelve, ¿proviene del escenario que tienen ante ellos o de la multitud que rodea al coronado y a su séquito? En la imprevista aceleración final, sucede todo. El impasible cortejo —como en la inolvidable escena del funeral del *Entr'acte* de Picabia-Clair— acorta el paso, con indiferencia se colocan los ricos trajes, las mujeres se levantan imperceptiblemente las faldas. El paso se convierte en trote; en galope al entrar en el vestíbulo y en carrera desenfrenada hasta la entrada de la sala mientras los murmullos del exterior se mezclan con el dignísimo revuelo que muestran las pantallas. Como sorprendido de ver al público, que en ese momento rompe en aplausos, el cortejo, con socarronería, recupera su paso y nobleza perdidos. La música concluye su chispeante recorrido, mientras quienes están en el escenario se preparan para la pasarela.

Volver a pensar en *El viaje a Reims* a partir del espectáculo de Ronconi y evocar la emoción de los últimos cinco minutos es todo uno. (Creado en Pesaro con una buena parte del juego escénico ya planteado, *El viaje a Reims* desbordaba ironía en la interpretación en el uso de los “multimedia”, en su nueva propuesta de septiembre de 1985). Puede parecer anecdótico en un proyecto de dirección más

comprometido, pero expresa en cambio convenientemente el nuevo sentido de esta genial invención interpretativa (para una ópera-cantada de reducidas seducciones espectaculares) además de servir de punto de partida para una reflexión más general sobre la presencia de Ronconi como director dentro del ámbito del teatro musical.

Además de los divertidos hallazgos escénicos, que para algunos han significado el descubrimiento de un Ronconi capaz de sonreír y de provocar implicación con soluciones irresistiblemente cómicas, en *El viaje a Reims* el director pone de manifiesto una relación representativa entre imagen y dramaturgia. Y lo hace coqueteando claramente —y aquí la metáfora es inevitable— con los instrumentos de la imagen de hoy en día: el cine (la pantalla) y la televisión (la grabación en directo). Desde los primeros compases de la música, las pantallas diseminadas por fuera y dentro del teatro asumen la función de anotación al margen de lo que sucede en el escenario; se crean, por ejemplo, distancias (con un primerísimo primer plano de la cantante de turno) y profundidades que realizan una función de abstracción física de la representación normal de ópera (se comunica con el vocabulario televisivo, habituado a la división del espectáculo: para el estudio y para el espectador en su casa). En una palabra, Ronconi a través del vídeo sustrae la ópera de Rossini de su contexto teatral convencional (también Rossini había señalado las distancias entre *El*



LELLI-MASOTTI

"Las troyanas", de Berlioz.

viaje a Reims y una ópera normal), proyectándola en una dimensión de expectación espectacular inédita (el director y el compositor viajan sintonizados, en cuanto que Rossini supo sustraer a sus personajes de cualquier tentación caricaturesca o banal adulación encomiástica) pero que no rechaza la natural predisposición alusiva y alegórica del teatro musical, sino que más bien la desencadena. Además, el uso selectivo de la cámara de televisión y el original "puzzle" visual que de ello deriva, no hacen sino recordar constantemente la lectura descodificadora que Ronconi ha aplicado siempre a su labor como director.

Un compromiso que la vagancia y la costumbre de los espectadores de ópera a menudo ha confundido, encontrando provocador lo que era simplemente nítido y, quizá, infiel lo que era casi filológico.

Y sirven las imágenes —sí, siempre ellas, que nos entregan directamente el sentido de los espectáculos líricos ronconianos y el espesor intelectual de ese espacio abierto entre el libreto y la música en el que se precisa la acción interpretativa— para fijar una vía de dirección que ha revolucionado profundamente los gustos del público de ópera y (pero lo decimos en voz baja, para no ofender a nadie) el

compromiso musical de cantantes y directores.

Si dejamos a un lado los espectáculos de arranque, que el mismo Ronconi prefiere considerar "aventuras", llegamos a *Die Walküre* (*La Walkyria*, Teatro de la Scala, 1974; escenografía y vestuario de Pierluigi Pizzi), primera cita con la tetralogía wagneriana concluida doce años después, esta vez en el Comunal de Florencia. Esos inquietantes interiores burgueses en los que unos caseros buscaban identidad social; esa surrealista cabalgata de las walkyrias vistas como crisálidas de una ritualidad épica vacía de sentido histórico y

simbólico; vestales de un mundo mitológico inerte aunque presente.

Con el siguiente paso wagneriano, *Siegfried*, la lectura en clave bakuniniana (bancos y puertas metálicas metropolitanas en lugar de la gruta y el dragón), alternando con momentos de altísima poesía teatral, de absoluto y espectacular éxito, como la inolvidable aparición del Viandante-Wotan, empujado hacia el antro de Mime por un haz de luz vital y misterioso.

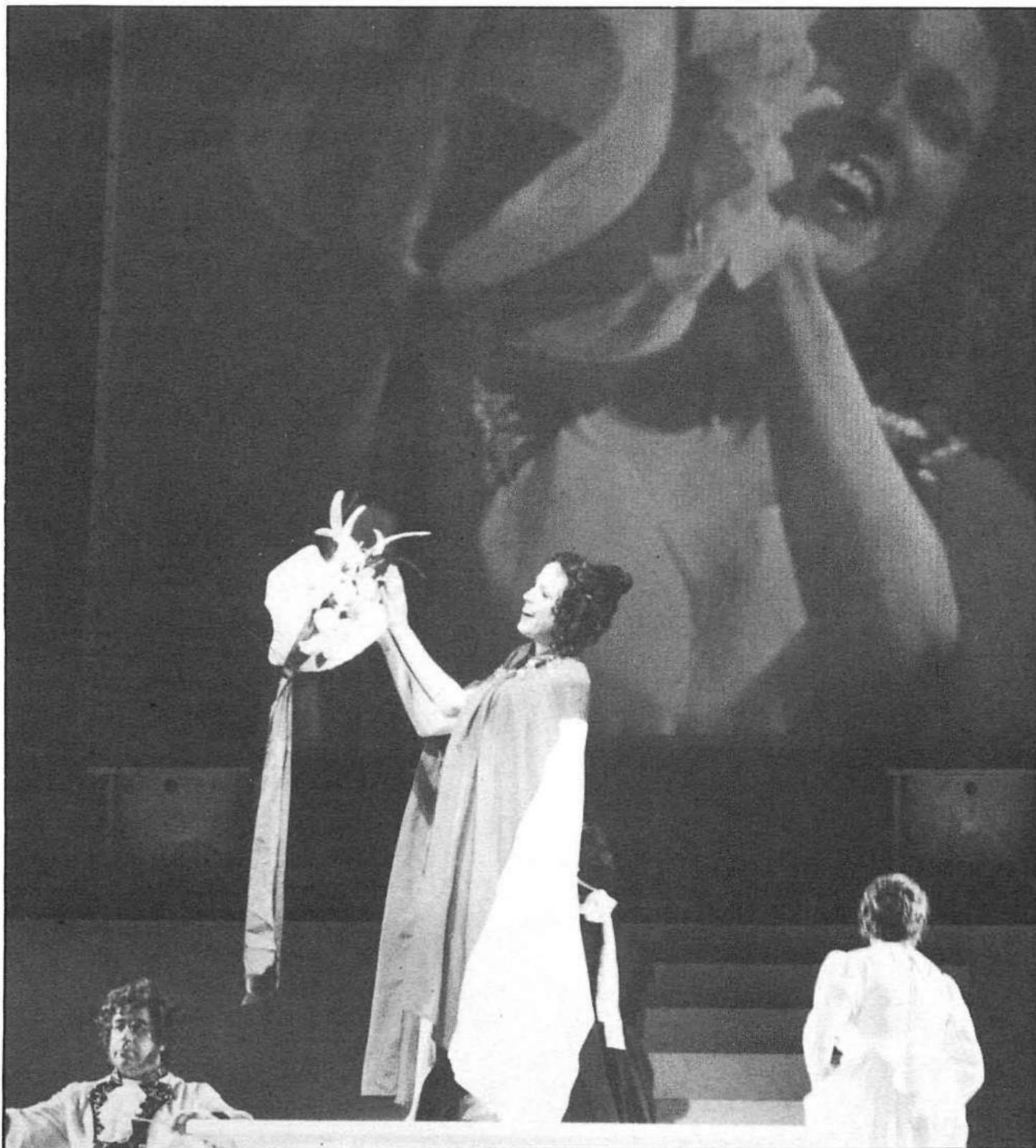
### MOLTO VIVACE

Para grandes citas, el *Orfeo y Euridice* florentino de 1976 (primera colaboración con Riccardo Muti, enésima con Pizzi), especie de inmovilización del inmortal mito de la música, salpicada de fallos de memoria espaciales bocklinianos que le daban al epicedio musical una dimensión emotiva vertiginosa.

La otra gran alianza histórica (con Claudio Abbado), representada en 1977 por *Woyzeck* (escenografía y vestuario de Gae Aulenti) y *Don Carlos* (Escenografía y vestuario —criticadísimos al igual que la dirección— de Luciano Damiani). En la ópera de Berg el imparable cortejo grotesco de cosas y personas sobre cintas transportadoras, hace resaltar una interpretación musical de cegador expresionismo, capaz de arrojar sobre el inquietante espectáculo una luz aún más siniestra y pesadosa. Después, *Don Carlos*. Sin Escorial, sin jardines nocturnos, sin Fontainebleau, sin ningún barroquismo histórico; el escenario desnudo, carros silenciosos, cruces, ataúdes y calaveras sobre los pilares de la Inquisición, protagonista secreta (aunque aquí desvelada cruelmente) de la más problemática ópera de Verdi. Los protagonistas aplastados, incluso físicamente, por las máquinas de muerte de la Inquisición.

Años verdianos. En Florencia se habla de Resurgimiento y de cuentos románticos (nocturno y enfocado o bien nocturno y lunar): *Nabucodonosor*, *Il trovatore* (montaje de Pierluigi Pizzi), *Norma* (escenografía de Raul Faolfi y del propio Ronconi). Los gigantescos cuadros polarizando el sentido de *Nabucodonosor*, el reflejo del resplandor de *Il Trovatore*, la encina fatal de *Norma*; e inevitablemente Muti en el pódium.

A continuación le sigue un período vivacísimo. Entre la provocación y la sollicitación impagable, Ronconi se convierte en un director de ópera cada vez más comprometido. En Florencia completa la Tetralogía; en Lyon nace *Passaggio e Opera* de Berio; vuelve a Florencia con un despreocupado y encantado *Les contes d'Hoffmann*; en Berlín, *Macbeth*; en Milán,



"El viaje a Reims".

la gigantesca aventura de *Donnerstag aus Licht*, de Stockhausen ("es como si hubiese trabajado como ayudante de dirección: simplemente tenía que hacer que quedase clara desde un punto de vista teatral la imaginación del autor", confesaba después el director), duplicada tres años después en *Samstag aus Licht* (1984). En el centro, una muestra de los éxitos: el relato de aventuras construido en base a *Les Troyens*, de Berlioz, era la suma de soluciones teatrales y de concentración alusiva de Ronconi (escenas monumentales aunque aéreas, más bien marinas de Ezio Frigerio), en un cuadro por imágenes en el que "confluían reminiscencias-aspiraciones gluckianas, cherubinianas, fulguraciones

románticas, memorias virgílicas desde un punto de vista literario pero también con anticipaciones parnasianas: todas confrontadas simultáneamente, en un conjunto discontinuo en el que la armonía estructural está determinada por un complejo juego de relaciones". O sea, en una ejemplar síntesis, todo el desordenado mundo inventivo berlioziano.

Tremendos aplausos para Berlioz, muchos pitidos y críticas para el posterior *Ernani*, impasible lección cultural-visual sobre las incrustaciones histórico-literario-gimnásticas que un libreto de este tipo puede sugerir al perplejo lector. Espectáculo efectivamente empapado de superposiciones y referencias, un poco críptico



"El viaje a Reims".

y de dudosa sincronización musical aunque impecable dramáticamente.

### "PECADOS" RECIENTES

La galería de las puestas en escena de Ronconi se completa en el cuatrienio 1982-86: desde *Manon Lescaut*, *La Traviata* y *Un baile de disfraces* de Bonn, a *Moïse et Pharaon ou le passage de la mer Rouge*, de París; de *Demophon* de Roma, a las *Visperas Sicilianas* de Boloña, o al tríptico 85 de la Scala (*El viaje a Reims*, *Orfeo*, de Luigi Rossi, y *Aída*), con la absoluta gema veneciana, de *Così fan tutte*, prototipo de interpretación operística y de ambigüedad dramática insuperable. En 1987, junto

con alguna grabación, ha puesto la firma estival a *Vanitas* de Sciarrino (en Citta di Castello) y el primaveral *Capriccio* montado en Boloña, espectáculo emocionante donde la serie de imágenes fuertes se prolonga durante toda la duración de la música, creando un recorrido de teatro vital y muy musical.

Sin contar sus "pecados" televisivos. Grabaciones para televisión de sus espectáculos que en algunos casos (señaladamente en *Don Carlos* y *Ernani*) se convertían en espectáculos distintos; eran trabajos investidos de la lógica televisiva, no simples grabaciones. Como para demostrar que el instrumento cambiado redefine el ámbito visual: como mínimo le ofrece

oportunidades interpretativas múltiples que van a enriquecer ese espacio abierto que la música crea entre el texto y su traducción escénica. Sobre este filo peligroso se ha creado siempre un "espacio Ronconi": A veces la fisura se convertía en lupa. Y a veces se han aprovechado las posibilidades de la tecnología televisiva como lupa. Como cuando el ojo indiscreto de una cámara de televisión se ha puesto a hurgar y guiar al cortejo real que, en su pequeño recorrido desde San Fedele hasta el Teatro della Scala, protagonizó un acontecimiento teatral sensacional. Y tantos instantes de verdad. Regalados a la música por el director de escena, a través de la mal afamada pequeña pantalla.

# CRONOLOGÍA/ÓPERA

## 1967

● *Juana en la hoguera*, de Arthur Honegger, y *Arlequin*, de Ferruccio Busoni. Turín, Teatro Nuovo. 1967.

## 1969

● *Traumdentung*, de Vinko Globokar. Zagreb. 1969.

## 1970

● *Carmen*, de Georges Bizet. Verona, Teatro Romano. 18 de julio 1970.

## 1974

● *La Walkyria*, de Richard Wagner. Milán, Teatro de la Scala. 11 de mayo 1974.

● *Las astucias femeninas*, de Domenico Cimarosa. Nápoles, Teatro Mediterraneo. 8 de octubre 1974.

## 1975

● *Fausto*, de Charles Gounod. Boloña, Teatro Comunal. 18 de febrero 1975.

● *Sigfrido*, de Richard Wagner. Milán, Teatro de la Scala. 7 de marzo 1975.

● *El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini. París, Teatro Odeón. 12 de mayo 1975.

## 1976

● *Oberon*, de Carl Maria von Weber. Berlín Este, Deutsche Staatsoper. 23 de mayo 1976.

● *Orfeo y Euridice*, de Christoph W. Gluck. XXXIX Mayo Musical Florentino, Teatro Comunal. 18 de junio 1976.

## 1977

● *Wozzeck*, de Alban Berg. Milán, Teatro de la Scala. 2 de abril 1977.

● *Nabucco*, de Giuseppe Verdi. XL Mayo Musical Florentino,



Teatro Comunal. 5 de mayo 1977.

● *El buque fantasma*, de Richard Wagner. Nürenberg, Nürenberg Opernhaus. 8 de octubre 1977.

● *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi. Florencia, Teatro Comunal. 7 de diciembre 1977.

● *El trovador*, de Giuseppe Verdi. Florencia, Teatro Comunal. 18 de diciembre 1977.

## 1978

● *Norma*, de Vincenzo Bellini. Florencia, Teatro Comunal. 19 de diciembre 1978.

## 1979

● *El oro del Rhin*, de Richard Wagner. XLII Mayo Musical Florentino. Teatro Comunal. 23 de mayo 1979.

● *Passagio y Opera*, de Luciano Berio. Lyon, Teatro de la Ópera. 20 de octubre 1979.

## 1980

● *La Walkyria*, de Richard Wagner. Florencia, Teatro Comunal. Febrero 1980.

● *Macbeth*, de Giuseppe Verdi. Berlín Oeste, Deutsche Oper. 1980.

● *Los cuentos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach. Florencia, Teatro Comunal. Diciembre 1980.

## 1981

● *Sigfrido*, de Richard Wagner. Florencia, Teatro Comunal. Enero 1981.

● *Donnestag aus licht*, de Karlheinz Stokhausen. Milán, Teatro de la Scala. Marzo 1981.

● *El ocaso de los dioses*, de Richard Wagner. Florencia, Teatro Comunal. Junio 1981.

## 1982

● *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini. Bonn, Grosses Haus. Abril 1982.

● *Las troyanas*, de Hector Berlioz. Milán, Teatro de la Scala. Mayo 1982.

● *La traviata*, de Giuseppe Verdi. Bonn, Grosses Haus. Septiembre 1982.

● *Hernani*, de Giuseppe Verdi. Milán, Teatro de la Scala: Diciembre 1982.

## 1983

● *Moisés y Faraón o El paso del Mar Rojo*, de Gioacchino Rossini. París, Teatro de la Opera. Septiembre 1983.

● *Macbeth*, de Giuseppe Verdi. Berlín Oeste, Deutsche Oper. Noviembre 1983.

● *Así hacen todas o La escuela de los amantes*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Venecia, Teatro La Fenice. Noviembre 1983.

## 1984

● *Un baile de máscaras*, de Giuseppe Verdi. Bonn, Grosses Haus. Febrero 1984.

● *Sábado de luz*, de Karlheinz Stockhausen. Milán, Palacio de Deportes. Mayo 1984.

● *El viaje a Reims*, de Gioacchino Rossini. Pesaro, Festival Rossini Opera. Agosto 1984.

## 1985

● *Orfeo*, de Luigi Rossi. Milán, Teatro de la Scala. Junio 1985.

## 1986

● *Las vísperas sicilianas*, de Giuseppe Verdi. Bolonia, Teatro Comunal. Febrero 1986.

● *Ifigenia*, de Niccolò Puccini. Bari, Teatro Petruzzelli. Diciembre 1986.

## 1987

● *Capriccio*, de Johan Strauss. Bolonia, Teatro Comunal. Enero 1987.

● *La reina de las hadas*, de Henry Purcell. Florencia, XLIX Mayo Musical Florentino. Junio 1987.

## 1988

● *Ifigenia en Táuride*, de Niccolò Puccini. Bari, Teatro Petruzzelli. Mayo 1988.



*Dice Ronconi que el teatro no tiene realidad ni futuro. Que es tan sólo una quimera, un recuerdo que se guarda y que no necesita otra justificación.*

*Luca Ronconi vino a España con "Orlando furioso" en 1970, un espectáculo prodigioso que tuvo la virtud de desbordar el cauce de nuestra escena. Instalado en un palacio de deportes, nos enseñó que el teatro no tiene pared.*

*Ahora regresa, en la inauguración del VIII Festival de Madrid, con "La serva amorosa" de Goldoni, un autor poco amable, cuyos personajes dicen sólo la mitad de lo que piensan. Esta es una buena ocasión para recorrer su apasionante trayectoria teatral.*



**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música