

# A PROPOSITO DE LA SERVA AMOROSA

(Extractos)\*

Traducción: Antonio López-Dávila

**GINETTE HERRY.-** Si te parece, Luca, podríamos dedicar nuestra conversación a *La serva amorosa* y a Goldoni.

**LUCA RONCONI.-** Muy bien: comencemos por *La serva amorosa*.

**G.H.-** Y por unas cuestiones técnicas, pues no he tenido la posibilidad de ver tu espectáculo.

**L.R.-** Poca gente lo ha visto: fue estrenado en Gubbio en 5 de octubre del año pasado y sólo ha estado en Umbría.

**G.H.-** ¿Y qué versión has elegido?

**L.R.-** ¿De *La serva amorosa*? (*Ríe*) Pero... la única: la que está publicada en Mondadori por Ortolani...

**G.H.-** El daba en notas la primera versión -la que la compañía de Medebach hizo en Bolonia en 1.752- cada vez que hay una diferencia.

**L.R.-** Raramente, y unas diferencias mínimas.

**G.H.-** Sí, bastante. Están, no obstante, los cuatro versos que Coralina -es decir la actriz Maddalena Marliani, que creó el personaje- dirigía a los espectadores al final del espectáculo.

**L.R.-** Sí, ¡el "adiós" a los espectadores! La costumbre del soneto o el cuarteto final...

**G.H.-** Goldoni los suprimió, casi siempre, en la segunda edición de sus obras. ¿Tú has hecho como él: no has utilizado esos versos?

**L.R.-** No, aquí no. (...) Aquí, no solamente no he utilizado el cuarteto final de Coralina, ¡sino que no he conservado entera su última réplica! (*Risas*).

**G.H.-** ¿Por qué?

**L.R.-** Dios mío... sabes... Al final de mi espectáculo, salen todos los personajes: Coralina queda sola en escena, las últimas frases del texto la hacían decir...

**G.H.-** ¿Las de la alabanza de las mujeres?

**L.R.-** Sí. (*Ríe*): sólo habrían tenido sentido si los otros personajes hubieran permanecido allí para oírlos, ¿no? (*Risas*).

**G.H.-** ¿Quién sabe!... ¿Y has hecho otros cortes?

**L.R.-** Muy pocos, como suelo: intento no cortar nunca nada. Pero para París, pienso hacerlo en algunos monólogos, o en el cuerpo de algunas escenas: para un texto del que el público no comprende la lengua, me parece necesario. (...)

**G.H.-** ¿Has cambiado de lugar alguna escena?

**L.R.-** Sí. Y eso es muy importante: un único cambio, de hecho, y sin tocar una réplica. Las tres primeras escenas del acto II, que inician en el texto el cuadro de la calle: el de Florindo y Coralina, después Coralina sola y finalmente aquella en que Pantalón dice a Coralina que no quiere que ella ponga más los pies en su casa; en el espectáculo transcurren en la habitación donde Florindo y Coralina han encontrado refugio después que Florindo ha sido expulsado por su padre. (...) En lo que concierne a Pantalón, si encontrara a Coralina en la calle como está escrito, se podría pensar que sólo el azar les hubiera hecho encontrarse. Pero si la escena tiene lugar en casa de Coralina, quiere decir que Pantalón ha decidido ir a casa de Cora-

lina para decirle unas cosas desagradables; y quizá también para ver con sus propios ojos a qué se debe esa rara cohabitación entre la viuda y su joven amo, que da que hablar al vecindario y a propósito de la cual Béatrice ha sido muy dura en el acto I: ¿el rumor y Béatrice han sido la razón de ver ahí algo sospechoso? Si es sí, no hay verdaderamente caso de que Coralina pretenda de nuevo volver a casa de él y pida ver a Rosaura, su hija.

**G.H.-** ¡La cual, a su vez, en el último cuadro del acto II, decide dirigirse a casa de Coralina! ¡Esta simetría hace de tal palo, tal astilla!

**L.R.-** ¡Sí! si quieres. Pero las intenciones son muy diferentes.

**G.H.-** ¿Y para Florindo y Coralina?

**L.R.-** ¿Para la primera escena? Hay dos cosas. Primero el desorden... la desolada apatía de Florindo que acaba de enterarse, en ausencia de Coralina, de que Béatrice quiere hacerla desheredar por su padre: yo la veía mejor en un interior; espera a Coralina y con ella la salvación, espera que vuelva, no va a buscarla fuera: es incapaz de eso; y cuando vuelve efectivamente con el famoso cequí que le han proporcionado las medias que había tejido para sí pero que ha debido resignarse a vender, la escena que provoca este cequí entre ellos se desarrollaba en mi opinión mucho mejor en el marco de la vida de los dos, de su intimidad...

**G.H.-** Así, en el primer cuadro que transcurre en "casa de Florindo", Coralina espera a Florindo y al momento es Florindo quien espera a Coralina.

**L.R.-** Sí. En el tercer cuadro, los dos están allí, y es Rosaura quien llega para ver a Coralina sin saber que Florindo está ahí... Por otra parte el hecho de que a causa de este desplazamiento de lugar, Coralina sea vista sólo en su casa -o en casa de Rosaura para intentar venderle sus medias, o en casa de su viejo amo Ottavio en el último acto- acentúa su aislamiento, su falta de vida social: después de que Florindo es expulsado por su padre y que ella lo ha seguido voluntariamente, no sale más, no ve más a nadie, vive entre cuatro paredes, o más bien entre las de la pobre morada que ha encontrado y que intenta volver habitable, con todo su corazón. ¿Comprendes?

**G.H.-** Ese desplazamiento de la calle hacia la casa permite pues comprender los personajes por otros signos más que por sus palabras: por esos signos teatrales de los que tú hablabas y que permiten anticipar...

**L.R.-** Exactamente (*Risas*). Por otra parte la morada de Coralina, en cada uno de los tres cuadros que le dedico, está vista cada vez bajo un nuevo ángulo, y los diferentes puntos de vista bajo los que aparece hacen que el decorado fijo parezca ser un decorado giratorio y en acordeón: como si los muebles que lo constituyen esencialmente hubiesen girado con el escenario 90 grados al menos, de izquierda a derecha después de derecha a izquierda, y también, se hubiesen alejado, después aproximado al espectador, mientras que su

distancia relativa variaba igualmente. Para que la misteriosa intimidad de los dos habitantes del lugar esté como sometida a la investigación del espectador: te darás cuenta cuando veas el espectáculo.

**G.H.-** ¿Y eso por medio de telones?

**L.R.-** De telones, de agrupamientos cada vez diferentes.

**G.H.-** ¿Y para la calle, tienes un decorado especial? ¿Cómo has hecho para mostrar que Pantalón sale de casa de Coralina y para por la calle donde encuentra a Lelio?

**L.R.-** ¡Oh! es muy simple: tengo un telón corto que cae en medio del escenario y que disimula el anterior decorado; más algunos cubos de basura, unos desperdicios... Pero eso no son decorados, son unos dispositivos: muebles de verdad, objetos de verdad dispuestos cada vez de forma diferente.

**G.H.-** Sí... ¿Pero por qué de pronto Goldoni en 1.986, cuando lo habías abandonado hace tantos años?

**L.R.-** Desde hace años, sí; pero "abandonado", no creo. Mi primerísima puesta en escena, un fracaso resonante (*Ríe*), fue sobre un texto, sobre dos textos más bien, ¡de Goldoni!

**G.H.-** ¿En 1.963?

**L.R.-** En 1.963. Era, con el título único de *La buena esposa*, el dúptico del que hemos hablado ahora mismo: *La jovencita honesta* y *La buena esposa*, con los mismos personajes que giran alrededor de *Bettina* antes de su matrimonio y dos años después las dos *Bettinas*, como tú dices. Evidentemente, *La serva amorosa* me recuerda estos dos textos en muchos aspectos. Es un Goldoni -¿cómo decir?- que tiene algo de "novela popular": numerosos personajes, una historia reactualizada que pone en juego diversos medios sociales, la risa, las lágrimas... Es un texto más "hablado" también: los personajes hablan mucho más que en algunas comedias de Goldoni más célebres, y quizá más bellas, como *La Locandiera*.

**G.H.-** ¿Hablan más? Habitualmente es más bien un defecto...

**L.R.-** ¿Sí? (*Ríe*)... Pero si tomas, por ejemplo, el momento en que Coralina declara... -Ella se habla a sí misma: es un monólogo-

**G.H.-** ¿De final de escena?

**L.R.-** ¡Sí! (*Risas*) Ella dice: he venido a vivir con Florindo por amistad, por compasión y por abnegación. ¡Afirma con ello tres cosas diferentes, incluso contradictorias! Y para dar cuenta teatralmente de esta contradicción -pues es la que se trata de poner en escena en ese momento, no otras es preciso separar los tres enunciados, desarticlar lo que parece ser sólo una banal enumeración retórica, desaglutinarle los términos... Los textos de Goldoni considerados como los más "parlanchines", están llenos de esta especie de trampas; si no caes inocentemente cada vez en ellas, si las descubres y aprendes a servirte de ellas, puedes devolver a estos textos su verdadera riqueza.

**G.H.-** ¿Has podido hacerlo con *La serva amorosa*?

**L.R.-** ¡Por lo menos lo he intentado! (*Risas*) Y como por otra parte no se encuentra en esta obra el ritmo "musical" que parece imponerse en las "hermosas" comedias de Goldoni, -aquí, el ritmo es mucho más distendido- el trabajo de observación y de análisis de los personajes puede ser conducido mucho más lejos y más a fondo. Es sobre este tipo de trabajo que está fundamentada la dramaturgia del espectáculo. (...) Goldoni, sabes, incluso si sólo le he puesto en escena dos veces -y eso por razones circunstanciales- ¡es un autor que me gusta, un autor al que amo!



**G.H.-** ¡No por la "poesía nostálgica" que se desprendería de él, ni por el "brillo" artificial con el que se le colma todavía a veces, supongo!

**L.R.-** No claro... El Goldoni que conocí en el teatro en mi infancia era un Goldoni... digamos que melindroso y afectado, no me gustaba. Se hicieron después grandes espectáculos, fundamentales y memorables, que han hecho cambiar las cosas. No me parece por tanto que Goldoni sea un autor idílico, ni "crepuscular", ni "poético". ¡Le encuentro frecuentemente muy áspero! Más amargo, o más acerbo, si quieres.

**G.H.-** Más herido en su narcisismo a menudo, en la fragilidad de la imagen interior que tiene de sí mismo.

**L.R.-** Más abandonado a sus humores, que son muy diversos.

**G.H.-** Y frecuentemente negros: sus "vapores negros" como él confiesa a veces...

**L.R.-** ¡Y más previsible, más vengativo, más acre, más vivo en todo caso que como se le representa ¡y no se le representa habitualmente!

**G.H.-** ¿Hay pues un punto de polémica en tu espectáculo?

**L.R.-** ¿De polémica?... Pues... ¡no! No, no creo.

**G.H.-** Contra la tradición goldoniana, quiero decir.

"La serva amorosa".  
Dirección: Luca Ronconi.  
(1986).  
En la foto: Annamaria Guarnieri y Virgilio Zernitz.  
(Foto: Marcello Norbert).

**L.R.-** Contra las tradiciones. Porque, en Italia, para oponerse al Goldoni dulzón de los chichisbeos y de los... -al Goldoni con cajitas de rapé que estaba todavía muy vivo entre nosotros en los años cincuenta-, se ha constituido una contra-tradición.

**G.H.-** ¿A lo Chejov?

**L.R.-** A lo Chejov, idílico... Y que por otra parte, a mi parecer, no tiene la fuerza necesaria para llegar a ser una tradición: sólo puede ser una interpretación. Como no creo que puede llegar a ser una tradición el Goldoni "realista" que intento hacer. Me parece que en adelante Goldoni es un autor abierto; incluso que necesita ser considerado desde varios puntos de vista a la vez. Para mí es equivocado partir de la idea de que porque haya habido un espectáculo fundamental como fue *La Locandiera* de Visconti, ¡se haya encontrado la manera adecuada de leer a Goldoni! O que, por que haya habido a continuación otro espectáculo fundamental como *La Trilogía del veraneo* montada por Strehler, su manera de hacer debe ser el solo y único par de gafas que permite ver a Goldoni. Tales gafas no existen. Y habrá aún muchas otras... (*Risas*).

**G.H.-** ¿Y tú has puesto las tuyas a su vez?

**L.R.-** Yo, por el momento, no he puesto nada...

Foto de ensayo de  
"La serva amorosa".  
Dirección: Luca Ronconi.  
(1986).  
(Foto: Marcello Norbert).



quizá porque, gracias al cielo... (*Ríe*) ¡los Goldoni que he hecho no se han convertido en modelos! (...)

**G.H.-** Hay otra característica de *La serva amorosa* que ha debido interesarte -como por otra parte también de las dos *Bettinas*: Se trata de la ficción entre las máscaras y otros personajes.

**L.R.-** Los personajes "reales". Sí. Pero, sabes, no soy un fanático de la *commedia dell'arte*. No creo que haya todavía, ni en Italia ni en otros lugares, una tradición viva de la *commedia dell'arte*, pienso que no sabemos ya lo que era y que no tenemos ningún medio de saberlo: ha desaparecido el cuerpo de los actores; sólo tenemos un conocimiento libresco y sólo podemos hacer una reconstrucción artificial. Entonces, yo, leo el texto y no busco producir una ilustración más o menos "de época": miro cuidadosamente lo que dicen los personajes, sus relaciones... y si advierte que Arlequín puede funcionar sin su máscara -o incluso que él funciona mejor sin su máscara y sin los atributos de su papel- (*Ríe*) ¡entonces me digo que tengo el derecho de quitárselos! No quiero sugerir con esto que los actores que interpretan a Pantalón, a Brighella y a Arlequín son más expresivos para mí si se ven

sus caras desnudas; quiero decir que lo que cuenta para mí, es ver desnuda la cara del personaje, y hacer que todas sus acciones en escena estén justificadas. En el espectáculo, lo verás, su antiguo estatuto de máscaras está indicado aquí y allá por algunos signos muy leves... Que dicen más bien, por otra parte, que se alejan de la *commedia dell'arte*, que han roto con la tradición. (...)

En el cuadro de la calle, por ejemplo, Arlequín es Arlequín -¡no lleva evidentemente ni el traje a rimbos, ni la gorra, ni la porra, ni las posturas, ni la articulación gutural!- es Arlequín porque vuelca uno de los cubos de basura (*Ríe*) y saca de él un viejo sombrero que se pone en la cabeza, después unos jirones de tela con los cuales intenta camuflar los desgarrones que ha hecho en su traje en el transcurso de las escenas precedentes: ¡reminencia realmente sus verdaderos desgarrones con unos imperdibles! Se las ingenia con gravedad para rehacerse una elegancia a la medida de sus medios. Y eso dice bastante más sobre el personaje que es en la obra que si hubiese guardado los atributos de la máscara... Así es cómo intento tratar la máscara: nunca fabricando ilustraciones; no me gusta eso. (...)

**G.H.-** Hablemos un poco, si te parece, del espacio escénico de tu *Serva amorosa*. ¿Dices que no hay decorados?

**L.R.-** No. Ningún decorado. Parte porque no teníamos los medios de hacerlo, parte porque unos decorados, en este caso, no habrían seguramente servido para gran cosa. Lo que necesitábamos para la actuación, en Gubbio, lo hemos tomado del chamarilero cuya tienda se encuentra en la calle del teatro y lo hemos trasladado al escenario. Nuestro espectáculo no podía permitirse -y no tiene por consiguiente- ninguno de los atractivos de lo espectacular. Ninguno. Ni siquiera un telón de fondo. Donde debamos actuar, tomamos el teatro y su caja de escena tal como están y disponemos ahí el escaso mobiliario y accesorios que tenemos desde Gubbio y que nos son necesarios... ¡Hemos querido en la dramaturgia del espectáculo, no tener en cuenta el espacio que contendría nuestros tres o cuatro trastos viejos!

**G.H.-** ¿Trastos viejos?... Que sin embargo se han convertido en una opción estética, ¿no?

**L.R.-** Una opción, sí, después, en las distribuciones. Pocas cosas, algunos muebles, pero dispuestos de manera diferente para cada cuadro ofrecidos a la vista bajo ángulos diferentes, con una disposición diferente. No por estética, Ginnette, sino por que es un principio habitual en mí y que mantengo.

**G.H.-** ¿Son los mismos muebles y los mismos objetos para los diferentes interiores?

**L.R.-** ¡No, no, nos hemos regalado ese lujo! (*Risas*) Hemos diferenciado el interior de Ottavio del de Coralina.

**G.H.-** ¿Y del de Pantalón?

**L.R.-** Sí. Unos armarios de líneas austeras, en su casa, y dos o tres cosas más, cuya disposición es limpia, cuadrada, impone unos recorridos geométricos; espejos antiguos, divanes que pierden su pelo y algunos trastos esparcidos para la casa de Ottavio, sobre todo en el primer cuadro, aquél en que se refugia en una especie de trastero para hablar con Pantalón sin que Béatrice les oiga; y dos camas, una al lado de la otra, una grande y una pequeña, separadas por una cortina, con una pequeña almohada, en casa de Coralina...

**G.H.-** ¿Y estos muebles son sacados a la vista?

**L.R.-** No. Hay un tul en la embocadura: se hace el oscuro para cambiar los muebles detrás. Es un espectáculo muy...- no quiero decir que no está

cuidado; evidentemente está cuidado, ni que exhibe su pobreza como una coquetería porque está desprovisto de toda coquetería; pero ha nacido... frugal, y continúa así, ¡eso es todo! (*Risas*).

**G.H.-** ¿Los muebles son del siglo XIX?

**L.R.-** ¡Los muebles son los que hemos encontrado! (*Risas*) ¡Sí! ¡de verdad! Los hemos encontrado. Sucede que son, efectivamente, grosso modo, del siglo XIX. Pero no por razones estilísticas, no porque me haya dicho ¡vas a ser original y vas a inventar un Goldoni que transcurra en el siglo XIX! He elegido pura y simplemente entre las existencias del chamarilero que sólo tenía este tipo de cosas como es frecuentemente el caso... Pero pienso, después que lo he hecho (*Risas*) que el sabor que adquiere al estar situada un centenar de años después del momento en que fue escrita, ¡no le va tan mal a *La serva amorosa*! ¡Se mantiene en vigor! Creo, por otra parte, que se mantendría también en vigor si fuera en 1.910-1.920. Es una historia, son unas relaciones típicamente italianas.

**G.H.-** ¿La Italia profunda?

**L.R.-** Sí. La discreta belleza de esta obra está sin duda ligada al hecho de que más allá de sus rasgos de época que resultan superficiales: *las máscaras*, etc., pone en juego unos sentimientos y unos comportamientos que se encuentran en los usos, las costumbres, las relaciones que puedes ver todavía en una ciudad de provincia, o en cualquier ciudad italiana.

**G.H.-** ¿Y en cuanto a las luces, cómo has hecho? ¿Son realistas también: la mañana... la tarde?

**L.R.-** Sí: de la mañana hasta la noche. ¿Cómo hemos procedido? En Gubbio el teatro es de estilo neoclásico, con una caja de escena enorme en relación a la sala. En el escenario, en el muro derecho, hay unas ventanas que dan a una callejuela, ¡y la luz entraba de verdad por la ventana! (*Ríe*) Evidentemente, no se puede volver a hacer en otra parte, ni conservar exactamente el mismo principio. En el último cuadro alrededor de la cama de Ottavio, sólo había una lámpara de bujías. Siempre la misma regla: nada aparatoso, ninguna técnica sofisticada.

**G.H.-** ¿El vestuario?

**L.R.-** La mayor parte originales y algunos hechos expresamente cuando no se encontraba un traje original de la talla del actor.

**G.H.-** ¿Qué entiendes por "original"?

**L.R.-** Son viejos trajes de teatro de estilo siglo XVIII, pero hechos a principios del siglo XX.

**G.H.-** ¿Comprados dónde?

**L.R.-** Comprados, alquilados, en casas de viejos sastres, de los fondos de almacén...

**G.H.-** ¿De estilo siglo XVIII?

**L.R.-** Sí, sí, pero tratados según el gusto de 1.900. Como si dentro de cien años se fueran a buscar unos trajes del siglo XVIII cortados y cosidos hoy: tendríamos un no sé qué... diferente.

**G.H.-** Y darían en cualquier caso la impresión de haber sido llevados, de haber vivido.

**L.R.-** ¡Por supuesto! ¡Algunos de los nuestros también han vivido hasta tal punto que están cerca de caerse a trozos! (*Risas*) No sé cómo los vamos a hacer durar.

**G.H.-** ¿Y los que han sido rehechos, los habéis envejecido artificialmente?

**L.R.-** Sí... Es decir que en eso hemos tenido suerte, hemos podido comprar telas a la antigua: cotonadas, telas pobres, que se parecían a las de los trajes originales.

**G.H.-** ¿La gama de colores?

**L.R.-** Bastante apagada, azul muy pálido, un poco de rojo, unos beiges, verde... unos colores que pueden llegar a ser otoñales, al final.

**G.H.-** ¿Y para Pantalón y Brighella, has colocado también en su traje algunos de esos ligeros signos que recuerdan que son unas máscaras?

**L.R.-** Sí. El traje de Pantalón juega directamente con el rojo y el negro, y Brighella tiene una librea un poco verdosa.

**G.H.-** ¿Les has inventado igualmente esas microacciones que muestran que ellos se alejan de la tradición aunque se refieran a ella?

**L.R.-** No. Únicamente con Arlequín.

**G.H.-** Que Goldoni nunca pudo "reformular", contrariamente a los otros dos. No encontró nunca los actores para ello. Sus Arlequines eran ineptos... o se resistían y decían en verso: El triple don de los locos me honra a mí también: ¡Soy pintor y músico y poeta! ¡Por lo menos es lo que hace decir al Arlequín del *Teatro cómico*! (...) Justamente a este respecto, quisiera preguntarte: ¿en el trabajo que has hecho con los actores, has rebuscado, a veces, una disparidad entre lo que están obligados a decir y lo que hacen?

**L.R.-** Es decir que... en general estoy más bien inclinado a imaginar que la mayor parte de los personajes no saben... -¡Todos los personajes no saben después de todo en cada instante lo que están a punto de hacer, o decir, y por qué lo hacen!

**G.H.-** ¡No te enfades! Es de eso de lo que hablaba.

**L.R.-** Escucha, un director de escena puede producir una disparidad entre lo que el actor dice y lo que hace; de dos maneras al menos. O la disparidad reside entre lo que el personaje dice y lo que piensa, lo que manifiesta y lo que queda oculto, incluso para sí mismo: eso forma entonces parte del personaje, de su naturaleza propia. O la disparidad es un puro procedimiento de estilo, está destinado al público, apunta el "distanciamiento".

**G.H.-** ¡No! Yo...

**L.R.-** La primera manera de hacer (*Ríe*) me es bastante habitual. La segunda no me gusta nada (*Ríe*): detesto que se pongan comillas a las cosas, o a tal o cual situación... Pero que un personaje no sea totalmente dueño de su expresión, de las palabras que dice pero también de sus gestos, de sus movimientos: eso al contrario, es lo que busco, es una de las indicaciones que doy más frecuentemente a los actores. Que no hagan un uso controlado del lenguaje. Que la réplica que dicen no es toda la verdad de su personaje en el momento en que la dice, que no es más que una parte, y una parte muchas veces "colateral". Que las palabras deben poder también escapárseles, puesto que el pensamiento del personaje obedece a unos mecanismos que están fuera de control, la asociación de ideas por ejemplo, la irrupción continuada de imágenes mentales, etc. En este caso, hago efectivamente que exista una disparidad entre lo que se dice y lo que el espectador ve, pero no es una "cita", un entrecomillado, ¡una manera de subrayar a la sala que se le está mostrando algo diferente a lo que esperaba!

**G.H.-** ¿O que se es más listo que el personaje: que se le coge con pinzas?

**L.R.-** En lugar de estar atentos a los procesos mentales que le atraviesan y de tomar el riesgo necesario de que os atraviesen también. Son esos procesos mentales los que constituyen la "psicología" del personaje, y no un repertorio de sentimientos, de estados de ánimo o estados del espíritu expresados sólo por los discursos, por otra parte, también tipificados a causa de ello.

\* Este diálogo aparecerá íntegramente reproducido en el libro C. Goldoni: *La Guerra y La criada amorosa*; Pub. ADE, Lit. dramática, nº 30, Madrid, 1993.