

# VISCONTI FRENTE A GOLDONI

Por Gerardo Guerreri

Traducción: Víctor Manuel Dogar

**¿C**abría preguntarse, a la vista de las polémicas, cuál ha sido, en definitiva, la actitud de Visconti frente a Goldoni; cuáles han sido sus reacciones frente a un texto sepultado bajo las formas, las gracias, y las seducciones, un poco groseras de la susodicha "tradición goldoniana"? Tengamos en cuenta que un examen de la tradición goldoniana en lo que concierne a la interpretación, revela un empobrecimiento progresivo tendente a una concepción pequeño-burguesa, provinciana y paralelamente a una libertad de los intérpretes con respecto al texto, que asusta. Sin embargo, la posición del intérprete de hoy en relación con el texto, es más crítica y prudente que en el pasado.

El texto de la *Locandiera* ha sido corregido por Visconti en varios pasajes, no para cambiar el sentido, sino para modernizar el lenguaje. Algunas de esas correcciones son, precisémoslo, las que Goldoni hubiera hecho sobre su texto si hubiera tenido que adaptarlo a nuestra época.

Ejemplos:

**MIRANDOLINA.-** Pero a Dios gracias ¿en qué?

C: Se suprime el "a Dios gracias"

**EL CABALLERO.-** ¿Hay alguna disensión entre vosotros?

C: Cambia a "¿Hay algún desacuerdo entre ustedes?"

**FABRIZIO.-** ¿He errado esta vez?

C: "¿Me he equivocado?"

**MIRANDOLINA.-** Todas están decepcionadas, pero no tiene ni un duro por mucho que se empeñe.

C: Cambia a "Todas van detrás del marqués, pero ellas no saben que no tiene ni un cuarto".

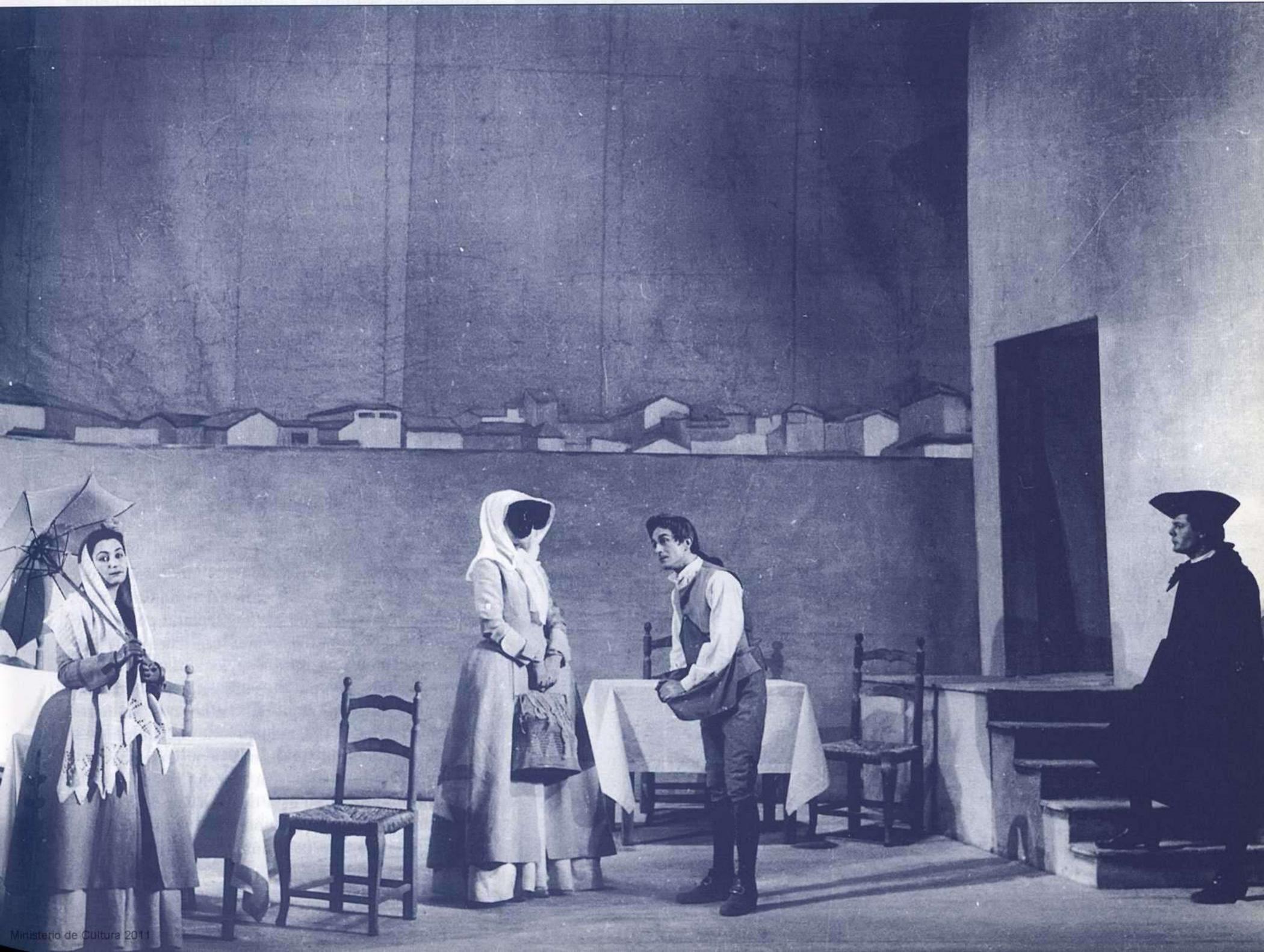
Discutible, si se quiere. El ejemplo más convincente es éste: Mientras que el caballero y Mirandolina elevan sus vasos "¡Viva!", el marqués de Forlipópoli (Stoppa) entra sin hacerse anunciar diciendo: "Aquí estoy yo también. ¡Y qué! ¿Viva?"

Stoppa, por el contrario, dice: "¡Aquí estoy yo también! ¿Y viva qué?" En este caso, la modificación se explica por el hecho de que la construcción insólita de la frase hubiera obligado a los espectadores a un esfuerzo (de uno a diez segundos) para comprender el significado de las dos frases.

"La Locandiera".

Dirección: Luchino Visconti.  
(1952).

En la foto: Flora Carabella,  
Rossella Falk (?), Giorgio De  
Lullo, Marcello Mastroianni.  
(Cívico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Gastone Bosio).



Otras modificaciones:

Una de ritmo en toda la duración del diálogo. El diálogo de Goldoni, interpretado no como un juego de ping-pong, de contrastes, de puyas, sino como un juego psicológico. ¿Se puede "psicologizar" a Goldoni? Veo algunos goldonianos reclamarlo en actitud suplicante. Por otro lado, la tentativa de interpretar Goldoni como si no fuera Goldoni ha dado algunos buenos resultados.

Primer efecto de la "psicologización": La novedad de esta puesta en escena -creo no equivocarme al decir que nadie lo ha remarcado- es el cambio de acento sobre los personajes. El Caballero de Ripafratta adquiere una importancia que hasta ese momento no tenía; se convierte en alguien casi más importante que Mirandolina, puesto que la comedia no es ya la de la mujer que consigue seducir hasta las piedras, sino la del misógino. El *misógino* y no la *locandiera*. Bajo esta aclaración la comedia corre el riesgo de rozar el drama. El personaje de Ripafratta se refuerza, adquiere reflejos de un siglo XVIII no italiano, a lo Laclos. Pero Ripafratta no es más que uno de los principales subalternos y por ello veo a otros goldonianos con la misma actitud suplicante. Es cierto que Goldoni se inspiró en Mannon y en Des Grieux en ciertos detalles. ¿Bien? ¿Mal? Por lo que a mí respecta, no es malo amplificar la psicología goldoniana, desprovincializarla, hacerla un poco más excitante mediante una inyección de Laclos o aunque sólo fuera de Casanova. Eviden-

"La Locandiera".

Dirección: Luchino Visconti.  
(1952).

En la foto: Marcello Mastroianni  
y Rina Morelli.

(Cívico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.

Fondo: Gastone Bosio).



temente para los pedantes es suficiente quedarse en el XVIII; y aquí nos quedamos en el XVIII sobradamente. Siempre, para los pedantes la tradición goldoniana que veneran es, para colmo, la del XIX. Se puede demostrar que esta última ha olvidado a Goldoni mucho más que la nuestra. Veamos una de las escenas más discutidas, por la cual han comparado a Visconti con Stecchetti: la del desmayo en la que el caballero Ripafratta coge en sus brazos a Mirandolina desmayada. Según algunos, el caballero no hubiera osado nunca. ¿Cuestión de entender el siglo XVIII? Discutida también la escena de la seducción. A este respecto será útil hacer notar que Visconti se encontró delante de un texto que por momentos le pareció somero, y que por tanto añadió algunos toques a aquello que para él no era nada más que un bosquejo, pero no con la finalidad de servirse de ello como un esquema, sino con la intención de animar el discurso visual, de forma que las palabras pudieran asumir el sentido más eficaz, el más alusivo posible. También hay que hacer notar, y esto es lo más discutible de todo, que algunas réplicas son empleadas en un sentido diferente de aquel para el que fueron escritas, porque aparecen incapaces de sostener por ellas mismas una tensión teatral que el mismo autor había indicado en todos sus elementos. En esa escena, las acciones introducidas son enlaces, complementos. Una descripción de la acción que se traba durante el diálogo del segundo acto mostraría a Visconti *at his best*, es decir en su capacidad de inventar una acción paralela a la que se desarrolla en el diálogo haciendo éste más evidente, más manifiesto, más accidentado y vibrante. El animado encuentro entre Mirandolina y el Caballero, pone de manifiesto la confianza ciega del Marqués en la misoginia del Caballero. Al mismo tiempo se ve empujada al máximo la excitación amorosa del Caballero, que llegado al paroxismo rompe un vaso, elemento introducido aquí *ex novo* para traducir un *clímax* inventado a partir de la representación, pero indicado por Goldoni en otra escena como característica del Caballero de Ripafratta en los momentos críticos. La escena termina con una pequeña pantomima, o para ser más precisos, con una acción que se desarrolla en silencio: Mirandolina levanta su vaso y lo choca con el del Caballero enamorado, deja el vaso sobre la mesa, saca de su pecho la rosa que el Caballero le ha dado un momento antes detrás del biombo, y se desliza detrás del mismo, mientras que el Caballero, atolondrado, se deja caer sobre un silla; Mirandolina reaparece, le mira y sale.

Es evidente que Mirandolina (Rinna Morelli) representa la victoria de la mujer no tanto por la seducción y la gracia como por la astucia y el cálculo: en la última escena, la acción introducida destaca la sangre fría de la mujer y su indiferencia absoluta para con los asuntos amorosos. Entre sus enamorados Mirandolina elige al Camarero, un personaje magnífico pero detestado por la mujer amada. ¿Existe en esto una implicación de clase? ¿Es la matrona burguesa, calculadora y matriarcal la que asegura su casa eligiendo entre el Marqués y el Conde aquel que ella podrá dominar mejor? El cuadro del matriarcado agrídulce descrito por Goldoni al final de la república, no está, ciertamente, muy lejos. En cuanto al duelo, esta acción introducida no está desprovista de fuerza y constituye otra amplificación. Por todas partes en suma, un ritmo roto continuamente por la acción, por el movimiento.

Resumiendo la acción, es empleada por Visconti, no como una forma de introducción *lazzi* destinados a mantener viva la intriga, sino como un segundo gráfico que acompaña la trama de la palabra, se desarrolla paralelamente a ella, a veces, acompañándola otras, desmarcándose con la intención de precisarla, de ponerla de relieve. Casi nunca la acción copia o repite lo que dice el texto, generalmente desempeña una función de contrapunto, incluso con ironía, como por ejemplo en la réplica final de Mirandolina que generalmente dice la actriz principal en el proscenio para excitar las ovaciones del público y los aplausos. En la puesta en escena de Visconti, la acción por el contrario, se desarrolla de la siguiente manera: Mirandolina dice: "Al cambiar de condición quiero cambiar mis costumbres". Fabrizio, el criado, que está sentado sobre la mesa fumando, se vuelve, le lanza un beso (es el beso de alguien que cree que se va a convertir en el marido, en el patrón) por toda respuesta, Mirandolina va hacia el armario, coge un delantal limpio y se lo lanza. Fabrizio comprende la alusión. Toma el delantal, baja de la mesa y poniéndose el delantal se dirige hacia Mirandolina, que durante este tiempo dice: "¡Ustedes también, señores, aprovechése de lo que han visto". Mirandolina entonces ata el delantal de Fabrizio diciendo: "Para el beneficio y seguridad de vuestros corazones". Seguidamente Mirandolina va a la mesa, coge la plancha, se la da a Fabrizio, quien se aleja perezosamente. Mirandolina le reclama. Fabrizio sale. Mirandolina va hacia el tendedero, descuelga una toalla de la cuerda, la lleva a la mesa, la extiende para plancharla y dice: "Y si alguna vez ustedes se encuentran en la duda de tener que ceder, de claudicar (*moja la toalla*) piensen en las malicias aprendidas (*otra aspersion*) y acuérdense de la Locandiera (*de nuevo otra aspersion y telón*).

Esta concepción de "la acción paralela" la encontramos ya en un estado más o menos primitivo en los primeros espectáculos de Visconti. En un estado primitivo tendente a encontrar un equivalente expresivo del texto en los rasgos caligráficos del ballet (*Bodas de Fígaro, Rosalinda*) o de la figuración abstracta (*Crimen y castigo*) o en la grisalla documental cinematográfico (*Quinto Collummo*, etc.). A través de numerosos errores, Visconti perseguía constantemente una idea bien precisa de expresión teatral, como concepción del teatro que ha llegado a madurar con el tiempo, pero hacia la cual le ha guiado siempre un instinto tenaz. La creación de una especie de "correlativo visual" del texto como instrumento de clarificación de la interpretación y en general de la expresión, es un descubrimiento razonado del mundo y no, como han creído muchos, la manifestación gratuita de un genio popular.

En un lenguaje teatral que debe ser examinado no solamente en relación con la fidelidad a la letra del texto, sino igualmente, como la revelación de las relaciones vitales que frecuentemente, esconde una obra. Podría ser útil hacer notar que un lenguaje parecido estaba en posesión de los grandes actores italianos del siglo pasado, aunque bajo una forma crítica rudimentaria. Henry James cuenta esta *exquisite stroke* de Tommaso Salvini en *El rey Lear*. Gloster le pregunta si es rey. Salvini-Lear le clava por un instante la mirada perdida como si sopesara el sentido de la pregunta (hace tiempo que ha perdido la razón); después como si el recuerdo de quien es le volviera bruscamente a la memoria, corre hacia un árbol vecino, arranca

una gran rama, elige una a modo de cetro y expresándose en una actitud regia exclama majestuosamente: "Ay, every inch a king".

Es un ejemplo, entre tantos otros, de "correlación visual" en Tommaso Salvini. ¿Y por qué otra razón de hecho, esos actores se convertirían en celebridades y fueran reclamados por públicos que no comprenderían una sola palabra de lo que se les decía, sino por el poder de su imaginación escénica y por sus métodos de representación?

De este método, es sorprendente decirlo, Luchino Visconti está hoy más cerca que Vittorio Gasman.

(1956)

## DESCUBRIR GOLDONI

Por Bernard Dort

Traducción: Víctor Manuel Dogar

Autor teatral universalmente célebre, Goldoni (que murió en París, que escribió para la Comédie-Française, que incluso redactó sus *Memorias* en francés) ya no es para el teatro galo más que un nombre y un título: *La Locandiera*. Nombre y título que ni siquiera tienen entidad propia sino que nos remiten a lo que Roland Barthes llamaba "el tópico de la italianidad". Es lo que exime a nuestros hombres de teatro de ver más allá, de tomar conciencia de la obra de Goldoni (considerable ya que ocupa los catorce volúmenes formato Pléiade de la nueva edición completa publicada por Mondadori) o de reflexionar sobre la obra que excepcionalmente han elegido montar. La cuestión está clara: Goldoni representa las piruetas, la "joie de vivre" más allá de los Alpes. Un mundo irreal, ligero y transparente. Goldoni es un Marivaux sin texto o un Molière reducido a sus *tipos* más convencionales; el nexo de unión entre ambos. Un autor "plano" por excelencia, que se compone de movimiento, de color... En resumen, la serpiente de verano del teatro-teatro.

### UNA "LOCANDIERA" PLANA

Así es como lo entendió Maurice Sarrazin cuya compañía, Le Grenier de Toulouse, presentó recientemente *La Locandiera*. De un lado los personajes de repertorio: el marqués y el conde, (el primero convertido en Harpagon caricaturizado por Denise d'Inès, el segundo en "bourgeois gentilhomme" según Louis Seigner; dos zopencos ejemplares); un caballero torpe, puro e inocente, con algunos toques montherlanianos; y finalmente un criado curiosamente provisto de unas gafas, una respetable barriga y en fin, de una especie de miopía en toda su persona; hay mucho de Labiche en él. Del otro lado, Mirandolina y sólo ella: una compañera de juego, las enaguas color fuego, más Carmen que otra cosa, un virago. Consecuentemente el juego ya está decidido: esta *Locandiera*