

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*

no será más que el espectáculo que Mirandolina tenga a bien ofrecernos y que ella se ofrecerá a sí misma. Un espectáculo sin sorpresas con un desarrollo y una repercusión previstos. Teatro en segundo grado (teatro *sobre* el teatro) pero que no pasa por tal. Y para compensar esa "previsión" llenan *La Locandiera* de gags; le imprimen un movimiento endiablado. Los actores interpretarán el despecho, la sorpresa, el golpe de efecto. El resultado: una *Locandiera* animada, excitada, pero vacía y que suena a hueco. Yo diría más, una *Locandiera* incomprensible que se sostiene desde la pura ficción teatral (esa que Jacques Fabbri y sus actores por ejemplo, tiene tanta tendencia a explotar) y que poco tiene que ver con *La Locandiera*: "comedia en tres actos y sin máscaras" de Carlo Goldoni, con la que lo único que comparte es el esquema.

No voy a aplastar al Grenier de Toulouse bajo el recuerdo de *La Locandiera* puesta en escena por Visconti que la compañía Morelli Stoppa nos presentó hace dos años en el marco del segundo festival internacional de París. Sin duda el Grenier no disponía ni de los actores, ni de los medios materiales de los que dispuso Visconti. Sin duda al tener que representar en cualquier parte (en posadas y en granjas, delante de cualquier público), se encontró en la obligación de utilizar un decorado esquemático, fácilmente desmontable y montable; y tampoco pudo utilizar la iluminación con la sabia prodigalidad de Visconti. En cualquier caso en el espectáculo de Visconti había algo más que lujo, incluso algo más que una perfecta combinación de materiales costosos. Había una interpretación de *La Locandiera* que concedía a todos los elementos que la componían, su máxima eficacia; que recreaba para nosotros una duración, una acción, un debate. Hasta entonces *La Locandiera* era para mí un globo vacío que nuestros directores sólo inflaban de italianidad, que es como decir de aire. Pero he aquí que aparece Visconti, y la obra se presenta de nuevo ante nuestros ojos, pero esta vez como la metamorfosis de un clásico del teatro (demasiado clásico para ser verdad) en una obra audaz, dando testimonio de un momento en el que la historia duda: o nada ha sido todavía decidido o los adversarios de mañana, aristócratas y burgueses guardan silencio, se miran, se ponen a prueba y podrían amarse... Pero Visconti, no realizó aquí una operación mágica, sino que se preocupó de restituir a los objetos (siempre presentes en Goldoni y frecuentemente mencionados en el texto) su papel mediador. Roland Barthes lo remarcaba con razón: «En *La Locandiera* los tipos "caractereológicos" del teatro improvisado, se ven desplazados por tipos "sociales" (el noble arruinado, el nuevo rico); y las relaciones "emocionales", no van más allá de una simple mecánica de situaciones (raptos, secuestros, etc), y de algún modo estos nuevos tipos, están ya *mediatizados* de alguna manera, por objetos reales gozando de una existencia totalmente material, funcional. Esto es lo que Visconti revaloriza de un modo admirable. Es *a través* de la vida de pareja como se desarrolla el amor; es *a través* de la succulenta salsa que le sirve como el caballero a Mirandolina; es *a través* de la plancha que debe cambiar como Fabricio afirma su superioridad frente al caballero». El mismo Visconti señalaba(1) que él había construido su *Locandiera* en torno a la salsa que Mirandolina le sirve al caballero; en torno a esa conversión del caballero al modo de vida burguesa, por la salsa...

Me dirán que esta interpretación hace de *La Locandiera* una obra de tesis. Sería equivocarse de medio a medio, ya que esta interpretación y sólo ésta, permite valorar la otra cara del díptico: la tentación de la nobleza que el caballero significa para Mirandolina. Baratto así lo veía: "Mirandolina representa una comedia opuesta a una realidad psicológica que le espanta y que destruye su apuesta (2)". En Visconti existe el *juego*, no sólo el juego de una Mirandolina de convención, sino un doble, un triple juego; todo un entramado de



conversiones, de tentaciones, de abandonos. Nada más tonto pues, que el reproche que la crítica parisina dirigirá a esta *Locandiera* tildándola de aburrida. Al contrario que otras *Locandieras* exangües y neuróticas como la del Grenier de Toulouse, por ejemplo, *La Locandiera* de Visconti nos descubrió una obra rica, múltiple, comparable a *Las Bodas de Figaro* o a las más hermosas piezas de Marivaux; si bien es cierto que estas últimas están como mínimo tan deformadas por los actores franceses como *Las Locandieras* por la tradición italianizante. Una obra realista.

¿No hubiera podido Maurice Sarrazin inspirar-

se en Visconti sin imitarle?. Muchos de nuestros directores basan su amor propio en ignorar lo que hacen, lo que han hecho sus camaradas (así Vilar o incluso Dasté en relación a Brecht). El trabajo de otros no les concierne, nos dicen. Su inspiración les basta. ¿Pero qué pensaríamos de aquellos escritores que hiciesen lo mismo; de los críticos, de los comentaristas que para explicar, para hacer la interpretación de una obra obviarán sistemáticamente el trabajo de sus predecesores?. Yo no reclamo de Lanson una puesta en escena, única-

ma del teatro; una mezcla de la opereta francesa y de la mitológica comedia del arte.

VISCONTI O LA REALIDAD GOLDONIANA

Visconti, realiza este texto de *L'impresario de Smyrne* de la misma manera que un compositor de ópera completa el texto de su libreto poniéndole música. Ya que este *Impresario* no es una mala



"La Locandiera".
 Dirección: Luchino Visconti.
 (1952).
 En la foto: Marcello Mastroianni
 y Rina Morelli.
 (Cívico Museo Biblioteca
 dell'Attore - Génova.
 Fondo: Gastone Bosio).

mente pido que el teatro no sea sólo un tonel de las Danaides. No hay porqué avergonzarse de aprovechar y hacer aprovechar el trabajo ajeno ya que el director de escena también se sirve del texto, del escenógrafo, de los actores... Los espectadores del Grenier de Toulouse, tanto los de París como los de provincias, no se hubieran quejado ante una *Locandiera* enriquecida, nutrida por la reflexión, por la experiencia de un Visconti. Interesándoles más, esta *Locandiera* les hubiera aportado más, les hubiera divertido más también, que la firmada por Maurice Sarrazin, que de hecho no es sino el producto de una tradición ciega, anóni-

obra de Goldoni, es solamente menor, esquemática. Al director corresponde el conferirle palabra y voz, crearle un espacio, situarlo en un mundo, en una realidad. En lugar de una comedia exangüe - que bajo el título *L'impresario de Smyrne*, raras veces fue representada en Italia y donde no se veía más que un turco de fantasía sujeto a los caprichos de tres candidatas y un candidato al papel de la prima donna- corresponde a Visconti ofrecernos un verdadero drama Goldoniano, es decir, la cómica historia de una "troupe" de teatro dividida por un lado entre el sueño y la realidad, y el espectáculo de un doble desencanto: el de la reali-

dad burguesa de una posada veneciana provocado por la magia del teatro; y por otro, el de la fascinación por la realidad de la vida de los actores, de la rivalidad de las cantantes, el de sus disputas, pero también el de sus miserias, de sus impotencias, de su explotación por los directores, los "impresarii" y otros estafadores...

Que no se hable de interpretación abusiva: todo eso está en el texto, en las situaciones de Goldoni. Solamente había que percatarse de ello y sobre todo mostrárnoslo, hacérselo visible, sensible. Visconti lo consiguió, primero al situar la acción teatral histórica y socialmente en un mundo de realidad irrecusable. Después, una vez recreado ese mundo con una alucinante precisión al detalle, confiriendo a los personajes todas sus posibilidades, toda su complejidad, entregando de este modo a nuestra comprensión, a nuestro juicio, personajes ridículos y atractivos a la vez, presuntuosos y humildes, soberbios y desarraigados.

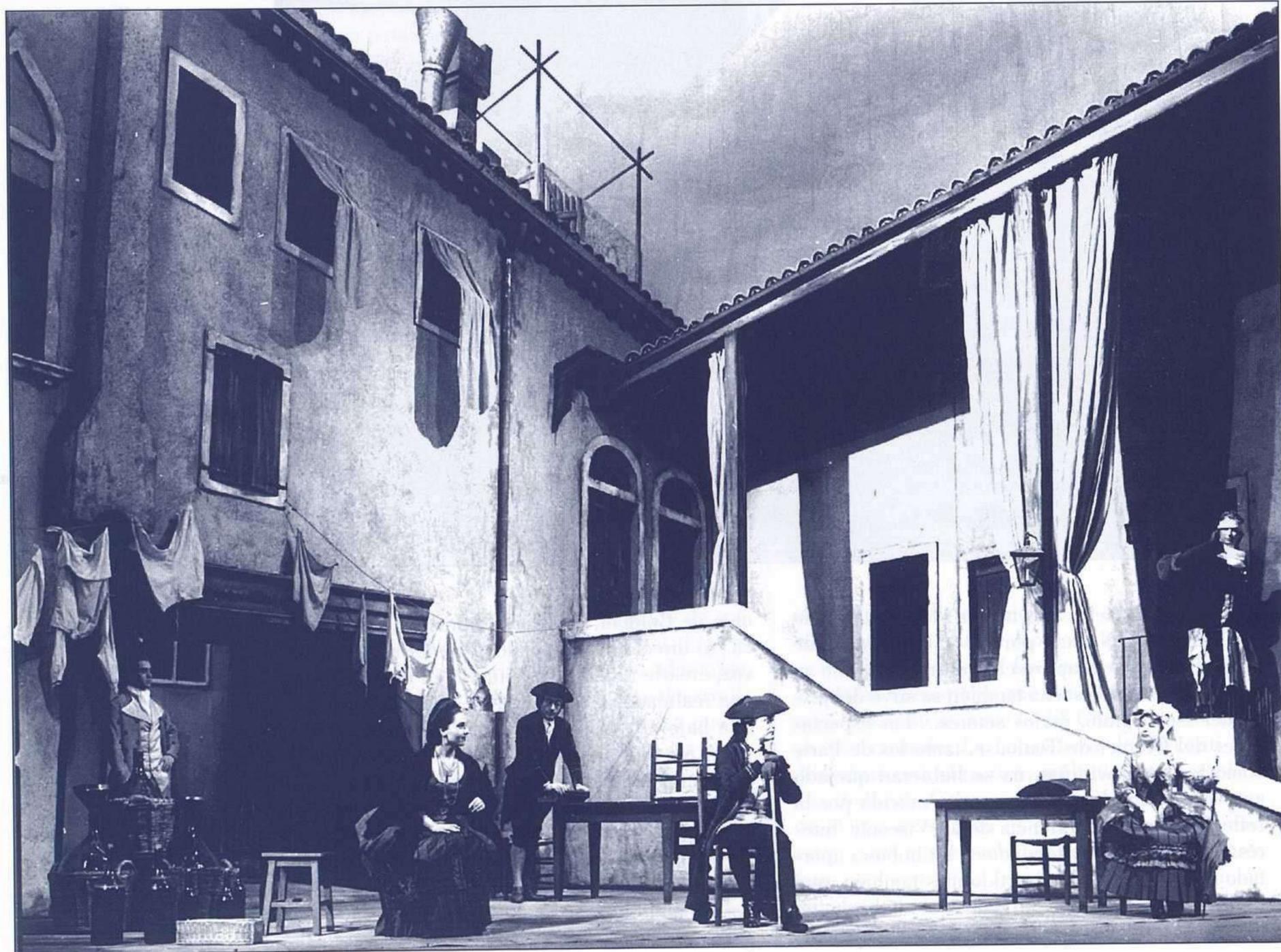
El primer elemento de un espectáculo de Visconti es su decorado, que no es ni el marco formal destinado a facilitar los procesos de los actores ni un conjunto de arabescos, de rasgos decorativos. Sino un lugar, un medio que inscribe a la obra en su realidad ofreciendo a los actores un espacio que, a diferencia del espacio indefinido, geométrico del T.N.P. es ya un espacio lleno de significación, un espacio múltiple en el que cada fragmento tiene ya una función, está ya investido de un sentido. El patio de la posada donde debuta *L'impresario* no se reduce a un espacio de admirables proporciones; desde el momento en que el telón sube, el patio es un lugar bien definido, el lugar de la vida cotidiana, donde se inscribirá la acción irreal de la comedia. Más incluso, al caer el telón,

el mismo patio ahora repleto de comediantes hará triunfar la comedia, los sueños de los actores. Se nos presentará como el común denominador de esos hombres y mujeres tan diversos unidos esta vez no ya para seguir viaje hacia Smirne, sino para comenzar, bajo la dirección del conde Lasca, noble arruinado, una gira que les conducirá a otras muchas posadas, a otros muchos patios, todos parecidos a éste último con sus muros desconchados, las sábanas colgando de las ventanas y el pueblo de criados y sirvientes entregados a sus ocupaciones sin preocuparse demasiado por los sueños y las locuras del teatro.

En semejante decorado, también los figurines poseen un significado, definiendo a quien los lleva, diferenciándolos según su estatus, su función, y al mismo tiempo acoplándose milagrosamente en su conjunto: la mancha rosa salmón de las medias de la posadera, se refleja en los muros de su posada. En ese decorado y con esos figurines, los objetos son verdaderos, reales. Esos adecuados objetos califican la realidad, la mediatizan: legumbres verdes y frescas bañadas todavía por el rocío de la mañana, que la posadera y sus ayudantes transportan a lo largo de toda la representación, formando un tendedero que extienden para que se sequen (3)... He aquí el mundo de la vida cotidiana, sus faltas y sus bellezas, un mundo donde se trabaja, donde hay que ganarse la vida, donde se come y se duerme; donde el despertar del día significa no el apaciguamiento de la tragedia, sino la vuelta al trabajo, y la caída de la noche no es la hora de las Erinias, sino del reposo y el sueño bien ganados.

Vienen, entonces, los actores, los y las cantantes, personajes excéntricos, tanto por sus acentos

"L'impresario delle Smirne".
Dirección: Luchino Visconti.
 (1957).
 (Cívico Museo Biblioteca
 dell'Attore - Génova.
 Fondo: Gastone Bosio).



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

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

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

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

Mayo 1958 *Revue Théâtre Populaire*
N° 30

(1) *Bref*, n° 16 julio 1956.

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

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

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

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

UNA LOCANDIERA REALISTA

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

Por Roland Barthes.

Traducción: Víctor Manuel Dogar.

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

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

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

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

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