

# CON RONCONI EL CREADOR DE "ORLANDO FURIOSO"

Por JOSE MONLEON

Aquel rostro era el mismo que uno ya había visto en alguna que otra revista extranjera. El hombre se divertía más que nadie, tan pronto al pie de los relucientes caballos como pegado a las faldas de cualquiera de las princesas que invadían la pista del Palacio de los Deportes de Madrid. Tiraba de las carras y, en los escasos momentos de sosiego, sonreía contemplando las viejas hazañas irónicamente imaginadas por Ariosto. Parecía un técnico más, aunque sólo a primera vista. Trabajaba demasiado a gusto para serlo. Como diría Genet, se trataba de un hombre que gozaba con su trabajo, que se había zafado de las viejas maldiciones y de las renovadas explotaciones, según las cuales hay que ganarse la vida perdiéndola en las servidumbres laborales. Aquel hombre, espectador y participante eufórico en la representación del «Orlando furioso», era también su director, Luca Ronconi.

Al día siguiente, nuestra entrevista. En varios tiempos, con parada y fonda en un mesón de Toledo, bajo un televisor que conseguimos reducir al silencio. Ni una sola vez apareció el vetetismo o la impertinencia refinada que es propia de los que andan en los primeros puestos de la vida cultural europea. Ronconi, extrovertido, claro, sin una sola punta de beatería, era algo así como la concreción individual del montaje de «Orlando». Entre el trabajo realizado y la personalidad de su autor se daba una innegable correspondencia; Ronconi hacía arte con su extroversión.

Mi primera pregunta, tímidamente provocadora, se centró en una posibilidad: la de que el espectáculo obtuviera el éxito a partir de su carácter insólito, de su sacralización por la crítica internacional, de ese ir y venir de los espectadores, acompañado de una percepción quizá trivial e infantil, reterizada luego en las «conversaciones intelectuales»...

—El espectáculo, tal como ha sido concebido, presenta dos caras. Una extremadamente popular, ingenua, que resulta inmediatamente perceptible por el espectador, que es, precisamente, la de la fiesta, la feria, el circo. Y otra más profunda y menos inmediatamente perceptible, que es la que ha determinado toda la estructura del espectáculo, según un diseño que va aflorando poco a poco y que requiere, sobre todo, que el «Orlando» sea visto más de una vez para poder empezar a entender y a relacionar los diversos momentos y escenas. Las cosas más detonantes del espectáculo, como, por ejemplo, el hecho de que el público esté de pie, el que existan carras que se desplazan, el que los espectadores estén continuamente obligados a moverse,

el que se representen escenas simultáneas, no obedecen a un simple criterio de espectacularidad y de diversión del público. Partimos, sobre todo, del propio texto del «Orlando furioso», sometido a un análisis formal y de contenido. En el aspecto puramente teatral, la abolición de la división clasista de los espectadores, vigente en Italia y, prácticamente, en todos los teatros del mundo, ese contacto continuo, la promiscuidad a que obliga el espectáculo, nos han parecido elementos importantes.

Ronconi sigue hablando de su espectáculo. Hacemos los dos un esfuerzo y nos embarcamos en el juego, siempre un poco ingenuo, de las preguntas y las respuestas. Es un poco saltar del teatro de plaza, del teatro abierto y tumultuoso, al teatro psicológico representado en una vieja sala a la italiana. Pero quizá aún no exista un periodismo de plaza en el que poder recoger cabalmente la personalidad de este italiano.

—En el original de Ariosto suceden muchas cosas simultáneamente, aunque, por un problema de posibilidades del lenguaje escrito, el autor tenga que explicarlas una después de otra y asimismo acceder el lector. Nosotros hemos considerado que sería interesante aprovechar la posibilidad que nos daba el teatro de montar sincrónicamente todas esas escenas...

## EL «ORLANDO FURIOSO»

¿Pero por qué el «Orlando furioso»? ¿Por qué ese viejo y famoso texto, citado en nuestros libros de Bachillerato y prácticamente desconocido? ¿Qué razones pre-espectaculares han existido para su selección?

—Primera, el «Orlando» es un clásico que goza entre nosotros de esa reputación fastidiosa propia de ciertas grandes obras del pasado. Cuando se estudia la obra se tiende a tomar en serio al autor, olvidando la ironía fundamental del texto, su contemplación de la cultura caballeresca como expresión de una época que

ya había sido superada. Tendríamos, pues, aquí una primera razón cultural: destruir el malentendido respecto de que gozan los clásicos. Segunda, su contenido es siempre popular, y nos parecía el más idóneo para conseguir un espectáculo que entre sus primeras intenciones tenía la de llegar a un tipo de público que no fuese aquel que ocupa habitualmente los teatros. Tercera, el análisis crítico de unos textos cuyo alcance social, como decíamos antes, no suele hacerse en los trabajos eruditos más o menos tradicionales. Pensábamos que la representación de «Orlando» podía evidenciar la conciencia de una transformación social...

Le pido un ejemplo. Un elemento concreto de su espectáculo al servicio de esta iluminación.

—La escena final del laberinto ha sido concebida de la siguiente manera: en el laberinto entran los diversos paladines de Orlando; allí, entre el público, sin poderse mover, continúan en un tono trágico, romántico, exponiendo sus diversas situaciones; al mismo tiempo, en los cuatro lados del espacio utilizado, completamente fuera de este laberinto, en una especie de habitaciones, se desarrollan cuatro historias diseminadas a lo largo del poema, en las que cuanto ha conducido a la desesperación y a la locura de los protagonistas del poema —las aventuras amorosas de los paladines— son contempladas bajo una nueva forma de cultura, la cultura burguesa, que se estaba formando en aquellos años. Las soluciones dadas por esta naciente cultura son totalmente distintas a las que daban los caballeros. Por ejemplo, la traición conyugal, que es el tema de las cuatro historias, no lleva ya a los personajes a la locura, sino a la aceptación de una serie de reglas que iban a ser definitorias del naciente mundo burgués. Todo esto no lo ve quien se deja sugerir por el espectáculo o quien lo ve una sola vez.

Es decir, que el espectáculo posee deliberadamente los dos rostros de que antes nos hablaba Ronconi. En el cine y en el teatro

modernos, teniendo que mirar a un tiempo al éxito o a la censura y a la voluntad de expresar determinadas ideas, es frecuente la obra de dos caras. Una más ingenua, montada sobre ciertos clichés —acción, violencia, erotismo, etc.—; otra más escondida, más rigurosa. La diferencia que existe entre muchos de estos intentos y el de Ronconi es, sin embargo, quizá fundamental en un punto: Ronconi no se avergüenza de ninguno de los dos rostros de su espectáculo. Lo deseable es que el espectador acceda a ambos, pero si esto no es posible —y nunca es posible si se trata de quien ve la obra una sola vez, se conforma con la carga festiva, eufórica, desclasadora, que su «Orlando» posee en una primera aproximación.

—Sobre estos dos planos del espectáculo y la subsiguiente división del público entre los dos modos de percibirlo nos hemos encontrado con un hecho interesante: no responde a la previsible división entre un público «culto», delicado, «puesto al día», que entiende todas las significaciones del espectáculo, y otro más popular e ingenuo, que se queda con la parte festiva. A menudo, por el contrario, para el público más sofisticado el espectáculo se reduce a una especie de juego, de caballos, en donde los actores declaman de una manera irónica; por el contrario, el público menos acostumbrado al teatro, como el que, por ejemplo, hemos tenido en Italia cuando hemos trabajado gratuitamente en las plazas, alcanza a comprender, intuitiva, si no intelectualmente, muchos de los nexos y relaciones, como pueda ser el que he dado antes a manera de ejemplo.

«Orlando furioso» es el resultado de un discurso poético iniciado por Ronconi hace ya algunos años. Hasta ahora, ha montado una decena de espectáculos, que fueron estableciendo los precedentes de esta última gran audacia del teatro europeo. Generalmente se interesó por el teatro isabelino, siendo «Ricardo III», de Shakespeare, uno de sus mayores triunfos. Trabajó siempre en salas a la italiana, pero sin someterse jamás a sus exigencias, investigando siempre sobre la división del espacio escénico. Con «Ricardo III», interpretado por Vittorio Gassman, obtuvo, además del éxito, el derecho a ser discutido polémicamente. En lugar de montar la tragedia, tomada como una unidad, en la que cada personaje tiene asignado su espacio y su juego argumental, Ronconi la abordó como un conglomerado de elementos, que eran descompuestos escénica e ideológicamente, y ofrecidos al público como materia de reflexión antes que como un drama



cerrado. «Orlando furioso» es el último capítulo, por ahora, de una meditación que tiene ya esbozados los pasos inmediatos. Quedémonos aún, sin embargo, en el «Orlando».

—En cada país ha solido destacarse un punto distinto. Creo que los espectadores se reconocen, se descubren a sí mismos, a través de nuestro "Orlando". Por eso, en cada lugar, y según sus circunstancias sociopolíticas y culturales, han destacado uno u otro de los muchos aspectos que contiene el espectáculo. Así, por ejemplo, a veces ha resultado fundamental la particularidad sociológica del espectáculo, la promiscuidad del público, la cercanía entre los espectadores, físicamente en contacto; en otros lugares, como ha sucedido, por ejemplo, en Francia, el carácter mágico, lo que tiene de sueño, se ha considerado como una especie de felicidad infantil transmitida a los espectadores y primera condición del "Orlando"; en Berlín, aquello parecía una verdadera fiesta de bebedores de cerveza, muy divertida y muy plebeya...

¿En España? Un primer punto clarísimo: nos ha importado más, nos ha sorprendido y ganado más, esa saludable promiscuidad del público que tal o cual aspecto del montaje. Aunque, en realidad, ésta sea también una división artificial, por cuanto los espectadores formaban rigurosamente parte —con nuestros rostros, nuestros gestos y nuestros a menudo apresurados movimientos— del espectáculo. Le digo a Ronconi que, en general, tuve la impresión de que al público del Palacio de los Deportes que bajó hasta la pista central no le importó esta promiscuidad; al contrario, más bien me parece que generó cierta euforia, tal era la casi violencia amistosa con que andábamos saludándonos y resaludándonos, entre sonrisas, unos y otros. Quienes no entraron en estas reacciones, quienes tuvieron miedo a mezclarse, se quedaron en las sillas, convertidos en impotentes «voyeurs» de una fiesta a la que tenían psicológicamente acceso, o, cuanto más, se unieron tímidamente a «las masas», procurando quedarse en sus orillas.

—Es muy interesante en este sentido el proceso que sufre el espectador a lo largo del "Orlando". Primero, lógicamente, adopta la actitud tradicional del espectador teatral. Se mueve con cierta reserva, pero cuando llegamos al final se ha convertido en algo distinto, que no tiene nada que ver con lo habitual.

Llegamos al que a mí me parece, desde el punto de vista sociológico, extremo sustancial en el lenguaje y en la poética de Ronconi. Porque resulta que el público,

como entidad comunitaria, existe; que uno se siente ligado a un grupo de personas, con las que participa activamente en el espectáculo; pero, al mismo tiempo, la entidad individual de cada uno sigue en pie; si, por ejemplo, una de las carras se precipita hacia el espacio que yo estoy ocupando, me muevo, porque sé que si me atropella no será el público el que salga con la pierna rota, sino yo; si decido ver esta o aquella escena entre las posibles opciones que me da su representación simultánea no es el público el que elige, sino yo...

—Esta es, en efecto, una de mis ideas sobre el teatro expresada ya antes del "Orlando", aunque sin la nitidez ni la fuerza de este montaje, que más me han atacado. No me gusta ver el público como una entidad cerrada, única, homogénea, que debe ser convencida de algo a través del hecho dramático. Me interesa mucho más que el público sea la suma de espectadores individuales, cada uno con sus propias reacciones ante el espectáculo. A mí me interesa el teatro político, pero entre él y un teatro de propaganda hay una gran diferencia.

#### UN PUNTO IMPORTANTE

Creo que hemos llegado a una cuestión fundamental del teatro contemporáneo. Se trata de saber si el teatro político debe ser la consecuencia de una poética de significaciones políticas o el resultado totalmente consciente de unos supuestos previos estético-ideológicos.

—En Italia, al menos, se tien-

de a confundir el teatro político con el teatro de propaganda.

El tema lo aborda Ronconi a través de un punto preciso. La relación entre el espectáculo y el público. La pasividad de este último, su aquiescencia casi automática a cualquier propuesta escénica, le parece a Ronconi totalmente reñida con un concepto verdaderamente creador del teatro político. Para Ronconi lo político no está en la adecuación de la obra a una determinada sistemología ideológica, sino en la fuerza reveladora que finalmente ejerce aquella sobre el espectador. No, ser testigo, como dice Grotowski, no basta. Ni testigo ni público de conferencia. Al teatro hay que exigirle otra dimensión.

—Se propone siempre el espectáculo como algo sobre lo que debe concentrarse el interés del público. Lo fundamental acaba siendo el ser objeto de la admiración del público. No creo que tenga que ser siempre así. El espectáculo debe dejar una serie de vacíos a llenar por el público, viniendo entonces a ser la suma de lo que proponen los actores y lo que ocurre en el interior de los espectadores. Debo confesar que, por ejemplo, "El príncipe constante", en la versión de Grotowski, es una de las cosas más hermosas que he visto jamás en el teatro, pero que yo, en tanto que público, me sentía frustrado. Era, simplemente, un señor al que le era dable ver algo bellísimo. Mi idea es otra. El simple hecho de hacer una cosa bellísima no parece que sea muy importante; me parece mejor conseguir que el espectáculo sea, y no sólo por su contenido,

sino por lo que es en su totalidad, un módulo de conocimiento de algunas cosas a las que puede llegar el público a través del espectáculo. No quiero exagerar la importancia del hecho teatral, sujeto siempre a numerosas limitaciones. Pero, por ejemplo, nuestro espectáculo contribuye a provocar en el público el sentimiento de que la realidad es mucho más varia, desconcertante, de lo que suele mostrarse en el teatro, incluso cuando el teatro presenta la realidad como una problemática.

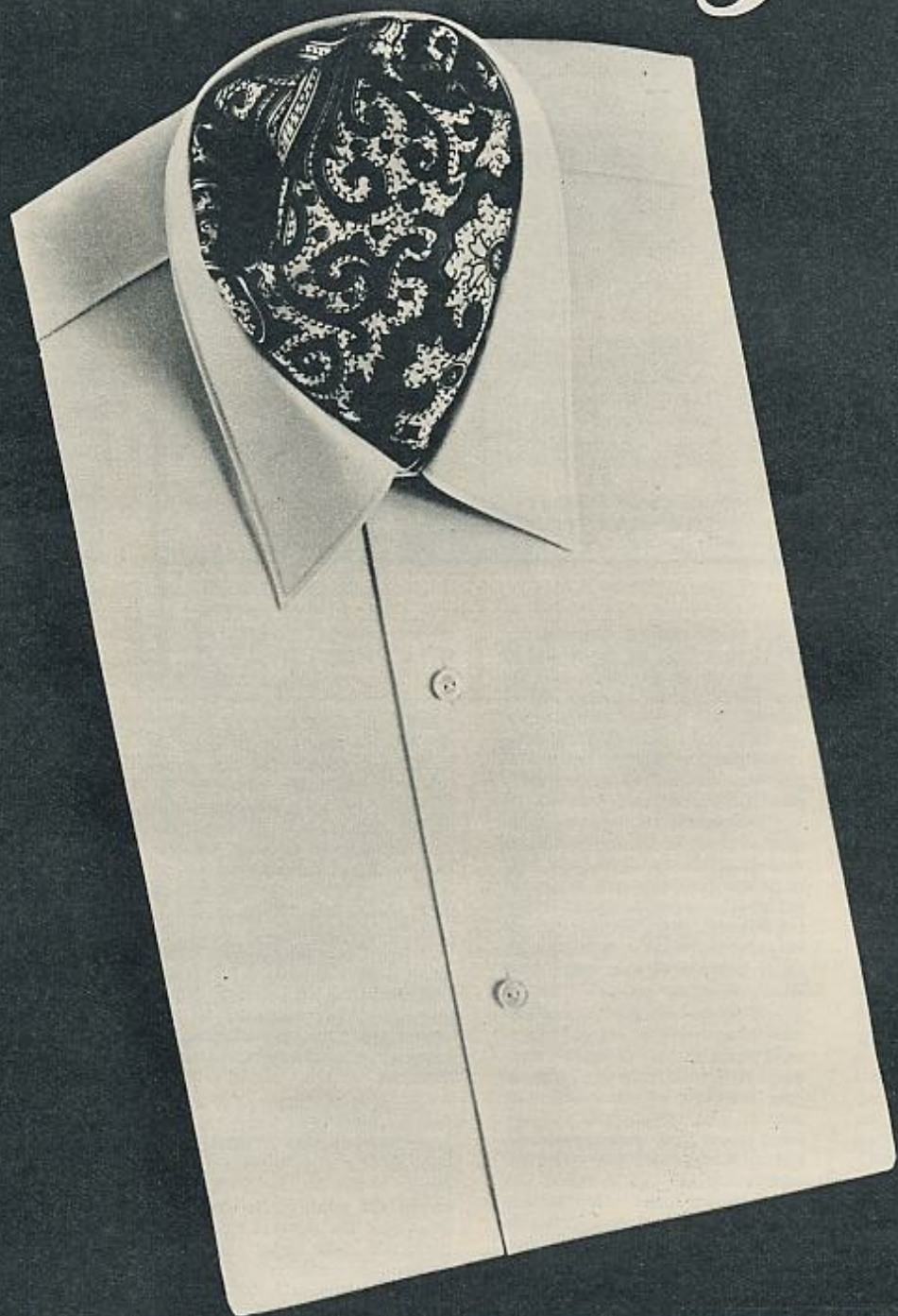
¿Acaso ampliar esta visión de la realidad, romper una serie de supuestos inmóviles, no resulta social y políticamente mucho más activo, más operante en las transformaciones comunitarias que la apología sistemática de determinadas ideas? ¿Acaso este teatro no intenta saltar por encima de los mecanismos del ismo y el anti-ismo para enriquecer la capacidad de juicio, la conciencia de su realidad, en el espectador?

#### LOS ACTORES

La interpretación de este particularísimo «Orlando furioso» tiene una curiosa y rica ambivalencia. Tan pronto tenemos la impresión de que los actores están ironizando sus personajes, tomándolos un poco a broma, como nos parece que asistimos a una interpretación sincerísima. Más aún: desde cerca, siguiendo escenas como la de Angélica y Mécador, o la de la locura de Orlando, percibimos una tensión de orden shakespeariano; contempladas esas mismas escenas desde lejos, asumen un carácter más gestual, más bufo, más festivo. Y otro problema: ¿cómo interviene el público en la interpretación? ¿Cómo acusa el actor los diversos comportamientos posibles de los espectadores?

—El sostenido entusiasmo que los actores conservan, después de un año de representaciones, en el "Orlando" se debe a que se trata de una experiencia que también es nueva para ellos. Los actores están acostumbrados a coger su personaje y comportarse de acuerdo con él. Aquí, además de este trabajo, realizan otro, porque han de tener en cuenta, además del personaje, la forma como el público ve cada vez este personaje. Esto no es una improvisación. Ha constituido un trabajo sobre las distintas reacciones del público previsibles realizado durante los ensayos. Las diferencias entre una interpretación ligeramente parodística y otra muy sincera ha sido también señalada previamente con toda precisión y rigor, pero siempre considerando las distin-

# ¿de Tervilor<sup>®</sup> Sir?



Cuando vea en el escaparate una camisa de aspecto sedoso, muy bien confeccionada, que sólo por su apariencia

ya indica ser una camisa de gran calidad, fijese en la etiqueta: seguro que es de Tervilor Sir. Y es que los buenos

confeccionistas de camisas saben que para confeccionar camisas de gran calidad, lo primero y principal es un gran tejido.

*Tervilor<sup>®</sup> Sir*

otro artículo de  *Viladornia*



## CON RONCONI EL CREADOR DE «ORLANDO FURIOSO»

tas hipótesis de una intervención del público. En todo caso, y contra los que han estimado que la interpretación era una especie de parodia de Ariosto, he de decir que el tono apasionado y sincero es general, incluso en aquellas escenas en que, a nivel de espectáculo antes que de actor, nos lo tomamos un poco a broma.

### LA CRITICA POLITICA ANTE EL «ORLANDO»

—Al principio, los periódicos italianos de izquierda se han mostrado cautos en el juicio, acusándolo de cierto agnosticismo en su contenido. La prensa de derecha ha sido igualmente cauta en sus críticas, considerando que el espectáculo constituía un atentado al respeto que merecen los clásicos, aparte de cargarles su estructura formal. Estos juicios han estado determinados en gran parte por el hecho de haber estrenado el "Orlando" en el festival de Spoleto, considerado como un festival aristocrático. Lo cierto es que muchos pensaron que se trataba de una especie de ensayo cultural que sólo iba a interesar a las minorías, y que sería un gran fracaso cuando abordase públicos populares. Cuando luego llevamos la obra a las plazas y alcanzó un enorme éxito, empezó a comprenderse que la carga política del espectáculo no radicaba en que se hablara de argumentos políticos, sino en hacer de él un medio y un hecho político, que es, me parece, más interesante. Nuestra cultura teatral está todavía muy ligada a la teoría de Brecht, tomando por teatro político un teatro de carácter didáctico, ejemplar, etcétera. Esto por parte de la crítica. Por parte del público, digerido ya Brecht, adopta ante él una actitud un tanto sagrada; se va a ver una obra de este tipo como se va a hacer la confesión. Luego se siente un tanto tranquilo por haber cumplido su deber, pero las cosas siguen exactamente donde estaban. En conjunto, la crítica progresista ha sido siempre muy buena con el espectáculo y menos buena al considerar la "falta de contenido".

### UN PROYECTO PRECISO: «LA LOZANA ANDALUZA», DE ALBERTI

Hablamos de la posible aplicación del montaje de «Orlando» a otros textos. Se ve en seguida

que a Ronconi no le apetece nada cualquier fijación de sus hallazgos. Anda trabajando ya en otros montajes para «superar» las líneas establecidas por el que ya constituye un «modelo» del teatro europeo contemporáneo. También hablamos de su éxito. De los riesgos, de la beatería, de la falta de espíritu crítico que un éxito como el suyo engendra y también de los nuevos márgenes de libertad que se conquistan con la sacralización. Por el momento, ningún empresario dirá al escuchar las ideas de Ronconi que se trata de un tipo estafalario, de un imaginativo que no tiene los pies sobre la tierra. «Orlando furioso» es su carta de crédito.

—Es cierto: son las ventajas y las desventajas del éxito. Ahora lo primero que haré será una coproducción entre nosotros, el Teatro Líbero, de Roma, y el teatro del Sudeste, de Francia. La presentaremos en Marsella y luego la estrenaremos en París, en el Odeón. Es un espectáculo bilingüe. Desarrolla una serie de descubrimientos hechos durante los mismos ensayos en la investigación del espacio escénico y de su función. El texto es resultado de una serie de improvisaciones y de documentos históricos.

Del Palacio de los Deportes a una carpa de Nueva York. De Nueva York a un teatro a la italiana de Marsella y luego de allí al Odeón. ¿Cómo es posible desarrollar la investigación iniciada a través de una «vuelta atrás» en los espacios utilizados? ¿Cómo volver ahora a un teatro de arquitectura tradicional?

—El Odeón va a quedar totalmente irreconocible. El teatro no será utilizado como tal teatro a la italiana ni tampoco vamos a intentar la habitual violencia entre el escenario y la sala, prolongando aquél, haciendo bajar a los actores, etcétera. Para nosotros, el Odeón es sólo el espacio que nos permite crear una nueva es-

tructura escénica; exactamente una casa de dos pisos que ocupará todo el patio de butacas. Para luego tengo un proyecto preciso, pensado desde hace varios meses. Bajo una fórmula de coproducción, queremos montar, con Nuria Espert, "La lozana andaluza", en la versión de Alberti.

Nuria Espert tiene, pues, para después de «Las criadas», de Víctor García, otro proyecto de previsible resonancia internacional: la colaboración con Ronconi para montar la excelente adaptación que Alberti ha hecho de la gran novela de Delicado.

—Estamos totalmente de acuerdo. Yo había leído ya "La lozana andaluza" y me interesaba montarla. Nuria trabaja también para estrenar la obra. Nuestro acuerdo es lógico, porque el texto se refiere a españoles ambientados en Italia y la coproducción y la colaboración nacen de una exigencia cultural. De momento tenemos aquí problemas de censura, pero creo que esto no paralizará nuestro trabajo, puesto que el espectáculo siempre podremos presentarlo en el extranjero: en Venecia, en Belgrado, en una tournée por los festivales internacionales y, si es posible, una vez montado, en España.

Le manifiesto mi pequeño descontento, porque si bien Alberti sigue siendo un nombre difícil, su versión no hace otra cosa que teatralizar un texto que puede comprarse en cualquier librería. Un texto importantísimo en la historia de la literatura española. Le digo que no creo que se le impida al teatro español jugar esta importante baza: la de un clásico, como Delicado, por la compañía de Nuria Espert, bajo la dirección de Ronconi...

—En todo caso, el espectáculo se hará. Las premisas económicas y de organización ya están establecidas. Si se hace aquí tanto mejor, pero el problema, si es que lo hay, lo superaremos.

Le pido una primera manifestación sobre su futuro montaje de «La lozana», el resultado de sus primeras ideas sobre el texto.

—No puedo asegurar nada, porque un aspecto fundamental del trabajo consiste precisamente en ir descubriendo nuevas cosas. Lo único de lo que podría hablar es de las digamos premisas de método. Si hemos decidido montar "La lozana andaluza" entre una compañía italiana y otra española es porque aspiramos a un re-

sultado que respete los dos aspectos: la visión del texto desde la parte española y desde la parte italiana. Los dos mundos, el de la emigración española y el del sistema pontificio, eclesiástico, romano, de aquella época deben hallarse presentes. Ese es en realidad el tema del espectáculo. Y lo que justifica la aportación italiana. En cuanto a una visualización de la obra, no la tengo. Cada obra tiene su propia exigencia y ha de ser presentada de una manera, ha de tener su propia estructura espacial. El problema de "La lozana" consiste en mostrar la carga de violencia, de sensualidad, que presenta el texto mediante una serie de artificios teatrales que la saquen del marco excesivamente rígido de un escenario tradicional, de manera que cuanto sucede sea más próximo al espectador. No lo sé todavía. Pero si es importante que en mis primeras conversaciones con Nuria, también ella me manifestó que estaba cansada de hacer un teatro que ahora nos obligaría a convertir "La lozana" en una representación de teatro histórico, al modo de teatro romántico. No, no; es necesario restituir la carga de violencia, de realismo, de sensualidad que existen en el texto de Delicado y, por lo tanto, en el de Alberti.

En Toledo, en el mismo viejo café donde Buñuel rodó unos planos de "Tristana", Ronconi me habla de la temporada de "Orlando furioso" en Nueva York.

—Queríamos trabajar en el puerto, pero a los obreros portuarios les ha parecido mal y anunciaron que boicotearían las representaciones. En vista de eso, trabajaremos en una carpa moderna, muy cómoda. Hasta ahora "Orlando furioso", pese a su éxito internacional, tiene todavía un déficit de cinco millones de pesetas, que esperamos enjugar definitivamente en América, donde nos darán tres mil dólares por día a lo largo de tres meses. Viajamos unas sesenta personas entre actores y técnicos.

A Ronconi, naturalmente, le entusiasmaron Toledo y El Greco. Dijo que la ciudad tenía un color particular, que no se parecía nada al color de las ciudades italianas. Naturalmente, no compró lo que compran los turistas. Y consideró —¡cómo no!— que la hermosa sinagoga de la judería podría ser, tal como está, un espacio escénico extraordinario para ciertos espectáculos... ■ Fotos: RAMON RODRIGUEZ.