

Un nuevo lenguaje escénico: el Teatro Canzone

Fernando Melgosa Rodríguez
Universidad de Burgos

Giorgio Gaber ha sido uno de los artistas italianos que más ha defendido con su obra la libertad individual. El conjunto de sus canciones y monólogos constituye por sí solo un verdadero tratado sobre el arte de ser libres. Este cantautor, actor y crítico ácido, de mente tan aguda como su lengua, es prácticamente desconocido en nuestro país.

Su Teatro Canzone es, sin lugar a dudas, uno de los lenguajes escénicos más fascinantes que se ha visto sobre los escenarios en las últimas décadas del siglo pasado.

«Non sono nè un filosofo nè un politico ma una persona che si sforza di restituire, sotto forma di spettacolo, le percezioni, gli umori, i segnali che si avvertono nell'aria». Así describe Gaber la esencia de su arte, en un extracto de una entrevista publicada en la columna Cabaret -Edizioni L'Unità.

Giorgio Gaber, 1939-2003, nació con el apellido de Gaberscik en Trieste. Afirmaba haber comenzado a ser cantante de una manera fortuita y casual: a los dieciocho ya trabajaba en la sala Santa Tecla de Milán, en donde tocaba la guitarra y cantaba para pagarse los estudios. Allí estaba también Adriano Celentano quien le pedía, en muchas ocasiones, que le sustituyera como cantante. En cierta ocasión recibió una nota de un joven que le invitaba a hacer una audición para la discográfica Ricordi, aquella persona se llamaba Mogol.

Gaber nace discográficamente gracias a Giulio Rapetti y a Nani Ricordi, con un repertorio fuertemente condicionado por la sombra de Adriano Celentano, pero con por la voluntad, también, de distanciarse de él.¹

Es curioso el paralelismo que surgirá entre Gaber y Jannacci, en cuanto a la irrupción de Strehler y Fo en ambos, ya que hicieron sus respectivos debut a la sombra del Piccolo. Por aquel entonces, éste era una especie de fragua postexistencialista y neobrechtiana gracias al empeño y al mérito de su director, Giorgio Strehler, quien introdujo el ejemplo de Brecht no solo en el Piccolo sino también en la canción italiana. De este mensaje se hace igualmente partícipe Dario Fo, autor incluso de muchas de las canciones del primer Jannacci, y que, por otra parte, tuvo tanta repercusión en la carrera y, nos atreveríamos a decir, en la vida de Gaber.

Pero éste era sólo un aspecto de Giorgio Gaber; por otro lado iba a carruseles, participaba en retransmisiones, conducía espacios televisivos, oscilando así entre el cantante

1. Un marco general de la situación de entonces lo podemos encontrar en el capítulo 2 «*La nuova canzone d'autore e la 'Scuola di Genova'*» (Jachia, 1998: 36-59)

y el presentador de programas de entretenimiento. Para él este final de los años sesenta supuso un éxito pues conllevaba ante todo un intenso y variado aprendizaje.

En efecto, al igual que ocurriera con su carrera de cantante, es de una manera casual como llega a concebir El Teatro Canzone, como así declaró el propio Gaber. La aventura comienza con la invitación de Paolo Grassi, codirector junto a Giorgio Strehler, del Piccolo Teatro de Milán, justo en el momento en que Gaber comienza a sentirse hastiado y desasosegado por el circuito del festival de Sanremo y su trabajo en la televisión. La fórmula de El Teatro Canzone —inaugurada en el año 1970 y usada de forma ininterrumpida durante treinta años—, opta por la alternancia de monólogos y canciones. Es sin duda el rumbo definitivo que toma a partir de 1972, en colaboración con el pintor libertario Sandro Luporini cuya amistad les unía desde 1959.

Es importante señalar la unión de Giorgio Gaber con esta persona procedente de otra faceta artística. Constituye un testigo que Gaber recoge, al igual que hicieron en su día otros personajes vanguardistas. El teatro logrará ser el vínculo de dos personas llegadas de la música y de la pintura, que necesitan crear un lenguaje y un contexto nuevo para poder expresarse con plena libertad y autonomía.

Paolo Grassi le propone un recital y Giorgio Gaber acepta el reto. Adapta un álbum publicado en 1969, *Il signor G.*, cuyo título le servirá para la creación del personaje escénico. Aquel primer espectáculo es una vía entre la canción política y los esquemas de las canciones francesas —según Brel y Brassens—, unidos a los consejos de Dario Fo. *Il signor G.* llega a ser pronto el sinónimo de un hombre cualquiera, pequeño burgués situado entre el empeño y el oportunismo.

Gaber, junto a Luporini, da a su Teatro Canzone un nuevo énfasis no autobiográfico, siguiendo un modelo que ya había sido utilizado por el expresionismo brechtiano y los *chansonniers franceses*, con quienes descubre las grandes posibilidades que presta el teatro a la canción. Y es que, gracias a ellos, logrará delinear de manera elegante y sin prejuicios un auténtico microcosmos teatral, una dimensión suspendida y concretísima, que encuentra en el monólogo y en la sabia alternancia de canto y recitación la justa solución expresiva. Además, para Gaber será toda una inmensa revelación el poder seguir, de alguna manera, los pasos de quien él consideró su gran maestro, Jacques Brel.

El *pathos* de Gaber y Luporini es siempre ideológico y político, aunque también es capaz de abrirse a temas más íntimos o de índole menos colectiva, como la muerte, la enfermedad e incluso las experiencias corporales.

Podemos verlo en el espectáculo *Il signor G.* Son los años de los ataques a la iglesia, a las instituciones, a la derecha y a la izquierda, acosando lugares comunes para los italianos como son *la mamma* o *la casa*. Con la continuidad de *Il signor G.*, Gaber llega a ser pronto un punto de referencia para la llamada generación «*impegnata*».

Es una característica típica en Gaber el alternar gags explosivos con pausas y silencios meditados, escenas dramáticas con situaciones hilarantes; o *crescendos* irónicos y cómicos con *pianísimos* amargos y reflexivos. Esta técnica hace que notemos inmediatamente la fuerte influencia de otro gran maestro, en este caso teatral, como es el milanés Dario Fo. Dario estaba siempre flotando en el ambiente milanés, pudiendo llegar a asegurar que Fo cantautor motivó a Jannacci, así como el Fo actor, autor de teatro e intérprete de intensísimos monólogos marcó sobremanera a Gaber como autor y actor monologuista. Es aquí donde se puede rastrear, en mayor parte, la génesis de Gaber como autor e intérprete teatral, precisando que en el año 1972 los monólogos se llegan a equiparar

en calidad a las canciones, pues no se limitarán a ser meras explicaciones o introducciones de éstas, sino que desarrollarán su propia función para llegar a ser un todo; de esta manera Giorgio Gaber empieza a concebir sus espectáculos como una compleja acción escénica articulada en monólogos y canciones.

Esta nueva forma de espectáculo, sin respetar ninguno de los dos géneros, se convierte en una unión original de música, palabras y acción escénica, hasta lograr resolverse en una fórmula mucho más abierta e íntimamente articulada a la vez que compleja.

Este planteamiento no solo es una manera de alargar y profundizar en el «espacio de la canción» —sobre todo dentro del plano temático y escénico— sino también la proposición de un modelo distinto en las canciones de Gaber y Luporini. Y es que, sin renunciar a su propia condición artística, nacen en el teatro y para el teatro, encontrando aquí, y no en los discos, su auténtica dimensión.²

Podemos preguntarnos sobre su relación con el público como un hecho muy importante en los espectáculos de Giorgio Gaber, ya que se le puede atribuir una carga histriónica premeditada, absolutamente racional. Ante esto Gaber declaró en numerosas ocasiones que desgraciadamente estos componentes no se estudian y están muy unidos al propio condicionante físico. Es evidente que cada uno se enfrenta al público a través de su propio cuerpo, de su propio bagaje de experiencias; por lo tanto se parte de unos condicionantes de gran peso a la hora de representar.

Pero más allá de ese intercambio de energía, un elemento fundamental en Gaber es la ironía. Ironía sobre las cosas y sobre sí mismo, creando así una situación cómica para luego introducirse en ella gracias a la estrecha sintonía que tiene con el público, quien lo entiende y se identifica con él. Es, por lo tanto, un humorista en el sentido pirandeliiano del término, dado que expresa la ironía de una manera acentuada y brillante, don que, por otra parte, muy pocos poseen.

Por lo general, el personaje representado por Gaber es el antihéroe por excelencia. Crea, gracias a él, una estructura problemática, abierta y con múltiples perspectivas, o bien se mueve en una realidad triturada y alienante que produce solo desorientación, denominada, según las palabras del propio intérprete, «*confusione deviante*».

La oportunidad de expresarse con plena libertad encima de un escenario será algo importantísimo para Giorgio Gaber. Considera que es ése el lugar apropiado para verificar su verdadera relación con el público; es un lugar mágico, en donde, si no logras conquistar, divertir a la gente, ésta se aburre y entonces el juego y la relación se rompen. Gaber piensa además que el oficio del actor está entre los menos corrompidos, pues obtiene la respuesta del público inmediatamente. Para él, el teatro es una fórmula muy sencilla y asequible con la que puede expresarse.

Respecto a los textos, Gaber sostiene que el diálogo es nuestra cotidianidad, aunque se esté fragmentando hasta tal punto que la escritura teatral no es más que un intento de diálogo contemporáneo falso.

El diálogo en el teatro contemporáneo le resulta fingido y cree que no corresponde a los parámetros del uso común del lenguaje.

Gaber y Luporini intentan hacer lo contrario a través de un solo personaje como, por ejemplo, en *Il grigio*, *Parlami d'amore Mariù* y *Le donne in amore*, donde consiguen sintetizar el diálogo en lo esencial, «perdiendo» por el camino intervenciones para ellos

2. MELGOSA (2001).

superfluas, para indagar en algo que puede ser menos literario pero más fascinante: el pensamiento. Este pensamiento llega a ser escritura, así un personaje puede reflexionar y comunicar sus propias elucubraciones. No son, por lo tanto, monólogos de teatro clásico interiorizados, sino que es el propio pensamiento el que puede escoger un vocablo, logrando que renazca así el gusto por la palabra, por el adjetivo.

Veamos en este punto qué referentes encontramos en España respecto a Gaber y su Teatro Canzone durante estos últimos treinta y cinco años.

Sin lugar a dudas el primer nexo de unión que podemos vislumbrar entre el Teatro Canzone y los artistas españoles, es el interés y admiración que Jacques Brel despierta en ambos países.

No podemos olvidar tampoco otro factor importante que les vincula: los convulsos años setenta en España (con los últimos coletazos del régimen franquista) y los denominados años de plomo en Italia.

Por lo tanto, podemos ver cómo cantantes de la talla de Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat o Alberto Cortez se interesarán por un mayor contenido social y literario en sus temas, trasladando de esta forma los poetas a los escenarios. Además, Paco Ibáñez emprenderá la tarea de traducir e introducir en nuestro país cantantes francófonos como Brel o Brassens.

Pero el estilo escénico, la forma de abordar los temas musicales, también tiene su reflejo gaberiano, en mayor o menor medida, en músicos como Pí de la Serra, Pau Ribba o Jaume Sisa. Y si nos apoyamos más en el lenguaje teatral, encontramos vínculos con espectáculos como *Castañuela 70* y los componentes de *Las madres del cordero*. Aunque, sin lugar a dudas, quien poseía en aquellos años más nexos de unión con este nuevo lenguaje escénico llamado Teatro Canzone, fue Ovidi Montllor. Gran intérprete y elegante cantante, se convertía en una «bestia» en los escenarios de ahí que sus directos sean hoy todavía muy recordados.

Posteriormente encontramos artistas que han bebido de la influencia escénica creada por Gaber como se ve en los comienzos, muy teatrales por cierto, de Javier Gurruchaga, de Joaquín Sabina (quien representa el enlace entre los cantautores de antes y los de ahora), Javier Krahe o el Gran Wyoming.

Hoy en día, posiblemente el reflejo más «natural» que tendría el Teatro Canzone de Giorgio Gaber (si aún estuviera entre nosotros y con unos cuantos años menos), sería Albert Plá y su acerado sentido del humor.

Gaber se propuso para la temporada 91-92 subir a escena un espectáculo-antología que llama *Storie del Signor G.: Il Teatro Canzone*; de él nos serviremos para comentar dos ejemplos muy significativos de su Teatro Canzone:

El primero de ellos es *La nave* del espectáculo *Far finta de essere sani* de 1973. El espíritu del cabaret es el de teatro-juego y este espíritu se hace patente en *La nave*. Gaber entiende que no hay espectáculo sin la complicidad del público. Los *sketches* sólo tienen la posibilidad de éxito si el espectador sigue el juego; es decir, si acepta las reglas y su rol. Tal juego suprime toda separación entre el observador y lo que ocurre ante él. Ese deseo de implicar al público activamente como co-creador del espectáculo, es uno de los motivos más recurrentes del teatro moderno, desde Pirandello hasta Bertold Brecht, desde Lorca hasta Dario Fo. El escenario se revela para Gaber como un juego de estrategias constantes dirigidas hacia la figura del espectador.

El segundo *schetch* es *L'America* y está dentro del espectáculo *Libertà obbligatoria* del año 1976. Tal vez sea, junto con *Far finta di essere sani*, los dos pilares más emblemáticos de Gaber y Luporini. Los temas a los que estamos haciendo referencia, no lo olvidemos, pertenecen a un espectáculo de julio y agosto de 1991. La guerra del Golfo está a las puertas y la invasión mediática de algunos periodistas, más la irrupción casi vírica de la CNN, hacen que Giorgio Gaber introduzca un texto nuevo en mitad de su *sketch*.

Este momento tan caliente en la sociedad provoca que el artista italiano utilice el binomio guerra y cultura como el elemento irónico más marcado quizá de todo el espectáculo.

A Giorgio Gaber le gusta hablar claro y utiliza el vehículo teatral para hacerlo pues considera ideal la correspondencia entre vida y espectáculo; fusión armoniosa, estridente a veces, pero que nos mueve entre la risa y el llanto, lo grotesco y lo sublime, entre el drama y la comedia, invitando a decir aquello que se quiere con una profunda carga de ironía, pero con plena libertad.

Bibliografía

- CANOVI, C. F. AZZALI (15/10/00): «Giorgio Gaber», (En línea). Publicado en *Centro di Poesia e Cultura di Regio Emilia*. <http://digilander.iol.it/giorgiogaber/intervil.htm>.
- BRECHT, B. (1976): *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CODIGNOLA, L. (1979): *L'uso politico del teatro*, Roma, Bulzoni.
- FICHER-LICHTE, E. (1999): *Semiótica del teatro*, Madrid. Arco/Libros.
- INCERTI, R. (5/10/00): «Gaber, elogio dei dittatori», (En línea). Publicado en *La Repubblica del 4 gennaio 1998*. http://digilander.iol.it/giorgio_gaber/ar_repul.htm.
- JACHIA, P. (1998): *La canzone d'autore italiana*, Milano, Feltrinelli.
- MELGOSA, F. (2001): *El Teatro Canzone de Giorgio Gaber*, Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca.
- VALENTIN, A. (5/10/00): «E pensare che c'era il pensiero», (En línea). Publicado en *Reportaje de la recensione dello spettacolo de 1995*. http://digilander.iol.it/giorgiogaber/recen_4htm.

PUV PUBLICACIONS
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA