

La gran compositora italiana es la directora de la Bienal de Música de Venecia, uno de los festivales más renombrados del mundo

Lucía Ronchetti. "Mucho turismo viaja a Italia pensando en su música"

Texto Cecilia Scalisi | Foto Andrea Avezz



"El público es fundamental", afirma Lucía Ronchetti

En 1640 se estrenó *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Fue la primera composición veneciana y la segunda en integrar la famosa trilogía con la que Claudio Monteverdi estableció aquella original e innovadora forma narrativa con representación escénica, inspirada en la antigua tragedia griega, constituida a comienzos del siglo XVII como un nuevo teatro musical bajo el nombre de "ópera". La música y el texto del *Ritorno* sobrevivieron a pesar de los trescientos años de silencio y olvido hasta su rescate en el siglo XX. No así el Teatro dei Santi Giovanni e Paolo ni el Teatro San Cassiano, donde el género operístico nacía a la vida pública en el más extraordinario, prolífico y bello período artístico alumbrado por la Serenissima Repubblica di Venezia.

La experimentación de ayer y de hoy

Días atrás concluyó la 66ª edición de la Bienal de Música, el festival de música contemporánea que se desarrolla en el marco de la famosa Bienal de Venecia, presentando estrenos mundiales de coproducciones europeas en el ámbito del teatro musical experimental, algo que también fue la ópera en sus remotos orígenes.

Uno de los trabajos destacados fue el proyecto del danés Simon Steen-Andersen, quien basó su dramaturgia en citas y reelaboraciones de aquella partitura de Monteverdi y en un recorrido por la ciudad en el que iba evocando, a través de los canales y la imagen del agua que conecta con la historia de Ulises, la gestación de la ópera y los primeros teatros públicos venecianos cuyos rastros han desaparecido. También la creación de Giovanni Bietti unió la historia del teatro musical antiguo desde las exquisitas piezas de Cavalli y Vivaldi hasta la experimentación del siglo XX. La obra Visio-

nes, de la compositora estonia Heleva Tulve, se adentró en el campo de la música vocal litúrgica postulando para el arte sacro un tipo de representación actual basada en el descubrimiento de importantes manuscritos. Y en *El libro del agua*, el holandés Michel van der Aa imaginó una pieza sonora con una visión de la Laguna en el más antiguo teatro de Venecia: el Teatro Goldoni. Allí, la experimentación de hoy sobre la experimentación del ayer reconstruyó la escena de la primera ópera del primer teatro público de la historia, *Andrómeda*, de Francesco Manelli: un paisaje acuático nocturno iluminado a la luz de la vela sobre cuya escenografía el compositor escribió en 1637: "El telón desaparece. La escena es enteramente del mar. Hay a lo lejos una visión del agua de tan natural apariencia que hará dudar a los espectadores si están en un teatro o en una playa real."

Otra de las misiones de este encuentro bajo el título *Out of Stage* (fuera de los escenarios convencionales), es la de ofrecer un panorama internacional de la investigación en el género, nuevas tecnologías adaptadas a la composición, programación de espectáculos virtuales, plataformas multimedia y realidad aumentada aplicada al sonido en una amplia gama de subgéneros: teatro instrumental o sonoro, concierto escénico e instalación sonora performática, además del renacimiento de formas tan antiguas como el madrigal representativo. Maneras aglomeradas de expresar la misma esencia a la que antaño le cantaban los poetas venecianos como en el prólogo del *Ritorno* cuando la alegórica figura de la fragilidad humana reconoce su sumisión al poder de la fortuna, el amor y el tiempo. Las formas han cambiado, la sustancia sigue siendo la misma.

Nombrada por cuatro temporadas y premiada con el Louis Spohr Musikpreis 2022 "por el nivel de

reflexión intelectual y el poder de imaginación de su vasta obra", la compositora Lucía Ronchetti es la primera mujer en ocupar la dirección artística de la Bienal de Música. "Este es el único festival en el que la creatividad y la experiencia compositiva son antecedentes categóricos para dirigir un programa artístico", destacó en su diálogo con LA NACION, previo a recibir en Alemania el galardón Spohr que la consagra "como una de las personalidades artísticas más interesantes y comprometidas entre los compositores contemporáneos."

¿A qué se debe que la Bienal de Música esté menos difundida que la de arte, cine y arquitectura?

—En los últimos veinte años, la música contemporánea ha ido perdiendo su relación con el público en Italia. Muchos directores artísticos han descuidado ese vínculo y se han encerrado en una torre de marfil para hacer una música extrema. Esa indiferencia provocó una involución respecto de los años 50 y los 60, cuando la Bienal traía a compositores como Luigi Nono, que eran reconocidos por la política. A partir del gobierno de Silvio Berlusconi, el

"En la Venecia de los primeros compositores, la ópera que se hacía estaba en una fase experimental bellísima. Todo el texto era cantado y puesto en música"

alejamiento de la política fue total. ¿Y qué impronta le ha dado usted?

—He buscado crear un festival importante que solo presenta obras en primeras ejecuciones absolutas y compositores que establecen un contacto con el público. A veces esa comunicación es difícil, compleja o sorprendente, pero hay que concebirla pensando en el público. Hemos recuperado el espíritu y la presencia del festival con localidades agotadas, hemos contado con el acompañamiento y el entusiasmo del público.

¿De qué manera ha establecido ese contacto?

—Encargando obras ligadas a la historia del teatro veneciano. Dando los conciertos en rincones históricos de la música: en la Basílica de San Marco, en la extraordinaria Scuola Grande de San Rocco donde el público está circundado por las pinturas del Tintoretto [cuyas fascinantes telas son para Venecia lo que la Capilla Sixtina es para Roma]; en la sala de lectura de la Biblioteca Marciana en la Piazzetta San Marco [Esa maravillosa sala de lectura era la puerta oficial de Venecia de frente a San Marco! Era lo primero que los navegantes veían al arribar: llegaban y tenían delante de sus ojos una biblioteca extraordinaria ¡Ese era el mensaje de la república veneciana! Y yo, haciendo ingresar al público por la escalinata monumental que construyó Sansovino a modo de preparación platónica hacia la lectura, he querido revivir precisamente eso: la idea del pasaje, del tránsito y el ingreso a edificios que nos predisponen a una condición espiritual absolutamente positiva hacia la música. Otros conciertos se dan en La Fenice, que no es un teatro antiquísimo, es una sala histórica donde se interpreta la ópera al más alto nivel. El Goldoni, el más antiguo de la ciudad, aunque reconstruido, conserva el escenario en la idéntica posición de los primitivos teatros como el Vendramin de 1626, donde se dieron tantos estrenos de Vivaldi. De modo que aunque el público no esté informado, el peso de la tradición se siente en el recorrido de esos lugares-símbolos, se percibe que el pasado tiene actualidad, que no hay diferencia entre la música antigua y la contemporánea, que es necesario vivirlas a ambas con toda la energía de la que somos capaces porque de hecho la maravillosa música veneciana del 1500 y 1600, era un arte creado por intelectuales cultísimos que se expresaban con un lenguaje demasiado difícil y sofisticado para el común de la gente.

¿La conexión con ese pasado del género está dada en el carácter experimental?

—En la Venecia de los primeros compositores, la ópera que se hacía estaba en una fase experimental bellísima. Todo el texto era cantado y puesto en música, en formas y modos diversos. En 1637, cuando se dio la primera ópera pública con entrada paga en el Teatro San Cassiano, la compañía que la produjo decidió dar un salto al vacío y dijo: "¡Vamos a arriesgarnos! ¡Pasemos de ser una compañía de teatro a una compañía de canto!" En nuestro festival, muchos compositores han sabido captar la atención del público con diversas formas, sin grandes orquestas ni escenarios, como lo hizo Steen-Andersen que recorría la ciudad con músicos y cantantes para escenificar el *Ritorno d'Ulisse in patria* ¿Para revivir qué cosa? El proceso productivo de Monteverdi, que se había sumergido en la máquina de la ópera porque le interesaba la relación con ese nuevo público que ya no era aquella aristocracia culta para la que había escrito su *Favola d'Orfeo*.

¿Qué produjo la involución que mencionaba durante la era Berlusconi?

—Su gobierno decidió cerrar mu-

chas orquestas, coros y diferentes fuentes de trabajo para los músicos. También generó la idea de que la música contemporánea y las organizaciones musicales debían demostrar que "vendían" lo suficiente. La primera consecuencia de aplicar esa premisa es la caída del nivel y calidad de las propuestas. La música es una de las grandes actividades que han vuelto rica y célebre a Italia a lo largo de su historia. De Monteverdi a Verdi, hay turismo que viaja a partir de ese interés, que viene a nuestros teatros y hasta incluso "piensa" Italia gracias a su música. Pero para obtener ese resultado nadie fue a verificar cuánto dinero recaudaba Monteverdi, ni siquiera si había generado una ganancia porque para los frutos de un compositor importante, los gobernantes deben esperar tal vez diez, veinte, treinta o cien años. La música no es un arte que restituye inmediatamente como otras y esa idea instalada por Berlusconi creó un concepto destructivo en todos los campos culturales. Desafortunadamente, los gobiernos de izquierda siguieron la misma senda y la cultura sufrió una decadencia absoluta. La Bienal por suerte se mantuvo como un refugio. Durante la república veneciana del 1600, Cavalli podía trabajar en libertad, tenía un puesto en San Marco y después se lanzaba al torbellino de la ópera porque se lo podía permitir, porque si no conseguía el favor del público y perdía todo el dinero que había invertido en sus producciones líricas —era un gran emprendedor— siempre tenía la posibilidad de reintentarlo. En resumen: si no se crean las condiciones de trabajo para los músicos y si el Estado no invierte en ese sentido, seguramente no se obtendrá nada. Hay músicos que trabajan en géneros para las masas: rock, pop, rap. Hay otros que se dedican a la música para La Scala. Pero los políticos y los iluminados ministros de la cultura deben dar posibilidades al talento.

—Como primera directora artística ¿qué opinión le merece el ascenso de Giorgia Meloni en la política y en perspectiva con la cultura?

—Por un lado, en un cerrado mundo masculino como el de la política italiana, estoy admirada de que por primera vez una mujer sin una estructura familiar tradicional pueda abrirse paso, imponerse y llegar a esa posición de poder a nivel nacional mediante un apoyo popular descomunal. No puedo negar que es admirable que eso suceda en un ambiente de derecha cuyo ideal es el emprendedor, el creyente católico de familia tradicional que piensa que la mujer debe permanecer en casa. Por otro lado, como todos los intelectuales, artistas y gente de la cultura italiana, estoy desesperada porque lamentablemente es en este caso una mujer la portadora de esos valores reaccionarios donde la cultura no desempeña ningún papel. Para la escala de valores de Giorgia Meloni, los problemas de la producción cultural e incluso de la necesidad de vivir a través de la cultura, jamás será un punto de la discusión política. Para la gente de su espacio, los artistas son meros parásitos y no deja de resultarme extraño que esto venga representado en la voz de una mujer. Tanto como el hecho de que tampoco la izquierda presentara antes una candidatura fuerte para una mujer. Yo jamás votaría a esta coalición, pero no tanto por Meloni como por el hecho de que está asociada a Berlusconi que siendo un magnate de los medios, dueño de diarios y TV, increíblemente sigue siendo un protagonista de la política italiana. Me resulta inadmisible que teniendo esa capacidad mediática siga siendo candidato eable y me desagrada profundamente que Giorgia Meloni, más allá de su credo político que no comparto pero respeto, esté ligada a un personaje semejante. ●