

como en su posterior *Serva amorosa*, sosegar el juego, alargarla para oír-la, y hacer surgir, asombrosos a fuerza de evidentes, la sospecha y después la certidumbre de que si en alguna parte está el "yo", necesariamente "yo es otro"...

Polemizo desde luego, esquematizando así para que se dibujen en negro sobre blanco las grandes tendencias que, desde los años cincuenta, dividen a la crítica y la puesta en escena goldonianas; y parece que pretendo distribuir curiosos "Molières" francoitalianos, con vista a programar por "los siglos de los siglos" un "buen uso" de Goldoni cuyo secreto poseería...

No es nada de eso. El uso de Goldoni está en manos, siglo tras siglo, temporada tras temporada, de los que continúan encontrando en él el placer del teatro -el más pequeño denominador común indudable de los textos goldonianos- del que se sirven o que les sirven, que no retienen para dar a entender sino una u otra de sus diversas voces. Ronconi se complace en declarar, sabiamente, que incluso el Goldoni "realista" que él propone no es una clave, que Goldoni está en lo sucesivo "abierto" para entender, para imaginar, para sacar a la luz según "perspectivas múltiples". Puesto que la crónica histórica no puede apenas venir en nuestro auxilio: el secreto de las realizaciones escénicas personales de este autor, que fue también director de actores en las tres compañías para las que escribió, en Venecia, más de cien comedias, nos quedará cerrada para siempre dada la carencia de documentos de la época.

Yo quisiera únicamente, aquí y ahora -es decir en Francia en el verano de 1.987- subrayar la urgencia que existe de extender y completar nuestro conocimiento de este "hombre singular" que dejó de escribir hace exactamente doscientos años, y esto para intentar que también nosotros nos apropiemos de su obra de *poeta de la escena*, rozando los verdaderos secretos que constituyen su modernidad.

Los secretos, si existen, están sin duda en el hecho de que Goldoni, como Shakespeare, como Molière, *sabía* del teatro y de su relación con el mundo dos o tres cosas esenciales, porque era un autor profesional directamente inscrito en la práctica y en la producción teatrales. Desde 1.748 sobre todo, en que "empeñó su musa y su pluma a las órdenes de un particular": Girolamo Medebach, director del Teatro Sant'Angelo de Venecia (*Mémoires*, I,52), hasta 1.765 en que se convirtió en el profesor de italiano de las hijas de Luis XV para "liberarse de los cómicos" del Teatro Italiano de París, que había creído poder reformar y que sólo esperaban de él guiones de *commedia dell'arte* sobre los que pudiesen brillar improvisando según los cánones de sus "rôles" (*Mémoires*, III,7), Goldoni escribió para compañías, para teatros, y para públicos concretos a los que debía satisfacer pero a los que quería, al mismo tiempo, impulsar a superar sus límites. Los del teatro comercial que sigue siendo -o vuelve a ser más que nunca en "la sociedad liberal"- el nuestro. Es en ese campo en el que Goldoni, poeta artesanal asalariado, fue inducido a abrir y a meditar los dos famosos "libros" a los que se refiere constantemente: el mundo y el teatro.

El relato de su larga y conflictiva aventura con los teatros, sus públicos, sus actores, sería una "historia (a menudo) muy lamentable" que no es cuestión de tratar aquí. Lo que yo quisiera proponer, como ángulo de ataque *actual* del continente goldoniano, es la hipótesis de que nuestro poeta

artesano no se contentó con leer el *mundo* de su tiempo para con ello nutrir inteligentemente su teatro sino que lo reescribió en conjunto e hizo pan de unos hombres que volvió a amasar incansablemente. También para nosotros, sobre todo para nosotros que, de buen o mal grado posados en nuestros pequeños bancos de datos, estamos a punto de olvidar el gusto del pan repartido, un pan hecho en conjunto y *hecho con*, hecho por manos de hombres en todo caso.

El teatro es la levadura del mundo, y el mundo también es la levadura del teatro; o, más concretamente, es el mundo del teatro quien allí significativamente y metonimia unidas- el teatro y el mundo, estando todo determinado por el sueño de cambiarlo y cambiarse también. Un afirmación tal parecerá abusiva o retórica. Yo entiendo el fenó-

LA LENGUA DE GOLDONI

Por Gianfranco Folena

Traducción de Laura Zubiarrain

Es extraordinariamente difícil historizar enteramente la experiencia lingüística de Goldoni. Ninguna tentativa seria se ha hecho en este sentido y se precisarán para ello muchos y pacientes trabajos preparatorios, que iluminan por una parte los entresijos de la lengua teatral del "improvviso", por otro el fondo documental de aquella lengua de conversación. Muchos elementos útiles vendrán de un estudio más atento de las formas lingüísticas, además de las extralingüísticas, del "improvviso". Porque para Goldoni la tradición es esencialmente el "improvviso" en su más amplia acepción. Y cuando se haya hecho muy bien el inventario de su cultura literaria y lingüística, que no es largo, se deberá volver a reconocer siempre que el territorio interior de Goldoni es éste, la tierra incógnita de la improvisación que todavía espera ser reconocida lingüísticamente.

Su obra de reconstrucción se ejercita sobre esta vasta materia, su cruz y su delicia. Esta es su diferencia fundamental también desde el punto de vista de la lengua de los considerados reformadores o restauradores del teatro cotidiano que le precedieron: su repudio de la tradición literaria y junto a ello su asunción de una materia teatral informe pero viva. Sin Pantalón no se llega a Cristóforo, a Todero, a los Rústicos, sin la lengua de los "cortezanos" y de los "patroncillos" no se comprende la de Anzoletto, sin la experiencia de la Smeraldina y de Rosaura, mujer cabal, no se comprende el nacimiento de Mirandolina. Así también el descubrimiento goldoniano del dialecto, no ya como convención característica y alegre, como exponente típico de las máscaras, sino como realidad de diálogo y territorio de encuentro entre los personajes, medio unitario y difuso en el que los que hablan están inmersos como en su atmósfera, se efectúa a través de una serie de pruebas que tienen su punto de referencia no tanto en una fértil tradición dialectal veneciana ya afirmada desde siglos y vuelta hacia el documento o la caricatura, cuanto en la experiencia plurilingüística del "improvviso" y en su lenta y progresiva reducción.

De *Il linguaggio del Goldoni dell'improvviso al concertato*, 1.957

menos específico por el contrario, de Goldoni y de cualquier verdadero poeta de la escena. Si es cierto que "los buenos escritores de teatro escriben menos para el teatro a partir de él"⁵ cuando escriben además con el teatro, ¿no pueden ser más que poetas!

No intentaré probar que Goldoni está entre ellos examinando sus relaciones con los diferentes teatros para los que trabajó, el tipo de instituciones que eran, los espectáculos en lo que estaban especializados, su público... ¡Sería necesaria toda una vida! Me limitaré arbitrariamente a intentar indicar por el momento- y lo desarrollaré sobre un