

GOLDONI HOY o EL TEATRO Y EL MUNDO DEL TEATRO

En el mes de julio de 1.787, cumplidos los ochenta años, Goldoni que reside en Francia desde hace veinticinco, está ocupado en corregir las pruebas de las *Memorias* que, casi ciego, había comenzado a dictar en francés unos tres años antes y que se publicarían ese mismo año en París, en tres volúmenes, a mediados de agosto. Pero no son *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* (*Memorias de Goldoni, de su vida y de su teatro*), sino las *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi, écrits par lui-même et publiés par humilité* (*Memorias inútiles de la vida de Carlo Gozzi, escritas por él y publicadas por humildad*) las que acaban de volver a salir a la luz.¹ Redactadas en su mayor parte a partir de 1.780, pero publicadas en Venecia sólo en 1.797, también en tres volúmenes, se oponen curiosamente, y en el título mismo, a las del abogado y autor dramático veneciano que el conde Gozzi, su compatriota satirista y poeta, no ha cesado de combatir mientras no lo ha sabido definitivamente instalado en París y prácticamente olvidado en Venecia.

Se conoce la suerte que corrieron las *Mémoires inutiles* y las diez *Fables Théâtrales* (*Fábulas Teatrales*) de Gozzi en Alemania, Austria, luego en la Francia romántica y en la Rusia futurista que han consagrado, bajo la doble figura del irónico poeta de lo extraño y del maravilloso restaurador de la *Commedia dell'arte*, al amargo aristócrata veneciano, rival teatral triunfante y censor despiadado de Goldoni. ¿A costa de este último? Quizás, puesto que en el siglo XX, en Francia en todo caso, la presencia de Gozzi continúa trabajando discreta pero continuamente, y complementariamente a la presencia de Pirandello, las cuestiones dramáticas, la producción de los espectáculos y nuestra relación con la Italia teatral; mientras que el renovado interés, mucho más tardío, por Goldoni es sólo esporádico, el inmenso continente goldoniano está todavía casi sin cultivo² y tanto la figura del autor como su obra continúan siendo menospreciados, salvo raras excepciones, por una humanidad mediocre, bastante prosaica en su sonrisa, superficialmente burguesa y creyente en una Venecia no obstante decadente...

El trabajo y el tormento habrían sido verdaderamente "inútiles" para aquel hombre, tan fuertemente identificado con las batallas de su tiempo por un teatro digno de su país y de los hombres dignos de ser llamados hombres, que se ha podido distraídamente olvidarlo -han cambiado los tiempos pero no los hombres- para no encontrarlo, con gusto por otra parte, sino en ocasiones: ¿en el museo aparentemente tan familiar de una Venecia intemporal y festiva al que su bonachonería le habría relegado?

A pesar de Strehler y Visconti, a pesar de De Bosio y Squarzina, a pesar de Ronconi y otros ecos, o la presencia en París de su trabajo atento y diverso, otro exilio, en suma, se ha impuesto todavía en Francia a aquel que decía, hace doscientos años, en el prólogo de sus *Mémoires*:

"Mi vida no es interesante; pero puede ser

que, dentro de algún tiempo, se encuentre en un rincón de una antigua biblioteca una colección de mis obras. Será curioso, quizás, saber quién era aquel hombre singular que ha ambicionado la reforma del teatro en su país, que ha puesto en la escena y en la imprenta ciento cincuenta comedias, en verso y en prosa, tanto de carácter como de intriga, y que conoció en vida dieciocho ediciones de su teatro. Se dirá sin duda: "Este hombre debía ser muy rico, ¿por qué abandonó su patria?" ¡Ay de mí! es necesario enseñar a la posteridad que Goldoni sólo ha encontrado en Francia su descanso, su tranquilidad, su bienestar".

¡Pero no su público! Francia le dejó morir en la miseria y el olvido, después de que Venecia -Gozzi no estaba allí por nada- le había obligado a expatriarse para intentar asegurarse en otra parte el pan de sus últimos días.

Y este exilio aún actual de Goldoni en Fran-

Por Ginette Herry

Traducción: Antonio López-Dávila



A PROPOSITO DE GOLDONI

por Jacques Lassalle (*)

Traducción: Inmaculada Alvear

La escena es en Venecia, un día de invierno; Fuera, dentro, hace frío. La luz es escasa. Los cuerpos se abrigan: Cielo y agua se confunden como en un Turner; pero el sol quizás vaya a penetrar en reflejos pálidos.

No hace falta más para que renazca la irreprimible jovialidad veneciana. Incluso si las pasiones devoran, incluso si algunas veces triunfa la locura, no nos desesperamos mucho tiempo con Goldoni. Ante situaciones negras, humor claro. La aptitud a la felicidad es la más fuerte. Bajo las lágrimas, reímos ya. El cielo está cambiando. El carnaval ronda. Es un teatro de claridad.

(*) Jacques Lassalle es director de escena y Administrador General de la Comédie Française.

cia, es sólo la vieja duplicación de otro exilio: el que, desde el siglo XIX, también le infligió su país en sus producciones teatrales corrientes; bien encerrándola en el folklore veneciano o en los ritmos vivos y el brillante juego de la *commedia dell'arte*, bien ingeniándoselas para amanerarle, para hacer de él un autor "à tabatières et à sigisbéés"(*) como dice Ronconi. Y Strehler, hacia 1.970, declaraba:

"Hoy todavía la crítica goldoniana en su totalidad no sabe nada de Goldoni, no ha comprendido nada, deprecia todo, incluso su vida, incluso sus *Mémoires*: "Papa Goldoni", ¿pero quién le ha inventado? ¿Quién fue ese primer monstruo?"³

Goldoni fue, sin duda, ese primer monstruo. Si él está lejos de haber puesto en escena una Venecia anodina y si jamás pidió a sus actores ni edulcorar su interpretación ni gesticular -él que, a fuerza de paciencia, pretendía hacerles olvidar la antigua eficacia brillante o bufonesca de sus papeles fijados, para impulsarles a conquistar la de una *mimesis* dúctil del mundo real, reinventarla cada vez en la invención de caracteres que él esperaba de ellos-, sin embargo dispuso y multiplicó muy bien los efectos de engaño en las *Mémoires*, que en su publicación merecieron este odioso comentario en la *Correspondance littéraire*:

"Es el desatino de un viejecillo que, habiendo estado a punto de morir de hambre en su país, no puede cansarse de bendecir las pensiones de mala muerte y las buenas cenas que ha encontrado en Francia, donde su genio ha sido casi siempre desconocido".

Es que, después de Diderot, el clan de los filósofos había considerado a Goldoni como un dotado humorista que se había obstinado en perderse en los caminos del teatro serio; como un amasador de bellos temas y de acertadas intenciones dramáticas que perjudicaban o sacaban de sitio su incontenible mal gusto y su sumisión a los gustos del mercado, igual que a los caprichos de los histriones; en una palabra, como reformador fallido del teatro transalpino, en el que, por otra parte, sólo había que hacer una reforma: ¡que se deje para los italianos la máscara, la gesticulación, la alegría, las improvisaciones, y que se reserve para los franceses- hoy se diría para los alemanes- que tienen mentalidad filosófica y un teatro digno de ese nombre, la inquietud de ser los verdaderos autores que acompañen o hagan acaecer en Europa los cambios necesarios!⁴

Más seriamente, respecto a los efectos de señuelo -o las trampas que es necesario ver a tiempo si uno no quiere pillarse las manos, como prefiere decir Ronconi- tampoco Goldoni fue nunca avaro en sus comedias, sobre todo en aquellas que él consideraba "morales", que son numerosas. Y la provocativa afirmación según la cual, para escribirlas todas, sólo habría abierto y meditado, durante toda su vida, dos únicos libros: *el mundo y el teatro* (Prólogo a la primera edición de sus comedias, 1.750), es sin duda de donde emanan en gran parte los malentendidos que hicieron largo su exilio, aquí y en otros lugares. Se favorece, alternativamente, leyéndolo, representándolo, uno u otro término.

Si es el mundo lo que se busca, cuando no sólo se concede a nuestro veneciano el sentido de lo pintoresco y de las atmósferas, el retrato bien conseguido del prosaísmo cotidiano y de los pequeños

vicios familiares o del vecindario, se leen sus obras como comedias de costumbres -la mayor parte de ellas lo son- y nada impide entonces dividir las en *ciclos*, como lo ha hecho la crítica marxista por ejemplo. No se le relaciona apenas hoy - y es una pena- con el ciclo satírico de los monstruos de la aristocracia decadente. Pero el ciclo progresista, después trágicamente regresivo, de la burguesía ascendente que, en Venecia, fracasó en su misión histórica, ha sido objeto de estudios fundamentales y relecturas escénicas interesantes, para las obras de los años 1.760-62 sobre todo, aquellas del ocaso de Pantalon que encarnaba a esta clase: padre de familia, comerciante y ciudadano ejemplar, que envejece a mediados del siglo, aleja del mundo su espíritu de empresa y se encierra en su casa que tiraniza renegando (ver *Los rústicos*, por supuesto, pero también *La casa nueva*, *la Trilogía del veraneo*, *Sior Todero el refunfuñón...*) Ningún creador puede, tanto hoy como ayer, aplicarle otro adjetivo que teatral, por las partes actorales o las tonalidades crepusculares de la escena... En cuanto al ciclo poético de las clases populares, descubierto más tarde por Goldoni, se dice, es objeto de muchas manifestaciones de afecto, pues es de estas clases de donde vendrá -demasiado tarde para Goldoni en su ciudad y demasiado pronto históricamente- el reconocimiento del poeta, que habría sabido poner sobre su autenticidad, que hasta él había pasado desapercibida, la mirada nostálgica del antropólogo... Pero quién se atreve entonces a poner en primer plano, aparte de Strehler, la melancolía de una mirada que sabe que nunca podrá aprehender, en la ebriedad y el relajo súbito de sus disputas, ni a las gentes de Chioggia o a las de un *campiello*: la indecible soledad de esa mirada como si fuera por definición la del hombre en el mundo...

Si es teatro lo que se espera, y no se tiene esa mirada y esa escucha que definían en conjunto al espectador ideal, según Ronconi, así como al director y al actor ideal, se corre el riesgo de no ver en sus obras más que perfectas "maquinarias teatrales" -y bastantes comedias goldonianas son eso, en efecto- que exigirían de los actores una viva agitación "a la italiana", pero se sacrifican entonces a la eficacia escénica inmediata la "decencia de unas acciones" y la "verdad de los caracteres" como pensaba Diderot; sin alcanzar nunca por tanto la soberana fantasía del Gozzi de los románticos. La impecable relojería de *El abanico* - como dice Strehler, que execra esta comedia del exilio y prefiere el virtuosismo suave, inquietante y alocado de *Arlequín servidor de dos amos*- puede entonces ser descubierta y superada, en la mayor parte de las comedias de Goldoni que se consideran normalmente como exitosas: aquellas donde la viveza de las réplicas debidamente encadenadas, el *entrecruzamiento* bien ajustado de las múltiples intrigas y la *coralidad* implacable de los personajes sobretipificados, hacen sus piruetas y se van después con un baile de proezas que exaspera el disfrute teatral hasta darle un sabor a ceniza, no dejando descanso ni a los sentidos, ni al corazón, ni al pensamiento... Pero entonces, quién ha sabido, salvo, yo creo, Visconti, cuya legendaria *Locandiera* se dibujaba difuminándose en un espacio y unas tonalidades que Morandi había imaginado a su medida, excepto Jacques Lassalle con la misma *Locandiera* movida de otro modo, excepto Ronconi en su *Bettina* (*La jovencita honesta* y *La buena esposa* que es su continuación)

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 Pantalon no se llega a Cristoforo, 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



ejemplo preciso más adelante- que es poeta en su relación con los actores. Relaciones profesionales pero privadas también, que son la materia prima con y sobre la cual trabajó, la materia esencia, creo, de sus comedias.

Que haya sido impulsado a concebir sus personajes a la medida de los cómicos de las sucesivas compañías para las cuales inventó sus ficciones dramáticas- era la única *regla* que había aceptado darse y era "el único de sus secretos" (*Mémoires italiens*, XI)-, se quejó de ello a veces, lo reivindicó con frecuencia como *su* calvario y *su* privilegio, como la fórmula que daba sabor particular a su poesía dramática cuando la masa había levantado bien, o como lo que la hacía caer a veces: decía entonces que se había equivocado sobre el actor creyendo conocerlo demasiado pronto.

Los cómicos italianos de su tiempo, no lo olvidemos, interpretaban el mismo papel y con el mismo nombre escénico durante toda su vida, cambien o no de compañía, de región, hasta de país. Y de hecho, existen toda una serie de ciclos, además de aquellos del mundo, que se dibujan en la superficie imantada de la obra teatral de Goldoni, si se proyecta en ella la limadura de la vida de los actores y de sus relaciones con la vida del poeta.

De 1.743 a 1.753, está el ciclo de los Pantalones: el *cortesano* (el hombre perfecto en sociedad, traduce Goldoni) o el ligero de cascos, el hábil ciudadano doble del bobo rústico, después padre de familia, comerciante y ciudadano ejemplar al que se cuestiona; jóvenes o maduros pero siempre dinámicos, fueron concebidos para Colinetti del Teatro de San Samuele, después para Darbes y Collalto del Teatro Sant'Angelo, los primeros Pantalones italianos que se atrevieron a actuar sin máscara, "a cara descubierta". Cuando el ciclo del viejo *cortesano* llegó a ser un "Viejo extravagante", fue sólo esbozado en 1.753 para el Panta-

lon Rubini del Teatro de San Lucca, pues éste murió súbitamente en julio de 1.754. Pero ya entre 1.748 y 1.753, Goldoni puso muchas veces en peligro, y en duda, las cualidades ejemplares de su Pantalón reformado: será suficiente para juzgarlo mirar atentamente lo que hace en *La serva amorosa* y referirse a continuación a los comentarios de Ronconi y Tessari.

Hay, de 1.738 a 1.745, un ciclo de Arlequín para el extraordinario Truffaldin Sacchi que fue el primer "servidor de dos amos" pero se expatrió tras dos representaciones; y cuando volvió a instalarse definitivamente en Venecia, fue como jefe de una compañía competidora, aquella para la que Gozzi escribió sus *Fábulas* a partir de 1.761. Sin embargo, si Goldoni jamás pudo "reformar" Arlequín -por falta de un actor conveniente, deja entender- es quizá también porque esa *máscara*, por su origen y su carga netamente mítica, es más rebelde que cualquier otra para su transformación en un personaje "real". Es un contrapunto. A la presencia de este contrapunto, al trabajo sobre su multifuncionalidad poética, Goldoni le tomó gusto mucho tiempo, -¡dígase lo que se quiera, o cuanto!- pero no se sabe para qué actor (es). El Arlequín del *Teatro cómico*, el de *El adúlador*, el de *Las mujeres celosas* y sobre todo el aturdido personaje que se verá en *La serva amorosa* son prueba de ello, si fuese preciso.

De 1.748 a 1.753, hay un ciclo de Ottavio para Girolamo Medebach, director de la compañía del Teatro Sant'Angelo que habría debido interpretar los Primeros Enamorados, era su papel y su prerrogativa; pero sobresalía en los "papeles de característico" y es a él a quien Goldoni dio para encarnar los personajes de gentilhombres originales y extravagantes, encerrados en sus manías, que hacen de las comedias aristocráticas de esta época verdaderas "jaulas de locos". Pero Ottavio puede ser también un burgués maniático: es, en *La serva amorosa*, un "comerciante de edad avanzada", senil y decaído, lastimoso y vagamente retorcido cuando se trata de salvar su bienestar y las ocasiones de efervescencia amorosa que le quedan; pone en peligro su propia casa, de donde ha arrojado a su hijo para "serlo todo para" su segunda esposa que le "lleva del pescuezo", y la "criada amorosa" tiene mucho trabajo para conducirlo a mejores sentimientos. Medebach hizo, durante cinco años, otros padres, burgueses o nobles, tan incapaces como aquel para asumir sus responsabilidades.

Hay por supuesto, como corolario a este ciclo de la impericia de los padres, un ciclo de los hijos para Florindo, el Segundo Enamorado de la compañía: unos hijos demasiado delicados y un poco débiles, exiliados por el padre en la propia casa o fuera, y que sólo deben su regreso, en el desenlace, a unos golpes de fuerza dramáticos o a la habilidad abnegada de los que les quieren. Pero hay también para Lelio, el Tercer Enamorado, una especie de ciclo -en diente de sierra- del otro hijo: del granuja peligroso al energúmeno pasando por el joven "de invenciones espirituales" (*El Mentiroso*); es siempre, de cualquier manera, el hijo maldito: su vitalidad de las palabras y las acciones, en la vida soñada o en la vida de los expedientes, es demasiado intensa para poder estar verdaderamente integrado. Es un residuo, como lo es de otro modo Arlequín, que las "comedias familiares" de los años 1.748-1.753 no pueden digerir.

Hay, durante el mismo período, un ciclo de Rosaura para Teodora Medebach, la esposa de Gi-

rolamo, que interpretaba con ese nombre las Primeras Enamoradas en la compañía de su marido:

"Estimable tanto por sus costumbres como por su talento, era joven, bonita y bien formada; su dulzura natural, su voz tierna, su inteligencia, su actuación la volvía a mis ojos un objeto interesante, una actriz estimable por encima de todas las que conocía", dice Goldoni en las *Mémoires* (I, 52). Tanto más que ella estaba interesada incluso antes de conocerle, por la reforma que él proponía. Y es viéndola interpretar a la perfección su tragedia *Griselda* en 1.735, y al día siguiente, *La donna di garbo (La mujer cabal)* en 1.743, -"que había sido hasta entonces (su) comedia favorita" pero que por diversos accidentes de la vida, no había visto nunca representar (*Mémoires* I, 52)- que decidió en Livorno en 1.747, también a instancias del Pantalon Darbes, entrar con Medebach en la aventura del oficio de poeta bajo contrato, y en la actualización de su reforma. Tras el resplandor de *La Viuda astuta* (1.748), Teodora Medebach hizo "cambiar de idea a todo el mundo" en 1.749 y 1.750, en el díptico de Bettina la planchadora, querida por Ronconi, y en *Pamela*. Es decir en los papeles patéticos de jovencita desprendida, asediada, maltratada, que vence las pruebas por su constancia, su dignidad, y su firmeza de ánimo. Es con ella, y sobre ella, que Goldoni acabó durante aquellos años- mucho antes que franceses y alemanes y sirviéndose de las experiencias de la novela inglesa- la fórmula de una dramaturgia que supiese unir la risa y las lágrimas y que opusiese victoriosamente a los vicios del siglo la radiante virtud -estriada por las sombras de lo imposible- de una sencilla hija del pueblo.

Pero muy pronto las cosas se echan a perder entre el poeta y su Primera Enamorada -y a causa también de nuevas rivalidades en la compañía, como se verá. Teodora Medebach era "una mujer con vapores; estaba a menudo enferma, a menudo creía estarlo" (*Mémoires* II, 10); y Goldoni, que sufría también "vapores negros", se tomó a veces, dice, "la libertad de convertirla en personaje" en *La falsa enferma*, por ejemplo, en el Carnaval de 1.751; ¿convirtiéndose él mismo igualmente? Al cabo de los años, terminó por cansarse de su fina y tierna Rosaura, tan sumisa, pero tan versátil también, y tan intransigente en la defensa de sus prerrogativas de Primera Actriz. Y así llegó el día de sancionar públicamente lo que considera en las (*Mémoires* (II, 16) como aflictiva regresión:

"La señora Medebach estaba siempre enferma; sus <<vapores>> se hacían cada vez más molestos y ridículos; reía y lloraba a la vez; daba gritos, hacía gestos y contorsiones. Las buenas gentes de su familia la creían hechizada: hicieron venir unos exorcistas; estaba cargada de reliquias y jugaba y bromeaba con esos monumentos píos como un niño de cuatro años".

¿El espectro de la locura acechaba a todos "los vaporosos"? Y sería para conjurarle que en *El contratiempo o el charlatán impenitente* del Carnaval de 1.753 -penúltima obra que Goldoni escribió para Medebach- hizo de Rosaura, en el papel de Primera Enamorada, una simple de espíritu de dieciocho años que juega con muñecas y no sabe contar hasta diez, pero a la que es necesario casar deprisa pues, reducida como está a sus instintos y librada a la tranquila y obscena felicidad de su satisfacción sin freno, quién sabe qué podría pasarle una vez desaparecido Pantalon, su padre... ¡Grandeza y miseria de la Primer Enamo-

rada! por otra parte, ésta murió a los cuarenta años, en 1.761, y de su enfermedad nerviosa bien real. Si Goldoni quiere a sus actores y sabe frecuentemente magnificarlos, puede también a continuación, como se ve, tratarlos con una gran crueldad y sacar fría y enrabiadamente partido, para sus experiencias dramáticas de invención de personajes al límite, de sus propios sufrimientos y de la curiosidad chismosa que tenía el público de Venecia, siempre tan curioso por todo.

Hay, de 1.753 a 1.762, varios ciclos de la Bresciani, la Segunda Enamorada del Teatro de San Luca, promocionada a Primera Actriz por Goldoni -en despecho, el marido de la Primera Actriz "por derecho" abandona la compañía a bombo y platillo, ¡y se contrata con su mujer con el rey de Polonia!-. Para Caterina Bresciani pues, escribe las tragicomedias "exóticas": *La Dalmata*, *La bella salvaje*, *La bella georgiana* y la famosa "trilogía persa" donde fue tan aplaudida, tan arisca y tan delicada, en el papel de esclava circasiana Ircana, que sólo se le llamará con ese nombre a partir de entonces. Para ella escribió también *La mujer sola*, *La mujer fuerte*, *La mujer caprichosa*, *La mujer extravagante*, *El espíritu de la contradicción...* Para ella en fin *Los enamorados*, la "trilogía del veraneo", *La casa nueva*, la Lucietta de *Los líos de Chioggia...* Hay a continuación en París, entre 1.763 y 1.765 un ciclo de los bosquejos de la "Soubrette" (Doncella) y de Arlequín para Camille Véronèse y Carlo Bertinazzi; y la trilogía de las "Aventuras de Arlequín y de Camille" (1.763) se convierte al año siguiente, totalmente reescrita en italiano para el Teatro de San Luca de Venecia, en la "trilogía de Zélinde y Lindore" en la que la Bresciani fue Zélinde. Con gran despecho de Goldoni que hubiese querido ofrecer a su patria, leja-

UN ESCRITOR POPULAR

Goldoni. ¿Por qué Goldoni es aún hoy popular? Goldoni es casi el "único" en la tradición literaria italiana. Sus actitudes ideológicas: democráticas antes de haber leído a Rousseau y antes de la Revolución Francesa. Contenido popular en sus comedias, lengua popular en su expresión, crítica mordaz a la aristocracia corrompida y putrefacta.

Conflicto Goldoni-Carlo Gozzi. Gozzi reaccionario. Sus *Fiabe*, escritas para demostrar que el pueblo recurre a las más insulsas extravagancias, obtienen un gran éxito. En verdad, estas *Fiabe* tienen también un contenido popular, son un aspecto de la cultura popular o folklore, donde lo maravilloso y lo inverosímil (presentado como tal en un mundo de fábula) son partes integrantes (aún hoy *Las mil y una noches* tienen éxito, etc.).

Antonio Gramsci

En Literatura y Vida Nacional
B.B.A.A., Lautaro, 1.961

na e ingrata, una última prueba, provocativa, de su "genio cómico" dando, una vez más, el primer papel a la "Soubrette".

Pues por lo que respecta a las Soubrettes -que son y no son el diablo (*Mémoires italiens* VIII)- él sólo piensa, con tal que ellas sean jóvenes, bonitas y -en teatro- capaces, en cuidar de su persona y de su talento, instalarlas en un primer plano en la escena y en su corazón. ¡Pero cuántos conflictos entonces en la "familia de los cómicos" y en su propio matrimonio! La dulce Nicoletta, su esposa desde 1.736, soporta pacientemente sus rechazos, sabe también meterse por medio cuando el desor-

den llega a ser muy ruidoso y la Soubrette demasiado invasora. Este fue el caso de Anna Baccherini, que ingresó en el Teatro de San Samuele en marzo de 1.742 y murió a los veintitrés años, en la primavera siguiente; sobre sus cualidades el aventurero Carlo había compuesto *La mujer perfecta* que ella no pudo interpretar, porque la Primera Actriz se opuso a ello y se adueñó del papel. Este fue el caso en Rimini en 1.744 de la Colombine Bonaldi para la que, en plena guerra, Goldoni ni tuvo tiempo de ir contra la jerarquía de los papeles en las compañías. Este fue el caso, sobre todo, de Maddalena Marliani, que interpretó las "Soubrettes" con el nombre de Caroline en la compañía de Medebach a partir de enero de 1.751 y para la cual, a veces contra la cual, Goldoni escribió si no las diecisiete comedias en los veintiséis meses en los que estuvieron juntos en la compañía, por lo menos las más importantes -entre ellas *Las mujeres celosas*, *La serva amorosa* y *La Locandiera*. De punta a cabo estas obras, de los años 1.751-1.753, dejan adivinar entre el poeta y la Soubrette recién llegada algo así como un romance imposible, así se verá cuando examine más de cerca el ciclo de Coraline y el lugar singular que en él ocupa *La serva amorosa*. Pues celosa de la Soubrette Marliani, Teodora, La Primera Enamorada, que "curaba en el acto" sus mareos y sus convulsiones cuando "proponían interpretar un buen papel a una actriz subalterna", lo hizo ella misma. (*Mémoires* II, 10).

Si hay, en efecto, una acción que pone patas arriba las compañías, que suscita y trae a la vez tempestades de envidias tan violentas como las de los celos amorosos, es la acción escandalosa de infringir "la regla sobre la cual los cómicos, sean buenos o malos, no transigen jamás" -y Goldoni había sido advertido de ello en Milán, en 1.733, por el actor Casali que le había "explicado en detalle no sólo las reglas de la Comedia sino también las reglas de los cómicos":

HASTA PRONTO, QUERIDO GOLDONI

por Jean-Claude Penchenat (*)

Traducción: I.A.

Cuando se tiene como yo la experiencia de un trabajo continuado con dos compañías sucesivamente, el THEATRE DU SOLEIL y el THEATRE DU COMPAGNOL, para las que hemos inventado y escrito espectáculos, no viene mal darse cuenta de las razones por las que se quiere a Goldoni. Amo el teatro de Goldoni apasionadamente. Es para mí un modelo constante de escritura.

El ademán de este hombre es fraternal para un hombre de teatro en busca de modelo: inventar un teatro con una compañía. Es el teatro que me gusta, artesanal, que deja ver sus bisagras. Sentimos de qué madera está hecho. Los actores que lo han creado están todavía vivos detrás de las palabras. De obra en obra, tierras todavía desconocidas, incluso en Italia, se mezclan estrechamente los vicios y las virtudes, el honor y la burla, la malicia y la maldad, la benevolencia y la ternura, en fin todo lo que tanto necesitamos hoy día para vivir. A la sombra de Goldoni seguiré comprendiendo cómo se puede escribir sobre su época, a través del mundo que se cruza, a través del universo de los que conocemos pues "nada es más bonito que estudiar los caracteres de las gentes" (*Una de las últimas noches de Carnaval*, acto III, escena 12)

Hasta pronto, querido Goldoni, hasta otra nueva etapa, otra cita.

(*) Jean Claude Penchenat es director de escena y director del Théâtre Compagnol.

"Las Primeras Enamoradas, los Primeros Enamorados no ceden el primer papel a nadie. Por viejos, por decrepitos que sean, exigirán interpretar el papel principal, aunque fuese el de un joven enamorado o el de una jovencita. La obra puede fracasar, el teatro puede cerrar, nunca aceptarán renunciar al primer papel que les corresponde por derecho" (*Mémoires italiens*, XI).

¡Con mayor razón cuando la Primera Enamorada es tan joven y tan bella como la "Soubrette" y cuando las dos están enamoradas -profesionalmente o no- del poeta de la Compañía! Cuando su rivalidad, en el Teatro de Sant'Angelo, es llevada directamente o indirectamente a la escena por el poeta -con o sin repercusiones sobre Nicoletta- arrastra en todo caso en ese remolino, durante poco más de dos años, a los otros "personajes" de la compañía, bajo su nombre, tanto en sus relaciones de teatro como en los afectos e intereses que les importunan en el mundo.

Habría así, se adivina en esta enumeración incompleta de los ciclos y algunos de sus ecos, toda una serie de novelas más o menos por descubrir en las obras y entre las obras que Goldoni -Pígalión, Narciso y Sísifo- concibió para los diferentes actores a los que no cesó de ofrecer un reflejo de sí mismos y de él con ellos, donde hacer jugar los reflejos en movimiento y entrecruzados de la realidad y el deseo. Es lo que constituye para mí el sabor poético "singular" de su obra teatral: su pasta humana oscuramente trabajada por ciertos mitos que cuentan los esfuerzos y travesías del deseo de las gentes. Y es eso, quizá, lo que le diferencia fundamentalmente de la obra teatral de Marivaux, ese otro dramaturgo tan novedoso que sólo hoy escapa al encajonamiento del "marivaudismo": él también ha escrito durante mucho tiempo -si no exclusivamente- para unos actores italianos que, de autor en autor, de obra en obra, de personaje en personaje, conservaban el mismo nombre escénico y las mismas relaciones teatrales. ¿Pero se podría construir un ciclo de Lelio, un ciclo de Flaminia, un ciclo de Silvia, un ciclo de Arlequín... que les uniera tanto a ellos, a su autor y al mundo?

En Gozzi, en cualquier caso, es imposible: ningún ciclo de Truffaldino, de Smeraldina, de Tartaglia... se descubre en sus *Fábulas*. Sirve a los autores de Sacchi -sin hacerse pagar-, los mantiene: les suministra gratuitamente dos obras por año que les revaloriza en lo que ellos ya saben hacer; pero se sirve de ellos también en su batalla "antifilosófica" contra la corrupción del siglo y la audacia de los innovadores. No escribe sobre los actores, no vive entre ellos: es su "protector" y el "consejero" de su director, no *hace nada con*. Su deseo y su invención están en otra parte. Cuando más tarde se enamora de Teodora Ricci, la joven Primera Actriz que se incorpora a la compañía en 1.771, lo intentará a su vez. Pero en ello dejará las plumas, y no se leen apenas las obras que escribió para ella: se leen las *Mémoires inútiles* que comenzó a redactar para defenderse públicamente de haberse dejado engañar y ser el cómplice de Sacchi (que había utilizado las rivalidades amorosas alrededor de la Ricci para llenar su teatro con el aliciente del escándalo). Por otra parte, cuando Gozzi escribió *La verdadera enamorada* para facilitar los comienzos de su joven protegida, después de haberla tranquilizado haciéndole creer como verdad "esa gran mentira según la cual las capacidades y el mérito triunfan siempre sobre todos los obstáculos", surgen las aventuras "a la española"

que convirtió entonces para ella en "acción escénica".

"Ella encarnaba primero una noble dama enamorada y proscrita, luego el servidor de una *locanda*, luego un gitano, luego un soldado, luego un gentilhomme, etc., todo eso para escapar de los rigores de la justicia y porque estaba presa de un amor devorador". (*Mémoires inutiles* II, 8).

Y he aquí, simétricamente, cómo Goldoni dice haber procedido en los comienzos de su primera "soubrette" de talento, la florentina Anna Baccherini, que hubiera debido ser en 1.743 la protagonista de *La mujer perfecta*.

"Era una costumbre inveterada entre los cómicos italianos que las "soubrettes" hicieran todos los años, y varias veces, unas obras que se llamaban de transformaciones, como *El duende*, *La Doncella maga* y otras del mismo género en las que la actriz, apareciendo bajo diferentes formas, cambiando varias veces de vestido, interpretaba varios personajes y hablaba diferentes lenguajes. Mi bella florentina se moría de ganas por mostrar su bonito rostro con diferentes peinados. Yo corregí su locura e intenté al mismo tiempo contentarla. Imaginé una comedia en la que, sin cambiar de lenguaje ni de vestimenta, pudiera sostener varios personajes, cosa que no es muy difícil para una mujer y aún menos para una mujer de ingenio" (*Mémoires*, I, 43).

Precisa más adelante (I, 52) que, "hija de una planchadora de Pavía", su heroína había sido "engañada por un joven estudiante que, después de haberle prometido todo, la dejó por otra". Ella marcha entonces hacia Bolonia para contratarse como sirvienta en casa de los padres -burgueses- del "infiel"; allí se esfuerza en ganarse a todo el mundo, y llega a poner a toda la familia de su parte, "despertando pasiones", "acomodándose al carácter y a los gustos" de las personas de la familia entera, que, al regreso del joven, le invitan firmemente a desposar a la que había abandonado...

Es pues la plasticidad temible de todo ser humano -la inconstancia masculina ampliando la injusticia de clase- y el propio ser femenino, pero en una situación, quienes justifican aquí y realizan las "transformaciones"; salvando "el buen motivo" que el genio de la "sirvienta" hace confesar a sus propios deseos. Las "astucias de las mujeres" que Goldoni tiene cada vez más ocasión de observar en vivo en las compañías para las que trabaja, llegan a ser para él, la *astucia social* por excelencia, la que permite a los *pequeños* sobrevivir -incluso administrar el placer- haciendo jugar un momento en su beneficio la red tupida por la que los diferentes *poderes* creen poder neutralizarlos -prohibirles todo deseo, alienarlos y reprimirlos. Pero en Bolonia, como se verá -una Bolonia real y no de ficción esta vez- en la primavera de 1.752, Goldoni llegará a proponer a su "Soubrette" Marliani - a él mismo, a las personas de bien que saben ver las cosas como son- el punto más alto de la sublimación: El genio de Coraline y la astucia social no permitirán entonces a la "sirvienta amante" más que un matrimonio que "convenga a su posición", el matrimonio con un criado; la movilización intensa de las capacidades de su inteligencia y de su corazón no pueden hacer en realidad sino impulsarla a sacrificarse para que su joven señor amado regrese a la casa del padre y se case con Rosaura, que le conviene "por

su nacimiento, por su fortuna y por sus virtudes". *La serva amorosa* de 1.752 es así la continuación y la corrección de *La mujer perfecta* de 1.743, y *La mujer vengativa*, que concluirá en febrero de 1.753 el ciclo de Coraline, será como el desmentido salvaje de lo uno y de lo otro...

Han pasado diez años y para Goldoni, la compañía que le paga para que escriba unas comedias que le sirvan no es "la peor de las condenas" en el sentido en que lo entendía Gozzi: El lugar de un "Envilecimiento mercenario" (*Mémoires inutiles* II, 46); es una especie de microcosmos donde ve jugar -la apuesta y la ocasión son frecuentes, si no es voluntariamente siempre el aprendiz de brujo-, las seducciones, los prestigios, los poderes menos legibles que tienen curso en el mundo, tanto en las relaciones económicas como afectivas, políticas y sociales. No quiero decir con ello que Goldoni, si no hubiera sido "poeta de compañía", no habría conocido el mundo: "fue bastante aventurero" toda su vida como para haber conocido, del mundo también, dos o tres cosas esenciales. Insisto únicamente sobre el hecho de que las com-



pañías con las que él ha hecho su teatro han sido puestas en escena en sus ficciones como emble-máticas, por su funcionamiento, del vasto mundo.

Una compañía era entonces en Venecia, una curiosa *porción* del mundo. La de Medebach sobre todo, que es, de todas para las que trabajó, la compañía de más alto riesgo. Es una empresa, en el sentido económico del término, cuya supervivencia depende exclusivamente de la rentabilidad de las mercancías teatrales que produce y lanza al mercado; su estructura es familiar, capitalista y jerárquica a la vez, con un código intangible de privilegio -decreciente, del director de la compañía hasta el más modesto asalariado- que gobierna las relaciones de trabajo pero sobredetermina también las relaciones familiares, amistosas y amorosas de los que la componen. Es pues un lugar que condensa todos los tipos de relaciones



existentes en el mundo y que les hace entrar en fricción, siendo este fenómeno intensificado aún por la relativa marginalidad social de las gentes de teatro y por la cohabitación que les imponen sus siete meses de gira anual en el norte de Italia. Y todo lo que trabaje la *casa* de los cómicos -su familia, su república, su comercio- puede ser explotado, se oculta y se articula en el mundo de los *rumores*. Exactamente como en la República aristocrática de Venecia, tan familiar, tan secreta, y tan soberbiamente chismosa, donde las autoridades conocían el arte de utilizar la delación como instrumento de gobierno.

¡Qué materia para un poeta! Y cómo asombrarnos de que Goldoni no haya podido impedir hacer de ello una novela. No solamente día a día, al hilo de las obras escritas para tal o cual actor como he intentado dar de ello idea, sino uniendo entre

ellas, explícitamente, algunas de sus obras, para desarrollar el recorrido vital de una protagonista más allá de lo que una sola comedia puede contener, y para permitir a un actor -más a menudo a una actriz- intentar, poniéndose a prueba, los diferentes rostros que a lo largo del tiempo debía inevitablemente marcar su "personaje en busca" de sí mismo. De ahí el fenómeno singular de las *series*, único en Europa en el siglo XVIII: la serie todavía coja de Momolo (*Momolo cortesano* y *Momolo en el Brenta*), las series logradas de Bettina, de Pamela, de Ircana, de Giacinta (en la trilogía del veraneo), de Arlequín y de Camille, después de Zélinde y Lindore... Que son hermosas y otras tantas novelas cuya existencia exigiré, una vez más que se aproxime Goldoni a Marivaux.⁷

¿Pero por qué -si este último ha puesto explícitamente "el mundo" en novela y ha hecho una obra nueva de ello- Goldoni se lo ha prohibido, y se las ha ingeniado para utilizar subrepticamente su teatro para ceder a la tentación de la novela? ¿Por qué ha tomado este camino oblicuo con la intención de exorcizar -o domesticar- la figura de su *otro* hombre, la de la mujer que la actriz despliega y condensa personificando también, por su plasticidad rebelde, por la habilidad de su encanto que ofrece y recoge, el otro absoluto del poeta de compañía: el público y sus "caprichos"? ¿Por qué no, al menos, una verdadera "novela teatral"?

Además de las circunstancias de la vida y la presencia en él desde la infancia, de un "genio cómico" -es decir teatral- exigente (*Mémoires* I,1), dos razones me parecen explicar complementariamente esta negativa a abandonarse al demonio de la novela, que parece sin embargo haber poseído a Goldoni. La primera es que en Venecia, centro de producción y mercado cultural si lo hubo, la principal actividad de la industria cultural era justamente, hacia 1.750, la novela; pero la competencia era temible, no se ganaba necesariamente el pan, y se arriesgaba sobre todo no hacerse jamás un hombre honorable, pues las modas cambiaban deprisa y la "poesía" rehusaba comprometerse con éste género de escritura mercantil. La segunda razón es que el abate Chiari, decepcionado por sus primeras experiencias teatrales, se arrojó impetuosamente a la aventura de la novela en 1.750, en la que tuvo éxito e incluso conquistó por este medio al público femenino en nombre del cual, con el cual, volvió al teatro en 1.753, y censuró y maltrató a Goldoni y sus comedias.

Como quiera que sea, el demonio de la novela hizo su nido, se puede decir, en los intersticios de la obra teatral de Goldoni. La empujó también a satisfacer más directamente su pulsión autobiográfica con las *Mémoires italien*, interrumpidas, de los años 1.760 y las *Mémoires* en francés, de 1.787. También, desde 1.750, con las Dedicatorias y los Avisos al lector que quiso reunir, a medida que se publicaban cada una de sus obras. Estos textos toman un sesgo cada vez más autobiográfico, sobre todo tras la ruptura con Medebach en 1.753. Se verá un ejemplo patente en los que acompañan la publicación de *La serva amorosa* en la primavera de 1.753, en Florencia. Atormentados a menudo hasta la hipocondría, después voluntariamente sosegados, estos fragmentos, luego relatos continuos, constituyen la huella, subrayada sin tregua, de la novela de su vida y de su teatro unidos:

"Estoy tentado algunas veces de mirarme como un fenómeno; me he abandonado sin reflexión al genio cómico que me ha arrastrado,

he perdido tres o cuatro veces las ocasiones más afortunadas para ser mejor, y he recaído siempre en las mismas redes; pero no estoy enojado por eso; habría encontrado quizá en cualquier otra parte más bienestar, pero menos satisfacción". (*Mémoires* I,52).

El "personaje" que se ve actuar en sus diversos escritos y el que se dibuja con filigrana en la obra teatral, es -vuelvo a ello- el de un hombre entre los hombres. En sus *Mémoires inutiles* (II,33), Gozzi se define así:

"He tenido siempre ese atrevimiento que tienen los hombres políticos que osan elevarse por su pensamiento para mirar, como desde lo alto de una montaña, la humanidad en el fondo del valle, pero con esta diferencia sin embargo: ellos miran el valle como si estuviera habitado por una multitud de insectos que oprimir, constreñir, dirigir según sus propios intereses y no se dignarán fraternizar con dichos insectos hasta que la muerte les obligue. Yo miro ese mismo valle como poblado por mis semejantes, los observo, me río de sus extravagancias, de su agitación, de la manera que tienen de debatirse, después descendiendo al nivel de mi prójimo, me mezclo de nuevo con él, le cuento que todos nosotros somos ridículos y me las ingenio para hacerle reír, tanto de él como de mí, ante las pruebas que le aporto de la verdad de mi aseveración."

La "montaña" de Goldoni está en el "valle": es el teatro. Sus atrevimientos -sus risas, sus despechos, sus lágrimas y los pliegues de su cara para disimularlas o reprimirlas- son diferentes. Sus contradicciones también. La mayor parte del tiempo "no resueltas", no están ni construidas ni presentadas para ser resueltas: están colocadas allí, en la imposible y sin embargo necesaria coexistencia de sus términos sin duda antinómicos, en la *fricción* -vuelvo a ello- de éstos. Forman, creo, circulando en las páginas y entre las páginas, ese "flujo y reflujo" que algunos directores de escena, en Italia en cualquier caso, intentan hacer sensible. Ronconi la hace a su manera, que es en cada momento, hacer ver sólo una parte de las cosas, pero organizadas de tal modo que, sabiendo que no se ve todo, se sepa también que eso que se ve remite a eso otro que no se ve; y que se conoce. ¡Que se conoce, qué demonios! en el mundo tal y como es, incluso si se quiere olvidarlo.

Goldoni tenía "el sentido del teatro", "conocía el mundo", sólo le faltaba "la cultura, el estilo" y el sentido de los verdaderos valores, en una palabra "la poesía", decían de él sus dos adversarios en Venecia, el abate Chiari⁸ y el conde Gozzi, según los cuales, cual patito feo había osado querer introducirse en la cama de los cisnes. Diderot, en el fondo, no dice otra cosa. Cualquier cosa que pretenda en sus *Mémoires*, el narcisismo de "M. Goldoni" fue así frecuentemente herido en su larga vida como hombre y como autor poco reconocido. Un narcisismo que era, creo, constitutivo de su personalidad tanto como el "genio cómico" que dice haber sentido despertarse en él a la edad de siete años (*Mémoires* I,1). Quizás es a causa de la mayor importancia -estructurante, desestructurante- que para él tenía el *reflejo que el mundo*, al que está obstinado en ofrecer el espejo civil y civilizador del teatro que primeramente ha sido -¿ha sido sobre todo?- *el mundo del teatro*: siempre para transformar, como el otro, y siempre también



pronto y rebelde a las transformaciones en el sistema mercante. Pygmalión impenitente -y sin descendencia- Goldoni está pues en principio embelgado por la estatua que ha modelado y que se mueve, luego estupefacto y rabioso⁹ cuando, moviéndose, le desborda -como la Marliani y como la Bresciani, entre otras- o cuando regresa a su pobre vida privada, como Teodora Medebach. Está presto entonces a destruirlo todo, para comenzar de nuevo en otra parte, como un Sísifo siempre errante.

Hasta que se retira a París tras su último fracaso como autor dramático de los "italianos" y su último fracaso como cortesano. Pero el éxito relativo del *Bourru bienfaisant*, (*El regañón benéfico*), escrita en francés para los Cómicos Franceses e interpretada por ellos en 1.771, no es suficiente, sin duda, para erigir para la posteridad su propia estatua, y se convierte de nuevo en Pygmalión, al final de sus vida: asume dictando sus *Mémoires* ser el perverso y sereno Pygmalión de sí mismo. A manera de estatua animada, fabrica allí una trampa y encierra bajo los rasgos del "buen hombre" al "aventurero" -¿honesto? ¡Ni qué decir tiene! que no había dejado jamás de serlo, pero cuyo reflejo, como el recuerdo para acariciar, no podían seguramente ser gratificantes más que si se llamaba Giacomo Casanova, hijo de Zanetta, la actriz.

"El buen hombre" tiene su estatua desde hace cien años en medio del Campo San Bartolomeo, en Venecia, al pie del Rialto. Es una razón, en el bicentenario de su muerte, para que dejemos todavía a menudo la voz del "buen anciano" recubrir -en el prefacio de las *Mémoires* y en otros lugares- la otra voz, más acerba y aterciopelada, que invita a los que vendrán "dentro de algún tiempo" tras él a entenderle en sus contradicciones mismas, como "hombre singular" que fue y como *artista* singular que también lo fue. Pues es claramente éste último quien desea que un día u otro, se despierte toda o parte de la "colección de (sus)

obras", cuando se la encuentre "en un rincón de la antigua biblioteca". Para hacer entonces del poeta que duerme en sus páginas un poeta vivo, seguro.

Esos días, la cultura y las gentes de teatro los hacen acaecer, y los disponen en cada siglo a su media. Son a veces lentos en llegar, tanto cuando son diversos. Nosotros que sabemos, y queremos olvidarlo para terminar ya, que *nuestro* mundo es-

tá definitivamente huérfano, cuando Goldoni, uno de los primeros, se probaba a sí mismo -¿no era esa su "honesto aventura"?- en levantar acta día a día, y según las sorpresas diarias, ¿podríamos nosotros quizás, por nuestra parte, reencontrar su *teatro* como él esperaba?

NOTAS

¹ Traducción, prólogo y notas de Nino Frank, éditions Phebus.

² A título indicativo, la edición de las *Mémoires* actualmente disponible de Mercure de France, cubre las tres partes de la obra resumida o suprime numerosos capítulos; la de Editions du Verger, agotada por otra parte, sólo contiene la tercera parte. Ninguna biografía de Goldoni en francés, ningún estudio conjunto desde el *Goldoni* de N. Mangani, editorial Seghers, 1.696; y *Sur Goldoni* de Mario Baratto, de L'Arche, 1.971. Unos artículos, dispersos en revistas, salvo los de Jacques Joly, agrupados en su libro *Le désir et l'utopie*, Facultad de Letras y Ciencias humanas de Clermont-Ferrand, 1.978. En cuanto a la obra teatral, algunas obras aisladas están actualmente disponibles y el volumen de la Pléiade, Goldoni Théâtre, 1.972, con las dieciocho comedias consideradas como las más célebres traducidas por Michel Arnaud, está de nuevo disponible después de haberse agotado. La mayor parte de las editoriales parecen todavía considerar que Goldoni en Francia no tiene "mercado". (Lógicamente, con ocasión del Bicentenario la bibliografía goldoniana se ha enriquecido extraordinariamente).

"De tabaqueras y chischisbeos" literalmente. (N. del T.)

³ *Per un teatro umano*, "Goldoni genio della vita", Milán, Feltrinelli, p. 93.

⁴ Ver el estudio de Herbert Dieckman: "Diderot y Goldoni" y su apéndice, en *Il realismo di Diderot*, Bari-Roma Universale Laterza, 1.977. pp. 51-93.

⁵ Brigitte Jacques, *L'Art du Théâtre* n. 6, 1.986-87, p. 32.

⁶ *El honesto aventurero* es una de las dieciséis comedias que Goldoni escribió para la temporada 1.750-51 del Teatro Sant'Angelo. Fue estrenada durante el período de Carnaval de 1.751. Tiene un carácter fuertemente autobiográfico.

⁷ Claudio Varese ha mostrado cuán interesante sería este acercamiento en la revista *Quaderni di Teatro* (del Teatro regional toscano) anno III, n.11, 1.981: "Per una proposta di confronto fra Goldoni y Marivaux", pp. 172-180.

⁸ Ver, en lo que concierne a Chiari, la obra colectiva -resultado de un coloquio internacional que tuvo lugar en Venecia del 1 al 3 de marzo de 1.985- que recapitula y actualiza lo que sabemos del abate Chiari, redibujando su figura: *Pietro Chiari e il teatro europeo del settecento*, edición de C. Alberti, Neri Poza ed., Vicenza, 1.986.

⁹ ¿Como el Pygmalión de Romagnesi en la obra del mismo título que hizo representar a los "italianos" de París en 1.741? La figura de Pygmalión, escultor colmado o engañado por su estatua, animada finalmente por la intensidad de su deseo, es importante en el siglo XVIII, tanto en el teatro musical como en el teatro a secas y en la reflexión de los hombres de la Ilustración. Rousseau mismo compuso un *Pygmalión*, "escena lírica en un acto", que fue representada en la Comédie Française en 1.775.

PARA GOLDONI

por Monique Le Roux (*)

Traducción: Inmaculada Alvear

Hará pronto doscientos años, Carlo Goldoni se extinguía en París. Se aproxima el momento de conmemorar el bicentenario de esta muerte; más todavía, ha llegado el momento de dar su justo lugar a alguien que fue desconocido.

Goldoni murió en el número 1 de la calle Pavée-Saint-Sauveur, el 6 de febrero de 1793: pasando en Francia los treinta últimos años de su vida.

Llegó el verano de 1762, al llamarle el *Théâtre des Italiens* de París; pero él, que acababa de atravesarse la hostilidad de Venecia por su reforma de la "commedia dell'arte", se vio aquí relegado a escribir "canevas".

Rápidamente atraído por el *Théâtre français*, tuvo, según sus propios términos, "la osadía", "extranjero llegado a Francia a la edad de 50 años con unos conocimientos confusos y superficiales de esta lengua, de atreverse al cabo de nueve años a componer una obra para el primer espectáculo de la nación". A pesar de las funestas predicciones de Rousseau, *Le bourru bienfaisant*, tuvo en 1771 un éxito manifiesto, pero no inauguró una segunda carrera: la siguiente obra en francés: *L'avare fastueux*, recibió una acogida tan fría, en el teatro de la Corte en Fontainebleau, que no fue nunca más representada por la Comédie-Française, en su sala parisina de Machines aux Tuileries. Sin embargo, Goldoni no renunció por esto a es-

cribir en francés y se consagró a la redacción de sus *Memorias* hasta la edad de ochenta años en 1787. Y todavía sobrevivió seis años más en París, tiempo suficiente para conocer un nuevo revés y casi la miseria: su pensión, acordada por la Corte al maestro italiano de las princesas (1), fue suprimida por la Asamblea Legislativa en 1792 y restablecida por la Convención Nacional el día siguiente de su muerte, en beneficio de su viuda, ante la demanda de Marie-Joseph Chénier.

Le bourru bienfaisant ha dañado más la imagen de Goldoni que lo que le ha servido. El éxito internacional de su teatro ha estado durante mucho tiempo concentrado sobre esta obra que ha sido con diferencia, hasta principios de siglo, la más traducida y que ha sido considerada entre nosotros como su obra maestra, la obra maestra de un escritor menor, favorecido por circunstancias afortunadas. Al ser explícitamente una imitación del teatro francés, esta comedia de carácter no podía aparecer más que como una pálida réplica, inferior a sus modelos: contribuía a nutrir el inevitable paralelo con Molière, fundado sobre los únicos puntos de convergencia, y condenaba a Goldoni a una irremediable inferioridad por el desconocimiento de su originalidad. La evolución se ha producido muy lentamente: desde principios de siglo hasta la última guerra, París no ha conocido más que cinco puestas en escena del teatro de Goldoni, tres de ellas notables, siempre de *La locandiera*. Después del Goldoni encerrado en los criterios