

los actores resultó ser la presentación de lo real, tal como los autores dramáticos lo adaptaban para una lección moral. Cuando visitó Londres en 1.727, el precursor de Goldoni, Riccoboni, escribió un ensayo en verso: *Dell'arte rappresentativa* en el que afirmaba que "el objetivo principal y necesario del actor es asegurarse de que no se aleja de la verdad... Lo natural siempre nos proporciona esa clara luz llamada sentido común que tiene los mismos efectos en casa, en las calles y en el escenario.

Realmente, aquello era el redoble de campanas por la muerte de Arlequín. Gozzi podía ver los absurdos de varios tipos en las obras "realistas", "supuestamente cultas y auténticas, pero la mayoría de las veces están desprovistas de refinamiento y se apartan de la realidad, unas casi siempre tanto como las otras, que florecieron en nuestra escena durante tres largos siglos".¹⁰ Pero las obras realistas, tal como las conocemos para nuestra desgracia, iban a tener larga vida.

De su libro *El mundo de Arlequín*;
Barral, Barcelona, 1.977.

¹ Sobre Collalto, véase Attinger, pág. 355, cuando habla de *Annales du Théâtre Italien* (París, 1.788) vol. II, pág. 124.

² La afirmación de Goldoni sobre el Mundo y el Teatro figura en el prefacio (Bettinelli) de la primera colección de sus comedias en 1.750. (Véase Pandolfi, vol. IV, pág.343; Opere, ed. Filippo Zampieri, Milán, 1.954, págs, 191-2). Sobre los textos de *Il teatro comico*, véase la *Collezione completa* (Prato, 1.819), vol. I, págs. 55-6, 43.

³ A.G. Bargaglia, en "Goldoni und die Commedia dell'arte" (*Maske, und Kotburn*, vol. III, 1.957, págs. 302-11), intenta argumentar que la reforma de Goldoni no era de carácter técnico. La observación de Goldoni sobre la máscara figura en una carta a Francesco Vendramin, 11 de julio de 1.763 (Dino Mantovani, *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia*, Milán, 1.885, pág. 191) y en *Mémoires*, vol. II, págs. 196-7).

⁴ *Mémoires*, vol. III, págs. 16-17; vol. I, págs. 325, 340.

⁵ *Mémoires*, vol. I, págs. 405-7.

⁶ La observación con respecto a Goldoni figura en *Memorie inutili*, ed. Giuseppe Prezzolini (Bari, 1.910), vol. I, pág. 207; la referente a los propios objetivos de Gozzi, vol. I, pág. 221; la relativa a *El amor de las tres naranjas*, vol. I, pág. 230; la referente a la declaración pública, vol. I, pág. 247; la relativa a su uso de las máscaras, vol. I, pág. 250.

⁷ C.Castelletti, *I torti amorosi* (Venecia, 1.581), prefacio.

⁸ Sobre el fragmento de *Pamela fanciulla*, véanse las obras de Goldoni (Prato, 1.819), vol. II, págs. 31-3.

⁹ La referencia a los italianos en Londres parece citada en S.Rosenfeld, págs. 15-16.

¹⁰ Las observaciones de Gozzi están en *Memoria inutili*, vol. I, pág. 265.

EL PERSONAJE GOLDONIANO

El mundo es para Goldoni como un espectáculo, en que naturaleza y sociedad actúan sin descanso una sobre la otra para componer las imágenes de un inagotable Kaleidoscopio: usos, costumbres, trajes, maneras de hablar y de pensar, comportamientos, caracteres, son los signos coloreados de la realidad que proporcionan al teatro una materia prodigiosamente rica. Como sus contemporáneos, tiene el gusto por lo actual y el sentido de lo histórico: se interesa por las particularidades de las cosas y las gentes, tal como aparecen en el microcosmos en que se insertan (nación, ciudad, sociedad, familia).

Para abrir la escena al mundo exterior, es poco decir que Goldoni no pone ninguna reticencia: ningún autor dramático de su siglo ha recogido tantos ecos de la vida cotidiana a través de una producción de increíble amplitud. Aquí aparecen Florencia, Milán, Livorno, Chioggia y Venecia, la privilegiada. Los ruidos de la ciudad, el eco de las fiestas, los paseos, los viajes, el olor de los puerros. Apartamentos, posadas, cafés, tiendas, calles, plazas, embarcaderos, casas de campo. Se habla veneciano, lombardo, toscano, con una infinidad de acentos locales, y también la jerga de los oficios, germanía rural, el italiano de salón. Se deshacen y montan casas, se cotorrea, se va de visita, se veranea, se corteja, se arreglan bodas, se presta o falsifica el dinero, se pierde uno en los dédalos judiciales. Miremos de más cerca y veremos mujeres que planchan o bordan en bastidor, hombres que juegan a las cartas, aguadores que sirven refrescos, tapiceros que clavetean tejidos, zapateros que echan medias suelas, boticarios que trituran sus recetas en el mortero. Circulan vituallas, botellas de vino o de agua de melisa, tazas de café o de chocolate; vuelan pedruscos; entrechocan las



Por Robert Abirached

espadas; corren las plumas en los libros de cuentas. Sí, es el mundo tal cual es todos los días, en 1752 o 1760, en Florencia o en Venecia: aquí y ahora, hombres y objetos con el sabor único del instante que pasa.

Esta crónica está al servicio de la descripción de una sociedad, con sus jerarquías, divisiones y relaciones de fuerzas. Goldoni multiplica los retratos de las clases sociales: aristócratas, comerciantes, artesanos, campesinos, pescadores. En el centro, la burguesía, cuya ascensión muestra, y sus esfuerzos por constituir un orden fundado en el trabajo y en la fortuna que el trabajo proporciona, pero también sus insuficiencias, la esclerosis e incapacidad de edificar un conjunto coherente de valores. Fascinada por la nobleza y empeñada su vanidad en imitarla, o crispada sobre ella misma y obstinada en un rigorismo vacío de sentido, no logra apenas definir un estatuto equilibrado para la mujer o proteger armónicamente la célula familiar. A sus costados de la burguesía están la nobleza, a menudo arruinada, insolente en ocasiones, siempre ociosa, y ese pueblo que corre tras de su subsistencia. En los extremos, los marginales: comediantes, parásitos, viajeros. Hay que señalar las tensiones y conflictos entre todos estos grupos, cuya raíz es sin duda la instauración de una nueva manera de vivir. (...) Mostrar el mundo tal cual es, significa para Goldoni no maquillar sus debilidades, sus torpezas y los peligros que corre.

Elaborando los personajes de su teatro, Goldoni no menosprecia la importancia de los caracteres genéricos ni la fuerza de las motivaciones sentimentales. En *La locandiera*, por ejemplo, nos

ofrece deslumbrantes variaciones sobre el tema de la coquetería, y, como contrapunto, cuatro retratos contrastados de seductores y seducidos. Vicios, virtudes, defectos, hábitos, constituyen la trama de tipos psicológicos extraordinariamente diversos, que a través de su inserción social, profesional y cultural, logran una especie de individualidad. Pintado según la naturaleza, el personaje goldoniano lleva mucho más marcadamente la huella de lo real y los rasgos del siglo que los personajes de la comedia tradicional, pero estar construido en referencia "a lo que se ve todos los días en el mundo", no le confiere en absoluto un estado civil ni induce a confundirlo con los seres vivos.

El realismo, para Goldoni, no es en absoluto tributario del mayor o menor grado de exactitud de la reproducción obtenida por la mimesis teatral: instrumento de lectura del mundo, generador de un placer intelectual que le es específico. No causa su efecto sino desvelando al espectador la naturaleza de la ilusión escénica y suscitando, frente al espectáculo, más atención crítica que adhesión sentimental. El personaje, en esta dramaturgia, se establece a una cierta distancia de lo real. Se hace plausible por los rasgos concretos que lo dibujan e identificado, al inicio, por su semejanza con la vida, pero mediante el humor y la comicidad se ve distanciado y dicha semejanza nos lo muestra como originario de otro universo y como mediador de un sentido a descifrar, privándole al mismo tiempo de toda pretensión de ingenuidad.

Imposible, por otra parte, intentar reducirlo al comediante que lo encarna, atribuyéndole sus características: siempre implícitamente, y a veces de manera más formal, la acción en que el personaje está inmerso se denuncia a sí misma como juego, lo que suspende en la sala toda veleidad de ternura y "a fortiori", de identificación. No emociona más cuando no demuestra, sino que invita a comprender y desmontar las ruedas de la realidad.

Su retrato es dinámico y, por sistema, revelador: saca a la luz lo que está escondido y hace inteligible lo irracional. Como lo ha mostrado bien Mario Baratto, el humor de Goldoni es "inteligencia, capacidad de situarse y de verse en la colectividad". Implica una llamada a la toma de conciencia del espectador al que reconduce desde lo imaginario a lo real, tras haberle llevado de lo real a lo imaginario.

Aquí no existe el espejo. Ninguna llamada a la complicidad y a los delirios. Ninguna imagen ideal de un mundo reconciliado, sino el uso de la comicidad, deliberadamente escogida, para el placer de la lucidez que puede suscitar. La moral en el teatro, según Goldoni, consiste en mostrar como y por qué suceden las cosas en el mundo: se trata, en efecto, de mostrar que la vida es transformable por la razón, por poco que se despierte en las gentes la facultad de juzgar. El espectáculo no intenta ser por él mismo moral o inmoral; su moralidad comienza en la reflexión que suscita. Así Mirandolina, no saca la aguja de la acción sino dejando tres víctimas; sucede por tanto que la mentira se paga. Lo esencial es que el público sepa distinguir lo verdadero de lo falso, lo justo de lo injusto, lo útil de lo absurdo: el teatro le propone la adquisición de esta conciencia más aguda de las cosas de la vida, por la vías del placer que proporciona.

Del libro: *"La crise du personnage dans le théâtre moderne"*

UN TEATRO EN MOVIMIENTO

por Bernard Dort (*)

Traducción: I.A.

Como todas las grandes obras dramáticas - digo bien las más grandes que son poco numerosas-, el teatro de Goldoni es una encrucijada. En ella se cruzan, se reencuentran, se fecundan estilos escénicos antagónicos, dos épocas (la aristócrata y la burguesa), dos morales, la patriarcal y la de la Ilustración, quizás incluso dos civilizaciones, las de la tradición y la invención. Es pues por esto un teatro que no está nunca en reposo, que hace de su desequilibrio su razón de ser, su devenir e incluso su armonía.

Aquí, la vieja teatralidad de la "commedia dell'arte" trabaja sobre una descripción minuciosa de la vida cotidiana; los "caracteres" de los personajes clásicos se matizan, se multiplican, y el grupo supera al individuo. La linealidad de la intriga y la acción se sustituye por la más compleja y la más sutil de las polifonías. Todo está en movimiento y cambio. Goldoni se basa en variaciones, en el sentido musical de la palabra. Su obra es menos una dramaturgia de la sociedad que de su carácter social. Su teatro llama a una práctica colectiva: no por las hazañas de actores aislados sino por un concierto de actores perfectamente orquestados. El juego goldoniano no tiene lugar más que en compañía. Y el autor, Goldoni, se mantiene como en retirada: está ahí, detrás o delante del escenario (acordémonos de su doble, el sustituto Isidoro, en el inolvidable *Baruffe chiozzotte*, montado por Strehler), objetivo pero compasivo: Singular (por tomar un adjetivo querido a Ginette Herry) y por lo tanto múltiple.

Su obra queda en buena parte por descubrir. El juego completo de su dramaturgia está por reinventar. Podría ser que, pronto, Goldoni signifique tanto, para nosotros, como Marivaux y Chejov, unidos, cada uno según su propio talento, en una misma interrogación cruzada entre el teatro y el mundo.

(*) Bernard Dort es profesor en la Universidad de París III y en el Conservatorio de Arte Dramático.