

# HACIA UN TEATRO DE LA SOCIALIDAD

## O CRONICA DE GOLDONI EN FRANCIA

Por Bernard Dort

Traducción: Pau Eguizábal

**S**i Goldoni es sin duda el más francés de los autores dramáticos extranjeros, es también uno de los más desconocidos. Su teatro en Francia ha sido objeto de numerosos malentendidos. El primero y más grave fue el no haber sido representado. Una vez *Le bourru bienfaisant*, desaparecido del cartel de la Comedia Francesa donde figuró de 1771 a 1849; fue preciso esperar un siglo y medio para verlo programado de nuevo, con *La Locandiera* realizada por Jacques Lassalle (1981). Por otra parte, Goldoni se benefició muy poco, como por chamba, de la renovación del interés manifestado por los directores de escena modernos hacia los clásicos: ni Jouvet, ni Planchon, ni Chèreau, ni Vitez lo montaron.

Fue sólo hacia finales de los años cincuenta, en el marco de la descentralización, que encontró una nueva audiencia: su *Locandiera* al frente (en 1957-58, Maurice Sarrazin la presentó en el Grenier de Toulouse), seguida de *Arlequín servidor de dos amos*, *Los rústicos*, *Le baruffe chiozzotte* e incluso *La trilogía del verano...* En 1972, ocupó el lugar dieciocho entre los autores de la descentralización, equiparado con Giraudoux y Anouilh: diez de sus obras fueron representadas en dieciocho escenificaciones. Añadamos además algunas comedias dadas en pequeños teatros parisinos o presentadas en la televisión de la época, como *La viuda astuta*, adaptada (¡y cómo!) por Denise Lemaesquier, en 1958...

### DOS ROSTROS DIFERENTES

Este primer balance es bastante escaso y no está carente de malentendidos. Fue el éxito de *Arlecchino servitore di due padrone* reinventado por Strehler y presentado en el Teatro de París en 1952, lo que reanimó el interés por Goldoni. Ahora bien, desde el primer viaje de la compañía milanesa a París, tres años antes, al Teatro des Champs-Élysées, con *Il corvo* de Gozzi, se identificó Piccolo Teatro y "commedia dell'arte". Las máscaras, los "lazzi", el brío de *Arlecchino* confirmaban dicha imagen. Se olvidaba que en su programa figuraban obras que proceden de una dramaturgia muy distinta (*La muerte de Danton* de Büchner o las obras de Ibsen). Paradójicamente, el *Arlecchino* de Strehler, que era un ensayo deliberado por reconstruir un cierto estilo de tratar una obra particular de Goldoni (un *canevas* del que hizo una comedia escrita...) y de evocar un determinado momento de la práctica teatral, pasó por un modelo goldoniano, es decir por la expresión en sí misma de una Italia eterna.

Desde entonces, lo que el teatro francés retiene de Goldoni es menos el texto que este mito: precisamente lo que Roland Barthes llamó la *italianidad*, sea, como escribió a propósito de *La Lo-*

*candiera* realizada por Bernard Jenny en 1955, "un estilo que tiene todos los signos espectaculares de la vivacidad, si no la vivacidad misma, de los colores ácidos (como si lo ácido fuera fatalmente el mundo coloreado de la vivacidad), de los criados diligentes que no pueden llevar una fuente (siempre vacía por otra parte) sin hacer cabriolas"(1). Estilo que se encuentra en *La Locandiera* del Grenier de Toulouse, como en los otros Goldonis de la descentralización en aquellos años. En una palabra, el Arlecchino de Strehler enmascara por así decir a Goldoni. Y el teatro francés ignoró las otras realizaciones goldonianas del Piccolo Teatro, entre otras la memorable *Trilogía della villeggiatura* de la temporada 1954-55.

Así mismo, cuando Luchino Visconti presentó, en 1956, su *Locandiera* en el Teatro de las Naciones, una buena parte de la crítica y del público parisino refunfunó: este Goldoni no es italiano, no tiene nada que ver con la "commedia dell'arte". Se deploró la "pesadez" o la "lentitud" del espectáculo; se le tachó bien de esteticismo, bien de realismo abusivo. Solamente o casi, Barthes reconoció allí a Goldoni (2). Hizo falta algún tiempo y la obstinación de la revista *Théâtre Populaire*, para que dicha lección fuera comprendida en oposición a la mitología goldoniana imperante.

Otro malentendido acosa a Goldoni. Como éste admiró a Molière, ¿por qué entonces no tratarlo del mismo modo, es decir como un sub-Molière? ¿No decía Catulo Mendes a propósito de *La Locandiera* interpretada por La Duse (París, 1897), que era "una insoportable antigualla clásica de Carlo Goldoni que es a Molière lo que Bobèche es a Aristófanes"? Más seriamente, se quería ver en él, como una cierta tradición lo enseñaba respecto a Molière un pintor de caracteres. *Los rústicos* montados por Roger Mollien y Jean Vilar en el T.N.P., en 1962, rehusan el espejo de la "commedia dell'arte"; no evitan el esquematismo psicológico. Los tipos reemplazan a las máscaras. Como señalaba Mario Baratto, "el criterio cómico de Michel Galabru, su presencia y su verbo que le llevaban a *sobreactuar* el papel fundamental de Lunardo", amenazaban con hacer "inclinarse a veces la obra arrastrando al resto del reparto en ligero afán de emulación" (3). Los Rústicos se convierten en buenos tiparracos gruñones. Ello supone olvidar la ambivalencia de los personajes goldonianos: sus rústicos son a la vez verdugos y víctimas. Se definen menos por su carácter que por su situación. No se les puede interpretar como de una pieza. Repuesta en varias ocasiones la obra fuera del T.N.P. y hasta en la televisión, en una puesta en escena de Claude Santelli, Michel Galabru forzó cada vez más su Lunardo hacia el tirano doméstico, atrabiliario y por sus propios excesos, burlesco. Otros comediantes han hecho lo mismo. Recuerdo una *Viuda astuta*, interpretada en 1958 por Geneviève Brunet: su Rosaura que pone a



**"Fin d'été 'a la campagne".**  
**Dirección: Claudia Morin.**  
 (1993).  
**En la foto: Michel Touty,**  
**Marc Schapira y Patrick Simon.**  
**Théâtre Cassiopée.**  
**(Foto: Nicolas Treatt).**

prueba sus cuatro pretendientes (un francés, un inglés, un español y un italiano que encarnan, no sin esquematismo, cuatro "tipos" nacionales), conducía la acción sin esfuerzo alguno. La comedia de Goldoni se convertía en una sucesión de episodios, por otra parte alegres y divertidos, manipulada por una Rosaura quizás demasiado segura de sí misma e infalible hasta el punto de no ser incluso ya un personaje.

Goldoni se encuentra pues dividido entre dos tradiciones opuestas si no inconciliables. Sin duda le debe algo tanto a la una como a la otra. Pero precisamente su genio fue asimilar de las dos para construir una dramaturgia original. Ahora bien, lejos de mostrar lo que su teatro tiene de nuevo, la mayor parte de sus intérpretes franceses de los años cincuenta y sesenta remacharon sobre lo precedente. Multiplicaron las máscaras, los brincos y las cabriolas, situándolo bien al nivel de un autor de canevas o de un hábil fabricante de intrigas, o bien subrayando a porfía lo que sus personajes tienen de típico y fijando la obra alrededor de un carácter o de una manía. Su Goldoni era o demasiado "italiano": acumulaba incidentes y visajes en una agitación general; o era demasiado "francés": giraba "alrededor de una sola pasión bien armada" (4) y de uno o dos comediantes "vedettes". Si se intenta superponer estos dos estilos o más bien estas dos maneras, Goldoni estalla en pedazos.

Algunos espectáculos recientes testimonian

**"Les Rustres".**  
**Dirección: Jérôme Savary.**  
 (1992).  
**Théâtre National de Chaillot.**  
**(Foto: Nicolas Treatt).**



todavía esta situación. *El café*, montado por Jean-Louis Jacopin en la Comedia Francesa en 1990, se da en un decorado prestado de los *médicos* (*El médico volante* y *El enfermo imaginario*) de Molière, realizados poco antes por Dario Fo: La "placita de Venecia", descrita minuciosamente en las acotaciones escénicas, se convierte en un lugar teatral indeterminado que pueblan los entremeses para máscaras. Por otra parte, los personajes del *café* son arrastrados hacia la caricatura: proporcionan a cada comediante, aisladamente, la ocasión de ejecutar un número de actor más o menos logrado, pero entre ellos no pasa nada, todo está interpretado con anticipación. Lo que falta a este *Café*, es la vida cotidiana de ese pequeño lugar veneciano, la evidencia de una comunidad que no se funda solamente en algunos encuentros por azar. Salvando todas las distancias -es decir, con la inspiración y el burlesco además-, sucede algo similar con *Los rústicos* remontados por Jérôme Savary en Chaillot: también en este caso el espectáculo está salpicado de pantomimas y de volteretas, como si fuera necesario hacer escapar a Goldoni del aburrimiento y la uniformidad, de incesantes golpes de teatro que vienen a sacudirlo (algunos no carecen de gracia: por ejemplo el hundimiento de algunas tablas del suelo y la invasión de la escena por las aguas de la laguna) y los comediantes interpretan a partir de tics y de efectos de voz, en un tumulto que es como un eco lejano del Grand Magic Circus...

## APERTURAS

Un Goldoni así es anacrónico. Es porque hemos aprendido a conocer mejor al apóstol de la "reforma" del teatro italiano. El primer mérito corresponde sin duda a Mario Baratto. Sus *Remarques sur Goldoni* que publicó en francés en *Théâtre Populaire* (5), establecieron las bases de una nueva comprensión de su obra. Tras denunciar "el cliché de un buen *Papá Goldoni* en el decorado convencional de una Venecia de Carnaval", Baratto señala la relación entre "el Mundo y el Teatro" como el resorte propio de la creación goldoniana: "Goldoni descubre ante todo que el Mundo es más *teatralizable*, por así decir, que el Teatro (...) Lo que interesa a Goldoni es el arte de vivir en sociedad (...) Dicho interés por la vida de sociedad es lo que determina, en mi opinión, [su] arte (...) Más que al hombre en sí, Goldoni se interesa por el encuentro cotidiano de los hombres, por las transformaciones que ello implica en los caracteres. El hombre para Goldoni, es a la vez *condicionado y condicionante*". Baratto no cesará de profundizar esta tesis inicial, convertida ahora en un lugar común pero que, en aquel momento en Francia, era absolutamente innovadora. En 1971 apareció en la editorial L'Arche su *Sur Goldoni*, que reunía alrededor de sus primeras *Remarques*, diferentes comentarios de espectáculos y un estudio más amplio que Jean Pierre Vicent tradujo del italiano: *Mundo y Teatro en la poética de Goldoni* (6). Este librito constituye nuestra "vulgata" goldoniana y, al menos tanto como sus escritos, las enseñanzas que Mario Baratto dispensó en nuestras Escuelas normales superiores, tuvieron una influencia decisiva. Una nueva generación de "goldonistas" salió de ellas -una generación que se ha preocupado siempre por unir la erudición

universitaria y el conocimiento, cuando no una práctica escénica. Porque Baratto amaba el teatro...

Los años setenta señalan un giro. El acceso a los textos de Goldoni se amplió. En 1972, la "Bibliothèque de la Pléyade" publicó un volumen que reúne dieciocho de sus comedias: es poco en relación al conjunto de su obra, es mucho teniendo en cuenta el escaso número de textos traducido, dispersos en colecciones de las editoriales más diversas o sólo legibles en bibliotecas. Es cierto que las traducciones no están exentas de reproches (...) Pero su reunión en un mismo volumen, con el prefacio de un gran italianista, Paul Renucci, y las notas breves pero bien informadas de Anna Fontes, proporcionan una visión panorámica de la obra. Goldoni encuentra en dicho volumen una amplitud y variedad de la que sólo los especialistas tenían noticia. Por otra parte, tras la huella de Mario Baratto, jóvenes investigadores exhuman y estudian lo que uno de ellos Jacques Joly, denominó "el otro Goldoni" (7). Reevalúan obras olvidadas incluso por los italianos, como la trilogía de *Ircana*, la "esposa persa", o la de *Zelinda e Lindoro* escrita en París a partir de canovas compuestos para el Teatro Italiano, o incluso *Il genio buono e il genio cattivo*, "última obra original que Goldoni hizo representar en un teatro italiano (que) es ciertamente uno de los textos más ambiciosos de la estancia del autor en París" (8) ... Sobre todo retoman la perspectiva de los "dos libros (...) el Mundo y el Teatro", precisan la parte que corresponde a uno y otro en la creación goldoniana y las modalidades de sus intercambios. Su equilibrio no tiene sentido único. Ginette Herry, cuyo aporte a nuestro conocimiento de Goldoni ha sido capital, lo dice bien: "nuestro poeta artesano no se contentó con leer el mundo de su tiempo para alimentar inteligentemente su teatro, sino que (...) los ha reescrito juntos (9)".

Paralelamente, varias giras italianas vinieron a renovar y enriquecer nuestra imaginaria goldoniana. En 1964, Luigi Squarzina, el Teatro Stabile de Génova y un actor excepcional, Alberto Lionello, presentaron en el marco del Teatro de las Naciones *I due gemelli veneziani*: el espectáculo hacia referencias todavía a la "commedia dell'arte" pero de modo distinto que el *Arlecchino* del Piccolo Teatro. Según Mario Baratto, mientras que "Strehler nos hacía ver todos los tesoros técnicos que Goldoni bebió en la *commedia dell'arte*, Squarzina nos hace comprender sobre todo las razones que tenía para superarla" (10). Y las representaciones, también por el Teatro de Génova bajo la dirección de Squarzina, de *Una delle ultime sere di Carnovale*, en 1970, esta vez en el Odeón, mostraban un desenlace: ese adiós de Goldoni a Venecia es a la vez realista y alegórico, reúne la descripción y el juego. Los nuevos espectáculos goldonianos de Strehler (*Le baruffe chiozotte* en 1966 y, diez años después *Il campiello*) tuvieron todavía mayor impacto: no sólo su perfección formal deslumbró a los espectadores parisinos, sino que revelaron otro Goldoni: el pintor, utópico y nostálgico, de un medio popular. La realización en el Odeón (1978), con la compañía de Comédiens-Français, de *La trilogía del verano*, redescubierta por el Piccolo Teatro en 1954 y remontada después en alemán en el Burgtheater de Viena (1974), constituyó una síntesis de los estilos goldonianos de Strehler. Triunfó: Goldoni ya no es

considerado un "autor de segunda fila", como se le ha calificado durante largo tiempo; tiene un sitio en el repertorio strehleriano entre Shakespeare y Chejov. Finalmente, *La serva amorosa* puesta en escena por Luca Ronconi y presentada en Nanterre-Amandiers en el otoño de 1987, tras haber sido estrenada en 1986 en Gubbio, no sólo nos hizo descubrir una obra olvidada, nos mostró un Goldoni profundamente diferente, más complejo, más desenfocado. Es porque como señala Roberto Tessari, ella se fundamenta "en esa línea de sombra que atraviesa a la protagonista (...) todos los personajes tienen en sí mismos dos almas al menos (...) Se encuentran pues totalmente de soslayo (entre la sombra y la luz de la característica interior que los determina), inclinándose tanto hacia una como hacia otra de las vertientes de una poe-



...sía escénica que utiliza dos gamas fundamentales: la de la Risa y la de las Lágrimas" (11). Más que sobre la unidad estilística de los personajes y de su figuración, Ronconi actúa sobre sus contradicciones y sus rupturas: según sus propias palabras, "Goldoni es un autor abierto" y "requiere ser considerado desde varios puntos de vista a la vez" (12).

## UN DOBLE GIRO

Las realizaciones francesas se multiplican y diversifican (13). Se pasa de un Goldoni oscilante entre la italianidad y la comedia de carácter neomoliéresca, a un Goldoni múltiple y "singular" -el adjetivo es de Ginette Herry: apunta tanto a la situación de Goldoni en el teatro y la sociedad italiana de su tiempo como a su complejidad personal y a las características psíquicas muy alejadas de la leyenda del "buen papá Goldoni" que él mismo, en sus *Memorias*, contribuyó a acreditar.

En 1981, dos espectáculos reafirmaron la dualidad de Goldoni en la escena francesa, pero lo hi-

"La serva amorosa".  
Dirección: Jacques Lassalle.  
(1992).  
En la foto: Catherine Hiégel.  
(Foto: Nicolas Treatt).

cieron de tal manera que dicha dualidad aparecía bajo otra luz y, a fin de cuentas, se disolvió.

En el Teatro Gerard Philipe de Saint-Denis, Alfredo Arias y el TSE presentaron *Los dos gemelos venecianos*. El espectáculo se vinculaba a la "commedia dell'arte", insistía incluso sobre ella. Interpretado por una actriz y no por un actor, Arlequín aparece doblemente enmascarado; el decorado muestra la tela pintada y el espectáculo exhibe con delectación sus propios artificios. Arias introducía un personaje emblemático de su invención: una Veneciana, "especie de viajera que atraviesa la obra trayendo a escena situaciones, personajes, música, luces: el signo, desde el comienzo, de que no estamos ya en absoluto en la *commedia dell'arte* -¡la Ilusión teatral in person! (14)" En estos *dos gemelos*, todo es, ostensiblemente, teatro. Desde entonces la italianidad no puede ser tomada por el producto de un pretendido goldonismo natural: es un estilo, una elección de sentido. Arias impulsa la ilusión hasta el vértigo: la muerte merodea. Zanetto la roza, el hipócrita Pancrazio no retrocede ante el crimen (da el veneno) y en el viraje final, sucumbe el mismo. En cuanto a Zanetto, el "gemelo idiota", y Tonino, el "gemelo espiritual", interpretados según la costumbre por un solo actor (Facundo Bo), aparecen no sólo como dobles sino como las dos partes de un mismo individuo. Siendo siempre el motor de la intriga, esta división alcanza lo trágico: la ilusión labra sobre la desposesión, sobre la alienación. A fuerza de exagerar sobre la condición goldoniana, el juego del TSE suscita el malestar. Aquí no hay más Mundo, no

más que Teatro y sus falsos rostros se denuncian por ellos mismos. Queda el vacío o la muerte: estos Dos gemelos son desencantadores.

En *La Locandiera*, montada ese mismo año en la Comedia Francesa, Jacques Lassalle eligió el partido inverso. No es el Teatro lo que celebra, es el Mundo. Lassalle toma el relevo de Visconti. Ante todo es la vida cotidiana de la posada lo que evoca. Los objetos son numerosos, esenciales, verdaderos. Se les manipula y pasan de mano en mano: Mirandolina cambia la funda de la almohada, el frasquito de oro del Marqués es verdaderamente lo que está en juego, el florero se rompe... Mil y un accidentes concretos jalonan el itinerario de los personajes: "mediatizan", como decía Barthes, sus relaciones. Es "a través" de ellos que los personajes cambian, que el Caballero se convierte al amor de las mujeres (de Mirandolina en todo caso) y que Mirandolina vuelve a Fabrizio. No obstante, Lassalle no hace sino repetir a Visconti. Más todavía que a los objetos, se vincula al espacio de la posada. Con su escenógrafo, Yannis Kokkos, explora, utilizando el escenario en todas sus dimensiones, tanto en profundidad de campo como en primer plano, en el proscenio (el desarrollo del es-

pectáculo, su división misma, tiene algo de cinematográfico), la varía, la contrae o la dilata. Los personajes no están colocados allí de una vez por todas. De un lugar a otro, de un interlocutor a otro, de un cuadro a otro, de un plano a otro, cada uno efectúa todo un recorrido y es modificado por el, incluso si ese recorrido le reconduce a la situación inicial. En cuanto a nosotros, espectadores, los percibimos de este modo bajo ángulos diversos, en los diferentes momentos de sus decisiones o de sus incertidumbres, de sus mentiras o de su sinceridad (habría que escribir sinceridades en plural, pues aquí como en Marivaux, la sinceridad es múltiple, dividida). Todo se resuelve al término de un largo recorrido a través de la posada, en una terraza nocturna florentina donde la ropa blanca que se seca compone un laberinto, a menos que no sea un decorado de farsa: el alba pone fin al juego, restableciendo al Mundo en su prosaísmo.

## INTERCAMBIOS

El espacio goldoniano se amplía y entra en movimiento. No era más que un trampolín o un decorado: tableros o cuadros de género. Hélo aquí convertido en dimensión -y no la menor- de la acción. En *La buena madre* que Lassalle monta en el TNS en 1988, el espectáculo reposa todavía en el cambio de un lugar a otro y la escenografía de Claire Chavanne se moviliza y metamorfosea a la vista: aparece la estancia de Bárbara y la de Ludovica, las casa y la calle, la intimidad y el teatro... Lo que Lassalle comenta a modo de charada: "Lo primero para mí fue en su detalle sucesivo el apartamento abuhardillado de Bárbara. Lo segundo el camarín de teatro-*budoir* en el entresuelo de Ludovica. Lo tercero fue Venecia, canales, laguna y cielo confundidos. La totalidad es un conjunto de telas pintadas, reencontradas dos siglos después en los desvanes de Teatro San Luca" (15). En *La serva amorosa* (*La criada amorosa*) que acaba de montar en la Comedia Francesa (decorado y figurines de Rudy Sabounghi), retoma esa multiplicidad y continuidad de lugares: todo es en este caso cuestión de metamorfosis y de recorridos -nada más fiel a la letra de la obra en la que la expulsión de Florindo de la casa paterna fundamenta la acción. En este caso, el movimiento lateral cuenta menos que un desvelamiento progresivo en profundidad: cada casa contiene y esconde a la otra, y la acción gana, parte por parte, toda la escena, aunque, como una cita irónica del Goldoni de antes, los muebles suben y bajan del telar a la vista. Ya en su puesta en escena de *La serva amorosa*, Ronconi prefirió mostrar el cuartito de Corallina y Florindo "desde un ángulo nuevo cada vez", de manera que "el decorado fijo asemeja a un decorado giratorio y en acordeón" (era precisamente éste el caso de *La buena madre*) y que "la misteriosa intimidad de los dos habitantes del lugar esté como sometida a la investigación del espectador" (16).

La oposición entre el Teatro y el Mundo que regía los espectáculos goldonianos, se halla si no eliminada al menos transformada. Ya no se trata de privilegiar éste a expensas de aquél o viceversa. Incluso quizás no se trata de realizar entre ellos una síntesis armónica, como hizo Strehler en sus *Baruffe*. Es a su imbricación, a sus intercam-



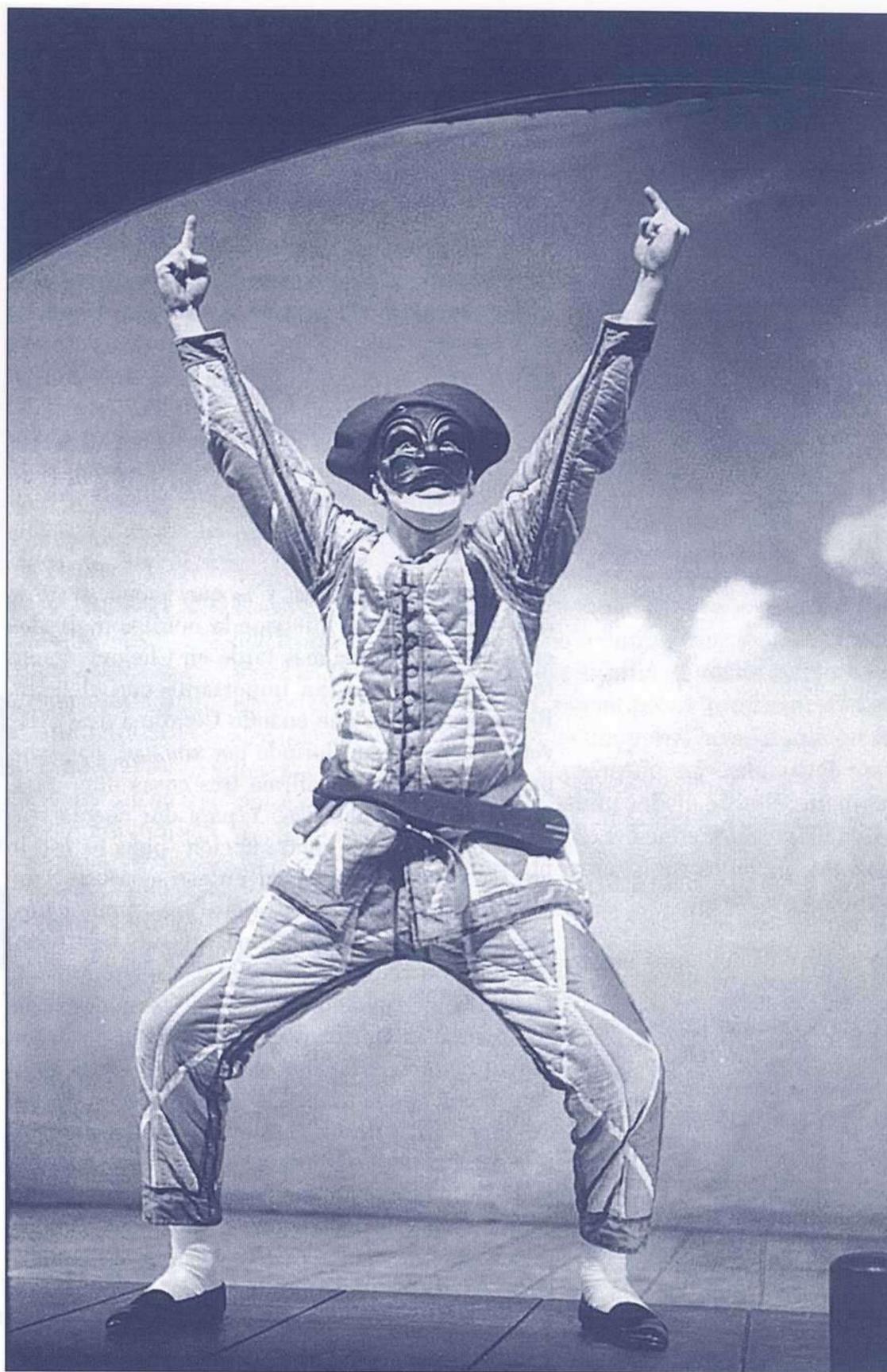
"Les Amoureux".  
Dirección: Anne-Marie Lazarini.  
(1985).  
En la foto: Monique Fabre y  
Serge Maggiani.  
Théâtre Artistic Athévains.  
(Foto: Claude Lê-Anh).



bios que nuestros directores de escena son cada vez más sensibles. Danièle Aron lo señalaba a propósito de *La Locandiera* de Lassalle (ella hizo también la traducción): "Que sea Mirandolina quien afirma con una serenidad no exenta de melancolía, la supremacía del Mundo sobre el Teatro, tras haber encarnado de ese Teatro el poder de ilusión pero también de iluminación, de ficción pero también de verdad, es altamente significativo. Triunfo y fracaso a la vez, su aventura es también la de Goldoni, una cuestión que el Teatro, obstinadamente, sigue planteando al Mundo" (17). Las investigaciones históricas y biográficas de Ginette Herry (que ha traducido también para Jacques Lassalle *La buena madre* y *La serva amorosa*) vienen a confirmarlo: Por realistas que sean, las obras de Goldoni fueron escritas en función de las compañías de las que fue el proveedor habitual: es posible leerlas bajo esta perspectiva, descifrando en ellas la vida de los comediantes y, sobre todo, de las comediantas, sus relaciones entre ellas y Goldoni -hasta el punto de poder distinguir verdaderos ciclos fundamentados en tal o cual intérprete (por ejemplo el de Maddalena Marliani, la protagonista de *La serva amorosa* y de *La Locandiera*, que Ginette Herry reconstruye en "Le poète et la soubrette ou l'impossible roman de Coralline" (18)): "Las compañías con las que hizo su teatro fueron interpretadas en sus ficciones como emblemáticas, por su funcionamiento, de ese vasto mundo".

## VARIACIONES

La estructura de las comedias de Goldoni no se organiza alrededor de un personaje principal y de comparsas: es una dramaturgia a partes iguales. Es conocida la profesión de fe de Orazio, el director de la compañía de comediantes en *El teatro cómico*: "Una comedia francesa se sostiene con un solo personaje. Alrededor de una sola pasión, bien llevada, por supuesto, se mueve toda una serie de reflexiones que gracias a la brillantez de su expresión, parece que no están hablando de cosas nuevas y diferentes. Pero nosotros los italianos exigimos mucho más del teatro. Queremos que el protagonista sea fuerte, original y que, además, sea conocido; que los demás personajes necesarios para la acción sean caracteres claramente dibujados; que el argumento sea entretenido y que sea original. Que la idea vaya mezclada con ingeniosidades y con situaciones graciosas. Y queremos un desenlace inesperado pero lógico, acorde con el desarrollo de toda la comedia. En una palabra, queremos tantos elementos que sería largo enumerarlos y sólo con el uso, con la práctica y con el tiempo se puede llegar a conocerlos todos y realizarlos" (19). Las representaciones goldonianas deben salvaguardar esta variedad y esta polifonía. La existencia de la compañía servía para ello. Actualmente hay que encontrar una práctica colectiva en que el conjunto cuente más que las individualidades. *Los rústicos* no se titulan *El Rústico*, sino claramente *Los Rústicos*. Su protagonista masculino no es Lunardo, incluso si es él quien mueve la acción; es, como escribe Goldoni en sus *Mémoires*, el grupo de esos "cuatro Burgueses de la ciudad de Venecia, del mismo estado, de la misma fortuna, y los cuatro del mismo carácter, hombres difíciles, ariscos, que siguen las costum-



bres antiguas y detestan las modas, los placeres y las sociedades del siglo", y añade: "esta similitud de carácter, en lugar de favorecer la monotonía en la Obra, configura un cuadro completamente nuevo y muy divertido; pues cada uno de ellos se muestra con matices particulares, y yo he probado con esta experiencia que los caracteres son inagotables". Todo eso era perceptible en la puesta en escena de Mollien y de Vilar en el TNP; después, el Lunardo de Michel Galabru tomó abusivamente la delantera y hoy, en la realización de Savary, el grupo se ha disgregado: cada Rústico actúa para sí y con exceso, su propia parte.

"Arlequin serviteur de deux maîtres".  
Dirección: Jean Louis Thamin.  
(1992).  
En la foto: Thierry Belnet.  
Centre Dramatique National  
Bordeaux-Aquitaine.  
(Foto: Elisabeth de Carecchio).

## LA CONJUNCION Y LA DISTANCIA

Con toda la razón Lassalle habla de "composición concertante" (20). El éxito de *Una de las últimas tardes de carnaval* puesta en escena por Jaen-Claude Penchenat con el Teatro du Campagnol (1990), tiende precisamente a una cualidad de conjunción. La obra es al mismo tiempo la pintura de una familia (según el modelo de *El padre de familia* de Diderot), una alegoría del teatro y una reflexión de Goldoni sobre su situación personal

(está en las vísperas de abandonar Venecia por París). El *Campagnol* ha sabido actual sobre ese triple registro y la velada en casa del tapicero Zamaría, en honor de la marcha de Anzoletto para Rusia, culmina en dos "números" que reúnen y confrontan todos los personajes de la comedia: la partida de cartas, la "meneghella" y la cena de despedida; es decir, de nuevo el juego y la satisfacción material de las necesidades, la gratuidad y la necesidad. Penchenat recupera en este caso al Goldoni originario: "inventa teatro con un elenco". Lo que no es tan frecuente en Francia hoy en día.

Pero esta cualidad de conjunción no es exclusiva de una atención sostenida minuciosamente, ni esta práctica colectiva de un verdadero *arte de la diferencia*. Ronconi es particularmente sensible a "la distancia" que existe entre lo que los personajes goldonianos dicen y lo que hacen, entre lo que expresan y lo que queda oculto, incluidos ellos mismos. Como más tarde en Chejov, el subtexto es al menos tan importante con el texto. Ronconi constata que cuando Corallina dice: "He venido a vivir con Florindo por amistad, por compasión y por afecto" afirma tres cosas diferentes, ¡es decir contradictorias! Y para dar cuenta teatralmente de dicha contradicción -pues es eso lo que se trata de escenificar en ese momento y no otra cosa-, hay que separar los tres enunciados, desarticular lo que parece no ser sino una banal enunciación retórica, desaglutinar los términos... Los textos de Goldoni considerados como con más *palabrería*, están llenos de esta especie de trampas; si no te enredas inocentemente los pies a cada momento en la trampa, si la descubres y aprendes a servirte de ella, puedes devolver a esos textos su auténtica riqueza" (21). Y precisa además: "lo que es muy hermoso en esos personajes es que no son complicados: son personajes complejos sí pero siguen siendo personajes simples" (22).

Es sobre tal *ambivalencia* que Lassalle construye sus espectáculos. El no "ennegrece" a Goldoni. Expone la complejidad de la que hace motivo de gozo -doloroso para el personaje, alegre para el espectador. No enmascara ni descubre las contradicciones goldonianas: nutre con ellas sus puestas en escena y las conserva en filigrana, hasta en los "happy end". Cuando Mirandolina acepta (o más exactamente, exige) la mano de Fabrizio y cuando todo en la posada queda aparentemente en orden ("¡He aquí resuelto un negocio más!"), esta "locandiera" no guarda por ello menos, en su propia mano, el frasquito de oro del Marqués que le había ofrecido el Caballero... Y aunque triunfante, la Corallina de su *serva amorosa* no resulta tampoco totalmente indemne de la comedia que ella ha conducido con mano maestra y en la que ella ha estado a punto de dejarse coger (entendamos: desposar a Florindo). No es por casualidad de Ginette Herry y Jacques Lassalle la han calificado de "amante" y no de "amorosa" o de "generosa" (en sus *Mémoires*, Goldoni traduce *La serva amorosa* por *La suivante généreuse -La doncella generosa*). Nos curamos de un amor, la generosidad puede ser una manera de vivir, pero seguir siendo "amante" es una condición más difícil: se arriesga todo. Nada está nunca definitivamente regulado. El equilibrio entre el Teatro y el Mundo es inestable. Hace preguntas sin cesar y, a fin de cuentas, interroga al espectador.

Nuestro Goldoni de los años cincuenta era truncado, redundante y paródico. Dividido entre la italianidad y un pseudonaturalismo. Hoy, emerge otro Goldoni más amplio y más rico. Su teatro no es ni una exaltación del juego ni la pintura de una sociedad: es propiamente un teatro de la *socialidad*, es decir una reflexión sobre la manera y posibilidad para los hombres de vivir juntos, y una ficción en la que el acto mismo del teatro se halla puesto a prueba. Ese Goldoni está en la encrucijada entre Marivaux y Chejov. Quizás mañana ocupará en nuestra práctica escénica, un lugar comparable al que desde hace medio siglo, se les ha dado a ellos. Su bicentenario llega en el momento oportuno.

*Théâtre / Public*, n° 111.

## NOTAS:

(1) Ver el comentario a *La Locandiera*, puesta en escena por Luchino Visconti, en esta misma revista.

(2) Ver el artículo de Roland Barthes anteriormente citado.

(3) Mario Baratto, *Sur Goldoni*, L'Arche, París, 1961, p. 149.

(4) Cfr. el monólogo de Orazio en *El Teatro Cómico* (II-3, publicada en esta revista)

(5) Número 27, noviembre 1957, pp. 59-66.

(6) Este ensayo se incluirá en el libro *Goldoni: Mundo y Teatro*, que aparecerá próximamente en la colección *Debate* de las Publicaciones de la ADE.

Procedente de la Universidad Italiana, Mario Baratto prosiguió sus trabajos sobre Goldoni que dieron lugar a la publicación, desgraciadamente póstuma, de la obra: *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e Letture su Carlo Goldoni)*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1985.

(7) Joly, Jacques; *L'Altro Goldoni*. "Saggi di letteratura italiana" ETS Editrice, Pisa, 1989.

(8) Joly, J.; *Le désir et l'utopie. Etudes sur le théâtre d'Alfieri et de Goldoni*. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, II, Nueva Serie, fascículo IV, 1978, p. 232.

(9) Herry, Ginette; *Goldoni 1987 ou Le théâtre et le monde du théâtre*. Traducido en esta misma revista con el título *Goldoni hoy o el teatro y el mundo del teatro*.

(10) Cfr. Obra citada *Sur Goldoni*, p. 155

(11) Cfr. *L'ombre d'une chose de plus*, de Roberto Tessari, en "Goldoni-Ronconi: La serva amorosa", Editions Dramaturgie, París, 1987, pp. 224-225.

(12) Ver en esta misma revista el *Diálogo de Luca Ronconi con Ginette Herry*.

(13) No puedo dar aquí la lista completa. De todos modos hay que recordar el trabajo de Hélène Lestrade y de Attilio Maggiulli que desde 1974, en su Comedia Italiana de la calle de la Gaîté, han hecho sitio a Goldoni y presentado, además de *La Locandiera*, comedias inéditas como *La criada amorosa*, *La enferma por amor*, *La esposa prudente*, y mencionar las realizaciones goldonianas de la compañía Morin-Timmerman... Lamento también citar tan solo dos espectáculos notables tanto por la elección de la obra como por su tratamiento: *El señor feudal o El Marqués de Montefosco*, por la compañía Vincent-Jourdheuil con el Grenier de Toulouse (1970), y *El adulador del Teatro du Huitième* en Lyon, bajo la dirección de Robert Gironès (1977).

(14) Cfr. "Le TSE tombe la masque", declaraciones de Alfredo Arias recogidas por Martine Spangaro, en el dossier de prensa de *Los dos gemelos venecianos*.

(15) Cfr. "Pauses IV", TNS 88-89, revista del Teatro Nacional de Estrasburgo, n° 18, enero 1989, p.10.

(16) Cfr. Ver el diálogo con Ginette Herry citado en la nota 12.

(17) Cfr. "L'Auberge de Mirandoline (2)" por Danièle Aron, *Comédie - Française*, n° 98, abril 1981, p. 13.

(18) En la obra consagra a *La serva amorosa*, ver nota 11. Se incluirá en el n° 30 de la serie Literatura dramática de las Publicaciones de la ADE.

(19) *El teatro cómico* (II-3), publicado en esta misma revista.

(20) Cfr. "Pauses IV", cit. p.11.

(21) Diálogo de Ronconi con Ginette Herry, ver nota 12.

(22) *Ibid.*