

los colores que puedan hacerlos agradables a los sensibles ojos de los espectadores. Sobre todo, aprendo del Teatro a distinguir lo que es más apto para causar impresión en los sentimientos, provocar la admiración o la risa u otros deleites en el corazón humano, deleites que proceden principalmente del descubrimiento en la obra de errores y tonterías retratadas de forma naturalista y presentadas de forma elegante ante el auditorio."²

Por esa razón pidió una completa transformación de la práctica teatral, una relación fundamentalmente diferente entre auditorio y actores. En la obra de tesis *Il teatro comico* (1.750) un joven actor-autor aparece recitando un soliloquio y el portavoz de Goldoni, Orazio, pregunta que a quién está hablando. "Pues", dice el actor, "estoy hablando al público", y Orazio le aconseja: "¿No ves que no debes hablar al público? El actor debe imaginar, cuando está solo, que nadie le oye o le ve. Esto de que hables al auditorio es una costumbre intolerable y no debe permitirse de ningún modo". El joven actor observa que prácticamente todos los comediantes que improvisan recurren a ese procedimiento. "Hacen mal, muy mal", responde Orazio, "y habría que impedirselo". En opinión de Goldoni, habría que impedirles usar métodos irrealistas de ese tipo; pero no se conformó

EL FALSO CONDE

Por Félix de Azúa

(...) Sin embargo, el más bello ejemplo de *cittadini* es el conde Carlo Gozzi, otro conde con título meramente ornamental, autor de las célebres *Memorias inútiles*, muy apreciadas por los venetólogos, pero, en efecto, del todo inútiles para el conjunto del género humano. Nuestro conde no pertenece al fondo más tiñoso de los *cittadini*, pero es cabal ejemplo de los muy abundantes burgueses que nadaban entre dos aguas.

La familia del conde poseía palacio en la Dominante, mansión de veraneo en Friuli, propiedades rurales, y una buena colección de pintura todavía en 1.737, año en que Carlo parte, a sus diecisiete, con empleo militar a Zara, capital de la Procuradoría de Dalmacia. A su regreso, tres años más tarde, la familia ha entrado en barrena. El palacio está en ruinas, la colección de pinturas se ha vendido ("sólo encontré algunos retratos de antepasados, obras de Tiziano y Tintoretto...", lo que nos da una idea, siendo ésta la parte más desdeñable, de lo pignorado), las propiedades rurales se han esfumado... El patrimonio familiar había desaparecido en sólo dos dotes: las de sendas hermanas casaderas que habían fagocitado la fortuna gracias a un padre parapléjico y paralizado, una madre desalmada y un hermano mayor, el plumífero Gasparo, consumido por la galvana. La indignación de Carlo fue épica y desde entonces se convirtió en un ultrarreaccionario obligado a menesteres teatrales similares a los de su odiado Goldoni; menesteres ejercidos con una destilación de veneno que asusta.

Entre pleito y pleito (los presentó por centenares, como esos personajes chiflados de Dickens que consumen su vida en el laberinto jurídico londinense), tratando de recuperar herencias, dotes, arrendamientos, fideicomisos o alquileres, Gozzi sólo vivía para hacer daño: fue artífice del exilio de Goldoni a París, donde el simpático y afable dramaturgo moriría en la más absoluta miseria; y causó la ruina de Pietro Antonio Gratarol, típico alto funcionario ilustrado, notorio masón, modelo de los reformadores e ilustrados que comenzaban a aparecer en la República (muy similares a nuestros afrancesados), a quien hundió por celos, envidia e ignorancia. Contra ambos utilizó la pluma, parapetado tras el miriñaque de una de las mujeres más poderosas de su época, Caterina Dolfin-Tron, jefa secreta del partido reaccionario y esposa de Andrea Tron, gran potentado a quien llamaban *el Padrón*.

De su libro *Venecia de Casanova*;
Barcelona, Planeta, 1.990.

con eso y prácticamente pedía la desaparición completa de la improvisación. En la misma obra de tesis presenta satíricamente un ejemplo estúpido de diálogo improvisado pronunciado por Brighella. "¿Lo ves?", comenta Orazio. "Por eso es por lo que debemos obligar a los actores a limitarse a los textos escritos; de lo contrario, con gran facilidad recaen en el diálogo anticuado e irrealista".

Más aún, consideraba el uso de máscaras, que era fundamental para la *commedia dell'arte*, completamente extraño al nuevo ensayo, porque las máscaras no permitían que el auditorio viese el efecto de las emociones en las caras de los actores y porque resaltaban las características generales en lugar de las particulares. A veces se ha intentado sostener que la reforma de Goldoni era de tipo moral y no técnico, que no ponía objeciones a la improvisación como tal, sino solamente a los intérpretes incompetentes, que en realidad no proponía prescindir de las máscaras enteramente; pero es evidente que esa opinión se opone de forma manifiesta a la documentación de que disponemos.³ El cambio en el contenido no podía producirse sin un cambio en la forma. Goldoni declara categóricamente que en su opinión "las comedias sin máscaras son siempre más naturales y expresivas". "La máscara", dice, "tiene por fuerza que inhibir siempre al actor a la hora de expresar tanto la pena como la alegría. Ya esté el actor cortejando a una mujer, irritado o vanagloriándose, en todos los casos lleva la misma pantalla de cuero sobre la cara, y por mucho que gesticule y cambie el tono de su voz, nunca puede mostrar, mediante las expresiones del rostro, que son los intérpretes del corazón, las diferentes pasiones que agitan su alma". Es cierto que los griegos emplearon las máscaras, pero fue porque los teatros de aquella época eran enormes y en cualquier caso "entonces las emociones y sentimientos no habían adquirido todavía la delicadeza exigida hoy; ahora queremos que el actor tenga un alma, y un alma bajo una máscara es como un fuego bajo cenizas. Por eso es por lo que concebí la idea de reformar las máscaras de la comedia italiana y sustituir las farsas por comedias". Debemos observar que en este caso la palabra "reforma" tienen el significado de "destrucción". Y así, cuando empezó a escribir para Cesare D'Arbes, el Pantalone de la compañía de Medebach, se propuso convencer a dicho actor para que apareciese *à visage découvert*; ése, declara, "era mi proyecto, mi objetivo principal".

Al comienzo -e incluso al final de su carrera- encontró dificultades. Cuando comunicó sus ideas a los actores, "algunos me animaban para llevar adelante mi plan, otros querían simplemente que escribiese farsas; los primeros eran los Amantes que querían diálogo escrito, los segundos eran los intérpretes cómicos, que, acostumbrados como estaban a no aprender texto de memoria, estaban deseosos de triunfar sin tomarse el trabajo de estudiar".⁴ Así pues, los primeros pasos de cara a conseguir el cumplimiento de sus objetivos fueron vacilantes. A fuerza de dar argumentos, consiguió convencer al actor que hacía de Pantalone para que abandonase su máscara y ensayase una "comedia con personaje definido" y, en consecuencia, en 1.738 escribió su primer ensayo en el nuevo estilo, *Momolo cortesan*, obra que se componía de un guión con texto escrito solamente para el papel principal. A partir de dicha obra escribió otras hasta que en *Il mercante fallito* (1.741), "había muchas más escenas escritas que en las dos obras anteriores; y no tuve que esperar mucho pa-