



# Cara a cara con Goldoni

Franco Cerutti

La elección del repertorio de un Teatro estatal no es ni puede ser, casual o determinada por la epidérmica simpatía de un Director hacia este o aquel autor: ha, por el contrario, de descansar en una acertada visión y consciente evaluación de lo que, sintetizando, podríamos definir, a secas, el “fenómeno teatral”. Lo que se acepta, y a veces se agradece, al teatro comercial, o “libre”, o de *boulevard* o como se quiera llamar, responde y satisface a otras exigencias y, en principio, a otros públicos que no son aquellos cuya experiencia y madurez se forman a diario en el quehacer y por influencia de las instituciones culturales. Si un Teatro estatal montara piezas de Hennequin o de Labiche, nos quedaríamos perplejos (pese al hecho de que seguramente gozaríamos con ellas) porque la función de un Teatro no es, obviamente, la de hacernos destornillar de las risas, pero los Directores de Teatros Universitarios —quiero decir los que conocen su oficio— aun en el caso de que se imponga la elección de una obra cómica, no buscan a ningún afortunado cosechador de los aplausos del gran público y vuelven la mirada, si acaso, hacia Aristófanes, Plauto, Molière o hacia ciertos autores del Renacimiento italiano. Nada tiene pues de asombroso el que una vez más, le toque ahora el turno a Goldoni, uno de los más fecundos y modernos autores dramáticos del siglo XVIII europeo.

Su reforma teatral, amén de su talento, su versatilidad, su seguro sentido de las tablas, son lo que hacen de él un autor a quien el transcurrir de los siglos no ha envejecido y cuyas obras vemos representadas a menudo en todas las partes del mundo. Una reforma que —si queremos resumirla con pocas palabras— consistió en dejarse a las espaldas los viejos moldes de la *Commedia dell'Arte* —tan decaída, tan echada a perder, tan prostituida en su época— y en sentar las bases de la moderna comedia de carácter. Por supuesto, no fue el único ni el más destacado de cuantos trabajaron en este sentido, y bastaría con mencionar a Molière, de quien Goldoni fue, a veces, discreto imitador, pero de los escritores teatrales del XVIII, es dudoso el que alguien pueda compararsele. De las piezas de Beaumarchais, tan solo “Las bodas de Fígaro” se representa hoy; pocos son los “marivaudages” que el público sigue aplaudiendo y Schiller, el gran Schiller, al fin y al cabo es un romántico del siglo XIX. Las piezas de Goldoni que aún conmueven y divierten, son por lo menos una decena y hay entre ellas, auténticas obras maestras como “Il ventaglio”, “La bottega del caffè”, “La locandiera”, “I quattro rusteghi”, “Sior Todaro brontolon”, etc. (No hablamos de las tragedias, de los “intermezzi”, de los libretos de ópera, etc., que son

centenares, porque pertenecen a un Goldoni menor que únicamente los eruditos conocerían, caso de que a ellos solos se hubiese entregado).

Claro que su reforma teatral ni fue aceptada tranquilamente en sus tiempos (baste pensar en las polémicas con el abad Chiari, con Carlos Gozzi, hermano del más conocido Gaspare, con Barretti), ni le valió siempre la conformidad de críticos y literatos famosos que vinieron después: Carducci y De Sanctis, para mencionar únicamente a dos de los más conspicuos protagonistas de la literatura italiana del siglo XIX, aun reconociendo sus indiscutibles méritos, no escatimaron reservas y censuras. Y es que, a veces, Goldoni se queda en el plan artesanal, por así decirlo, y en la propia superficie del personaje que no llega a ser un carácter “a tutto tondo”. Vale decir, sin embargo, que *Arlequín siervo de dos amos* y *Pantaleón*, por ejemplo, quedan perfectamente dibujados. En principio, sin embargo, Goldoni no es el escultor, sino el esfuminador que matiza y casi construye con el color, como Longhi, Guardi, Canaletto y otros pintores venecianos, muy distintos, por lo que a la técnica se refiere, de sus colegas de la escuela toscana, amigos —todos ellos— de la línea bien marcada y determinante.

Los grandes aciertos de Goldoni hay que buscarlos, además, tanto en la creación y el manejo de un idioma perfectamente vivo, hablado, fresco, inmediato —y por lo tanto exquisitamente teatral— que lo separa de los dramaturgos “literatos”, áulicos, pretenciosos de su época, acostumbrados a emplear una lengua artificial, como en su extraordinaria capacidad de crear “el ambiente” que, en algunas de sus obras, se vuelve otro personaje. Esas plazas de Venecia, esas calles, esos cafés, esas casas burguesas vivificadas por las intrigas de los servidores, de los novios, de los padres refunfuñones, de los caballeros llenos de humos, son ellas mismas todo un mundo porque están llenas de todo un mundo que *ahí* tiene su asiento natural. Los “campielli”, las huertas, las tabernas que él fotografía, pero cuidado, pues, por muy escrupuloso que resulte el fotógrafo, no es únicamente esto: a la representación, a la reproducción casi vista —o naturalista— del medio, él acompaña una sonrisa que es participación, que es juicio, que es toma de posición, no por discreta y apenas disimulada, menos real, que es nostalgia, pena o alegría según los casos, que es, finalmente, moralidad. De ahí que se pueda hablar de un Goldoni moralista, por cuanto ensalza implícitamente ciertos valores, dejando entender claramente hacia adonde van sus simpatías y enseñando discretamente un camino. La Ve-

neceia en que vive y actúa, ya no es la opulenta *Serenissima* de antaño y el siglo —no hay que olvidarlo— acabará con la gran revolución. Hay en la atmósfera una crisis de valores, unos cambios que se perfilan en el difundirse de nuevas ideas, en el multiplicarse de tipos humanos (Casanova, Cagliostro...) que no son ya los antiguos mercaderes y marinos de la República. Todo esto Goldoni lo sabe, lo intuye, lo siente y de esta conciencia nace una melancolía sutil, una añoranza que se columpia entre la sonrisa y la mueca y que desemboca, muchas veces, en auténtica poesía. Donde esta vena es aún más evidente es en las "Memorias", escritas en francés, y que constituyen otra mina de noticias, de tipos humanos, de referencias. Ya con Goldoni acabó la risa vulgar y a menudo grosera, equívoca, indecente de la *Commedia dell'Arte*: de él arranca la sonrisa discreta, el goce ingenuo, la contemplación divertida. Eso también, a veces, le fue reprochado. Es todo un mundo que con él se asoma al escenario y

sería simplificarlo en demasía decir que es el mundo de una burguesía que está naciendo a la historia, pero hay mucho de cierto en ello, aun cuando se ofrezca más bien como una sociedad de transición entre *l'ancien régime* que declina y el nuevo estamento que reclama sus fueros. De todos modos es un mundo profundamente civilizado, tolerante, garboso, un poco esceptico y señorial. Inclusive cuando los "señores" son criados, mercaderes, tenderos y, a menudo, vagos. En fin, que son los tataros tatarabuelos de los señores de la Otan, del Mercomún, de la Comunidad Europea de hoy.

Para darse cabal cuenta de cómo han cambiado los tataros tataranietos que hoy forman la tripulación —almirantes y mozos de cordel—, nada más instructivo que presenciar las veladas de los ancestros sorprendidos en la intimidad y fotografiados por uno de sus más geniales contemporáneos. ■

## Apreciaciones sobre LAS TRES HERMANAS en el Teatro Universitario Jorge Arroyo

En 1982, aparece como primer estreno del Teatro Universitario una de las obras más importantes de este siglo: "Las tres hermanas" que, junto con "La Gaviota"; "El Tío Vania" y "El jardín de los Cerezos", completa el panorama cuadrilocular de la producción dramática final de Antón Chejov.

Chejov enfoca siempre en sus obras la vida cotidiana, la vida tal cual es y como la viven sus protagonistas. Sus personajes —fieles expositores de un análisis minucioso de las relaciones humanas— siempre dicen lo que piensan, sin subtextos. En las obras chejovianas no hay grandes acontecimientos, ni hechos relevantes que cambien la situación, el ambiente que él les imprime. El argumento se plega a convertir la vida en una naturaleza dramática y a dar una manera de entender lo cotidiano y al mundo mismo. "Las tres hermanas" contiene esos elementos que son, precisamente los que la convierten en una obra de climas enmarcados en un tema que ya Chejov venía imprimiendo en sus escritos anteriores y que aquí amplía: el enfoque de una clase social que tiene en sí misma el germen de la destrucción y que provoca circunstancias que deforman a los personajes, quienes, en la mayoría de los casos, se hubiesen salvado en otras situaciones.

En "Las tres hermanas", una familia culta, ilustrada por herencia, empieza a relacionarse con los antiguos compañeros de armas del ya desaparecido padre. De ésta relación surgen los diferentes planos que se nos presentan en la obra: primero, podemos ver un "cuadro de costumbres"; un friso de la vida provinciana en una familia burguesa acomodada. Inmediatamente observamos un segundo plano en todas las influencias exteriores que ejercen las gentes que pasan por la casa de los Prozorov. En

tercer lugar, notamos un plano histórico que presenta los estamentos de clase irónicamente venidos a menos por la abulia y la desidia. Los personajes siempre esperan a que sean otros quienes tomen la iniciativa y, por eso mismo, por esa falta de lucha y de compromiso histórico, se frustran y se destruyen. Los protagonistas de "las tres hermanas" reflejan una clase ociosa y justamente por ello son incapaces de salir adelante; son víctimas de su propia ociosidad: son sus propios victimarios. No logran realizar sus sueños porque ellos mismos tienen la semilla del retardo. Las hermanas desean ir a Moscú porque eso significa para ellas el salir del medio que las ahoga: un medio provinciano pequeño al cual desprecian y no intentan mejorar, sino que lo malogran.

Esta obra de Chejov acumula cuadros psicológicos entre sí —lo cual nos hace suponer un nuevo plano de observación: la perspectiva impresionista— y reúne estados de ánimo en vez de narrar procesos lógicos. El enfrentamiento de protagonista y antagonista se hace dentro de cada uno de los personajes, debido a las complejidades de los mismos.

Todo esto se reúne para darnos una obra de teatro de atmósfera; de situación y clima —como ya se dijo— y ha sido esta idea, precisamente, la que se ha tratado de seguir y respetar en el proceso del montaje con el Teatro Universitario: crear el clima que Chejov pide para "Las tres hermanas".

Contando con un elenco joven en su mayoría; dentro del cual participa un buen número de estudiantes y egresados de la Escuela de Artes Dramáticas de la U.C.R.; hemos tratado de acercarnos a la médula chejoviana y a recrear el ambiente ocioso, tan representativo, en que se desenvuelven éstos personajes y sus errores; creados con tanto cariño.

La experiencia con "Las tres hermanas" y bajo la dirección de Bélgica Castro, ha sido invaluable para los estudiantes que participamos en el montaje. El orden y la severidad en el trabajo han respondido a las políticas del Teatro Universitario y es conveniente retener esta práctica en las subsiguientes puestas en escena.

Si bien la obra no es de difícil comprensión, puede resultar un tanto extraña y hasta cansada a un público que está acostumbrado a ver un teatro con "más acción" y en donde "pasan más cosas en escena". Sin embargo, no es sino por medio de un Teatro Universitario o de una Compañía Nacional de Teatro que podemos hacer llegar éstas piezas a todo ese público (dado lo elevado de los costos en su producción y montaje) para que aprenda a degustarlas y a entenderlas. En el presente trabajo se ha tratado de precisar al máximo las situaciones, de recrear un ambiente en toda su plenitud, con el fin de que el público lo sienta y, con ésto, participe de él. No hay intrínquilis ni situaciones alambicadas en donde el texto no las da; no hay más simbolismos que los que la obra expresamente cita; en síntesis, hemos pretendido darle al público costarricense a "las tres hermanas" como "las tres hermanas" son. Los espectadores tendrán la última palabra. ■