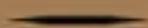




CARLO GOLDONI



ARLEQUÍN, SERVIDOR
DE DOS PATRONES



Introducción
HERNÁN GENÉ



Goldoni escribió *El servidor de dos patronos*, título original de la obra, en 1745 y lo hizo, como tantas otras veces había hecho y haría, pensando en el actor que interpretaría el papel principal: el gran Antonio Sacchi, muy popular en la época. La edición de *El servidor de dos patronos* guardó rastros significativos del gran aporte del actor a la pieza, aunque para la revisión editorial de Goldoni de 1753 desapareciera mucho de su impronta. El mismo Goldoni reconoció que Sacchi había sido, en efecto, coautor de la primera redacción.

Esta extraordinaria comedia, un clásico imprescindible del teatro, basa su peripecia en la ambigüedad, conducta tan apreciada por el público de todos los tiempos. Carlo Goldoni pone en escena a los tradicionales personajes de la Comedia del Arte: Arlequín (Trufaldino), Pantaleón, Brighella y el Doctor, que hasta la concepción de esta obra habían sido de carácter elemental, y lo hace con un refinamiento que no desvirtúa su matriz popular. Basándose en el proverbial apetito insatisfecho de Arlequín/Trufaldino, y en su picardía popular, Goldoni concibe un desmesurado equívoco que lleva a los protagonistas a situaciones de hilarante desazón, y al público a la complicidad. Es la mano del maestro, la pericia del gran manipulador de audiencias que fue este autor.

Índice de contenido

Cubierta

Arlequín, servidor de dos patronos

Introducción

Referencias bibliográficas

Sobre la traducción

Arlequín, servidor de dos patronos

Personajes

Primer acto

Segundo acto

Tercer acto

Sobre el autor

Notas

INTRODUCCIÓN

UN POCO DE HISTORIA

A finales de la Edad Media, las formas espectaculares eran sumamente elementales: en una plaza de mercado alguien subía a una pequeña tarima o acaso a un pequeño banco –de allí el nombre de *saltimbanqui*, el que salta sobre un banco– y realizaba malabares, acrobacias o danzas para reunir así unas monedas que le permitieran comer algo ese día.

No había espacios destinados a albergar a los saltimbanquis y a su público; eso llegaría más adelante. Los que ofrecían espectáculos al aire libre buscaban una forma de sobrevivir, inmersos como estaban en la dura y difícil realidad de fines de la Edad Media, en una sociedad dominada por el miedo, la ignorancia y la Iglesia.

Lo más importante para estos cómicos incipientes era atraer y retener la atención del público que estaba de paso por allí, cuyo objetivo, posiblemente, debía ser ir al mercado para comprar o vender una vaca y no para asistir a una función de teatro.

Poco a poco, esta necesidad de supervivencia hizo que las formas de hacer teatro se volvieran más sofisticadas. Fue así como el saltimbanqui se empezó a unir a otros de su clase. Estas compañías de cómicos, una verdadera novedad en su momento, representaban argumentos breves y sátiras en las que aparecían en escena los personajes

más populares y conocidos por todos: el comerciante –es decir, el futuro burgués, una clase social en crecimiento–, el militar decadente, el pícaro, el criado, el inmigrante, etcétera.

De este modo se creó un tipo de actor altamente especializado que se dedicaría exclusivamente a perfeccionar y pulir un mismo personaje, que aparecería una y otra vez en diferentes representaciones.

Este es el origen de la Comedia del Arte, de la cual los actores italianos del Renacimiento fueron sus principales exponentes, logrando que su arte se extendiera por toda Europa.

LA COMEDIA DEL ARTE

La Commedia Dell'Arte? ¡Pero si nunca existió! O más bien debería decir: ¡nunca existió tal como nos la han contado siempre!

Dario Fo

La denominación *Comedia del Arte* permite interpretar que arte debe ser entendido como oficio, o como sostiene el historiador del teatro Allardyce Nicoll: «habilidad, comedia de habilidad».

La Comedia del Arte, que apareció aproximadamente en Italia en el año 1550 y se extendió con rapidez por casi toda Europa, llegó hasta lugares tan lejanos como Moscú. En París, incluso, se radicó y estableció la *Comédie Italienne* de manera permanente.

Su evolución fue rápida y variada. Algunas de las muchas ideas que se pusieron en práctica para mejorar los espectáculos y atraer más público –y que luego terminarían transformando el arte del teatro– fueron la inclusión de objetos llamativos, canciones (antecedente de la ópe-

ra), animales (antecedente del circo), pantomimas, entre otras. La incorporación de mujeres en escena fue otra de sus innovaciones. Estas primeras mujeres del espectáculo estaban asociadas a la prostitución –se las llamaba «prostitutas honestas»–, que además de practicar su oficio, eran hábiles para bailar, cantar y tocar algún instrumento.

El actor de la Comedia del Arte, siempre atento a las necesidades del público, se encontraba en una lucha permanente para burlar la rígida censura de la época y hacía de la improvisación una de sus mejores armas.

No hay que olvidar que entonces el arte de la memorización estaba mucho más desarrollado que hoy en día, y que también los poetas eran capaces de componer centenares de versos reteniéndolos en la memoria. El actor, si era un buen profesional, «escribía» sus propios textos en la memoria –algunos, los que sabían leer y escribir, lo hacían en un *canovaccio*^[1]–, y los seguía trabajando y perfeccionando con nuevos diálogos, anotaciones diversas, correcciones, agregados, etcétera. De esta manera, cada registro era muy diferente del de otro actor que interpretara al mismo personaje.

Cada actor conocía una cantidad enorme de monólogos y diálogos de distinto tono –románticos, trágicos, cómicos, tristes–, que utilizaba de acuerdo a cada situación planteada y que en combinación con el trabajo de los demás integrantes de la compañía iban dando forma al resultado desde que se presentaba ante el espectador.

La enorme pericia de estos actores influyó en autores de la talla de Moliere, Lope de Vega y Shakespeare. Tal fue su ascendiente que los personajes arquetípicos de la Comedia del Arte se encuentran presentes en todas las obras teatrales a lo largo de casi tres siglos hasta que Henrik Ibsen escribió *Casa de Muñecas* e inició la revolución teatral de fines del siglo XIX. Porque, ¿qué personajes son el padre de Julieta, Shylock, Harpagón, Polonio, sino Pantaléon? ¿Y qué personajes son Scapin o Button, sino versio-

nes de Arlequín? Y Romeo y Julieta o Hamlet y Ofelia, ¿no son la clásica pareja de enamorados?

El actor de la Comedia del Arte y de otras formas teatrales derivadas de ella se especializaba en un personaje y lo representaba durante toda su vida; no había cambios ni había experimentación. Así, el autor llegaba con una obra nueva que se podía representar con unos pocos ensayos, pues cada actor ya conocía su personaje para la ocasión que era puesto nada más que en una situación diferente: el mismo enamorado podía ser dulce en una pieza y un borracho en la siguiente.

A veces, un gran actor, como Moliere, evolucionaba de un Arlequín en su juventud a un Pantaleón cuando adulto. También se puede ver una evolución similar en Shakespeare cuando escribe para un mismo actor que en las primeras piezas interpreta al gracioso y luego lo convierte en el *fool* –el bufón en las traducciones al castellano–, un personaje más hiriente, más desencantado y más sabio.

ARLEQUÍN COMO PERSONAJE

De todos los personajes de la Comedia del Arte dos son los más representativos, los que de una u otra manera todo el público reconoce fácilmente: Pantaleón y su natural enemigo, Arlequín. Y de estos dos es sin duda alguna Arlequín –Harlequin, Arlecchino–, el que más ha trascendido, convirtiéndose en uno de los personajes teatrales más conocidos de la dramaturgia occidental junto, claro está, a Hamlet.

PERO ¿QUIÉN ES ARLEQUÍN?

Como todos los personajes de la Comedia del Arte, es un arquetipo y representa a todos los de su clase. Originario de Bérgamo, Arlequín es un criado o siervo, un «zanni», en la jerga de la Comedia del Arte.

Zanni es el nombre con el que genéricamente se denominó a los criados y sirvientes que aparecían en las obras. El nombre es un apodo derivado de Giovanni: Giocanni-Gianni-Zuann.

Tal vez valdría hacer aquí un paréntesis referente a la enorme cantidad de criados y sus nombres que aparecen en la Comedia del Arte: Arlechino, Trufaldino, Paserino, Bagolino, Tabacchino, Trivellino, Polpettino, Nespolino, Fagottino... Esto sucedió así porque cada actor que representaba un zanni, le daba un nombre propio y determinadas características personales que lo identificaba y diferenciaba de los otros.

En sus orígenes, el zanni se presentaba como un único personaje, pero poco a poco las necesidades dramáticas del juego teatral exigieron un desdoblamiento, dando lugar a dos personajes diferentes: uno era el sagaz, y el otro, el tonto que debía apoyar las decisiones del primero. Así, a finales del siglo XVI nacían el Primer y Segundo zanni. El primero, inteligente, astuto, autor de intrigas, y el segundo, un poco tonto, ladronzuelo, mentiroso, hambriento.

El papel del Primer zanni recayó principalmente en Brighella (también natural de Bérgamo) y el del Segundo, en Arlequín, conformando un dúo clásico que el público adoraba ver. Pero Arlequín, además de apoyar las intrigas de Brighella, muchas veces debía entretener al público saliéndose de la acción principal con chistes, juegos mímicos y acrobacias.

Variadas son las versiones de los orígenes de Arlequín. Según Dario Fo, es una combinación del zanni de Bérgamo con el personaje del diablo, propio de la cultura me-

dieval francesa, que en la tradición popular de los siglos XIII y XIV era: «grosero y escandaloso, como todo diablo que se respete, y sobre todo socarrón, gran inventor de burlas y estafas».

El sexo, la comida y la búsqueda de la felicidad –que generalmente está contenida en las dos primeras– son las prioridades de Arlequín. Holgazán, detesta trabajar y, aunque no para de moverse y hacer cosas, su vida se rige por la ley del menor esfuerzo. Siempre está hambriento y hay quien sostiene que si no lo estuviera, no sería Arlequín.

Sea como fuere, el mundo interior de Arlequín no responde al concepto de moralidad aceptada socialmente, aunque, a pesar de ello, no dé muestras de depravación. Sus acciones carecen de maldad y no son en absoluto ruines, como sí lo son las de algunos de sus compañeros. Es por completo incapaz de pensar en más de una cosa a la vez y se niega de plano siquiera a considerar las posibles consecuencias de su acción inmediata. Si se le ocurre una idea que le parece buena, la pone en práctica en el acto y sea cual fuere el enredo al que eso conduzca jamás escarmentará; un instante después estará siguiendo alegremente otro pensamiento que, no cabe duda, lo llevará a un nuevo enredo. Así y todo tiene una gran habilidad para escapar de los problemas que él mismo ha creado y siempre consigue caer de pie. Aunque parezca tonto, es poseedor de una enorme rapidez mental. Es una mezcla afortunada de ignorancia, simpleza, ingenio, tosquedad y gracia: «¿Qué piensa de este?», dice Pantaleón en *El servidor de dos patrones*, «¿es un pillo o un loco?» «No sabría decirlo. Parecería tener un poco del uno y un poco del otro», contesta el Doctor.

La enorme fuerza y capacidad de cada uno de los personajes de la Comedia del Arte y especialmente de sus cuatro máscaras principales –Pantaleón, el Doctor, Arlequín y Brighella– permiten que aparezcan una y otra vez en diferentes situaciones sin alterar su naturaleza para na-

da; así, Arlequín pudo ser un indio salvaje del Nuevo Mundo, un botones alemán, un clown en la corte de Polonia, un mensajero de la España Real, un esclavo negro en Bagdad, un sordomudo perteneciente al príncipe de Guinea, un marido sustituto, etcétera.

El primer Arlequín del que se tiene noticia apareció en París, a finales del siglo XVI, y fue interpretado por el actor Tristano Martinelli, integrante de una compañía italiana de cómicos del arte, los *Raccolti*.

Por otra parte, el nombre de Arlequín parece derivar de un personaje medieval: *Hellequin* o *Helleken*, que luego se convirtió en *Harlek-Arlekin*, a veces presentado como un mono violento o un oso enfurecido.

En sus comienzos era un personaje provocador, que solía salir a escena encarándose directamente con el público, defecando u orinando en el proscenio y lanzando el producto de sus acciones al público, cayéndose sobre las primeras filas o disparando cohetes sobre los espectadores.

LA VESTIMENTA

El atuendo de Arlequín consistía en un traje blanco hilvanado con parches cortados en forma de hojas verdes, amarillas y marrones, que insinuaba un estado primitivo y salvaje.

Poco a poco, el traje evolucionó hasta llegar a los parches de colores que se conoce en la actualidad. Un gorro de forma rara y este traje, ajustado al cuerpo y remendado por muchos lados, ponían en evidencia su condición social y también su falta de recursos económicos. Con el paso del tiempo, esta vestimenta se fue estilizando: los parches se convirtieron en rombos de colores y Arlequín se hizo un poco más pulcro. Una vara de madera, que a modo de espada solía llevar en el cinturón, completaba el

modelo original. Es de observar que esta vara finalmente no tenía casi ninguna utilidad salvo el uso que de ella hacían sus sucesivos «amos» para castigar físicamente a Arlequín por alguna trapacería.

LA MÁSCARA

Sin embargo, hay un rasgo distintivo de este personaje más importante que el traje a rombos, el gorro y la vara: su máscara. Como varios de los personajes de la Comedia del Arte, Arlequín lleva una media máscara, que deja libres el labio inferior y la mandíbula, permitiéndole hablar libremente.

Es una máscara que evoca remotamente la cara de un gato o un mono –animales ligados a la actitud física de Arlequín–, y el actor que la lleve en escena dará grandes o pequeños saltos, de acuerdo a las circunstancias, y caminará articulando las piernas como si llevara resortes en las rodillas.

Todas las máscaras de la Comedia del Arte son zoomórficas y así es como la de Pantaleón tiene algo de ave de rapiña –a veces simplemente pavo real o gallo–; la de Brighella es mitad perro, mitad gato; y la de cerdo es para el Doctor.

La máscara de Arlequín lleva en la frente, en general a la derecha, una curiosa protuberancia. Variadas son las explicaciones acerca de este detalle: hay quienes afirman que ya antiguamente era una máscara de algún tipo de diablo, con cuernos, que podría haber perdido uno definitivamente y que la protuberancia no es otra cosa que la raíz del otro; hay quien dice que, en época de peste pudo haberse contagiado de algo que le dejara esa marca. Jacques Lecoq^[2] prefiere dar otra explicación: Arlequín siempre se golpea en el mismo lugar.

ARLEQUÍN Y EL ORIGEN DEL CLOWN CONTEMPORÁ- NEO

En este personaje se pueden observar algunas características propias de los actuales clowns de teatro y también de algunos clowns de circo. Giorgio Strehler^[3] observa que era «una reencarnación de Arlequín aquel hombrecillo con bastón y andares de pato popularizado por Charles Chaplin».

La falta absoluta de maldad de Arlequín o, mejor dicho, su imposibilidad de concebir la maldad de modo tal que logre finalmente hacer el mal, o hacer verdadero daño, es una de sus principales características. Sus aparentes maldades no pasan de ser formas infantiles de engaños para ganarse la vida y, por lo general, están asociadas a hacer un bien a alguien en particular. A menudo, y esto es clásico en los payasos, sus acciones se le vuelven en contra.

A propósito del engaño y sus reiterados fracasos, Nicoll hace referencia a una escena de lo más ilustrativa en la que Arlequín pide limosna en la calle:

—¡Una ayudita para este pobre mudo!

Un transeúnte se detiene y le dice:

—¿Así que eres mudo?

—Sí, señor, ¡soy mudo de nacimiento! ¡Una ayuda, por favor!

—¿Pero cómo que eres mudo si me estás hablando?

—Señor, es que soy muy educado y sé cómo dirigirme a los señores... Sería muy mal educado de mi parte no responder a su pregunta...

Al decir esto, Arlequín se percató de su error (¡recién ahora!) y se enmienda rápidamente:

–Perdón, señor, me he equivocado, quise decir que soy sordo.

–¿Sordo? ¡Imposible!

–¡Oh, no, señor! Soy sordo como una tapia, no puedo oír ni el disparo de un cañón.

–Pero, en cualquier caso, respondes si alguien te llama, especialmente para darte dinero.

–Con toda seguridad, señor...

Arlequín vuelve a percatarse de su error y declara.

–Oh, señor, en realidad debí decir que soy ciego...

Es una típica situación clownesca cuyas variantes se han visto una y otra vez en infinidad de circos y escenarios.

Siempre alguien está persiguiendo, explotando o acosando a los payasos. La conocida frase: «¿Qué estás haciendo aquí?» repetidamente dicha a Arlequín por los que ostentan cierta autoridad, se ha convertido en un clásico de este género. Otro rasgo común es la alegría desmedida que demuestra ante el hecho de ser solicitado y elegido por su amo, dejando entrever de esta manera la percepción que tiene de su poca importancia en el mundo «normal». Si el amo le dice: «Arlequín, ven aquí que tengo un encargo para ti», él superará su natural pereza y, lleno de ilusión correrá a su lado con una sonrisa de alegría y orgullo originada en la idea de haber sido elegido.

Si bien es cierto que todos los actores trabajan para el público, los clowns transforman en directa esta relación y suelen dirigirse francamente a la platea: miran con desdén, guiñan un ojo al público cuando quieren subrayar algún pasaje de la obra, bajan del escenario y conversan con los espectadores, rompiendo la barrera que el teatro

establece, etcétera. La mayoría de los payasos han destruido la llamada cuarta pared. Lo mismo sucedía en la Comedia del Arte, sólo que entonces, la cuarta pared no existía como tal y por lo tanto no había nada que destruir.

También se ha encontrado algún paralelismo –más que discutible– entre la relación del Primer y Segundo zanni, Brighella-Arlequín, con la dupla de la tradición circense de Augusto y el Clown Blanco, en el sentido de reconocer cierta tensión entre un personaje astuto: Brighella/Clown Blanco, con otro bobo: Arlequín/Augusto. De ser así, muchas situaciones cómicas derivarían del contraste entre un intrigante y un simplón, como sucede en los números de los payasos clásicos.

Aunque, coincidiendo con Nicoll, sería mejor no aceptar una estructura tan simple e imaginar mejor a dos personajes como Laurel y Hardy –Stan Laurel y Oliver Hardy, El Gordo y El Flaco, dos excelentes clowns del cine–; si bien es claro que el líder es Hardy, resulta muy difícil averiguar cuál de los dos resulta menos tonto. Hay una conocida escena en la que ambos quieren invitar a dos chicas a tomar algo, pero no tienen dinero suficiente. Entonces Oliver propone un plan: invitarlas, pero pedir dos refrescos para las chicas y sólo uno para ellos dos, pues no podrían pagar el cuarto. El plan es expuesto con suma seriedad por Oliver/Brighella y aceptado con inocencia y admiración por su inteligente amigo Stanley/Arlequín. Están, pues, de acuerdo: Oliver preguntará a Stanley qué quiere beber y él contestará que nada. Se acercan a la barra donde están las chicas, Oliver pide dos refrescos para ellas, otro para él y, orgulloso de cómo marcha su plan pregunta a su compañero «¿Y tú qué quieres beber Stanley?» «¡Un refresco!» responde su amigo. Oliver se enfada y lleva aparte a Stanley y lo reprende por no poder hacerse cargo de la situación. Stanley reclama «¿Y por qué me preguntas qué quiero beber?» Oliver responde: «¡Para aparentar delante de las chicas!» A Stanley se le produce el *in-*

sight y vuelve a admirar la inteligencia de su amigo. Regresan a la barra, se repite la rutina pero esta vez Stanley ha comprendido que no hay dinero más que para tres refrescos y al ser interpelado responde, orgulloso, que no quiere nada. Pero una de las chicas le ruega que no sea aguafiestas y entonces Stanley... ¡pide un banana split!

A esta altura ya se puede comprender qué quiere decir Nicoll con eso de que resulta muy difícil ver cuál de los dos es menos tonto, pues Oliver, disimulando su furia, da un pisotón a su amigo que responde con otro pisotón dando paso a una pequeña rutina de golpes que culmina con Oliver pidiendo tres refrescos y tranquilizando por lo bajo la inquietud de Stanley por no poder pedir nada: compartirán el suyo. Pero a Stanley no le gusta el refresco de frutilla que su amigo pide. Cuando finalmente les sirven, Oliver, fiel a su plan, da a su compañero el vaso diciéndole «Bébetela mitad». Stanley se bebe todo el vaso. Oliver pregunta:

«¿Por qué lo has hecho?» «¡No he podido evitarlo!», contesta Stanley, «¡mi mitad estaba en el fondo!»^[4]

CARLO GOLDONI Y LA COMEDIA DEL ARTE

Hacia mediados del siglo XVIII, la Comedia del Arte había variado tanto y se había extendido por tantos lugares que poco o nada iba ya quedando de aquella vital irrupción escénica de dos siglos antes. Restaban poco más de cien años para su ocaso definitivo como centro de la expresión teatral europea.

Si bien es cierto que seguía habiendo talentosos actores y actrices que nada tenían que envidiar a los grandes maestros del pasado, habían proliferado un sinnúmero de compañías mediocres o decididamente malas que propiciaban que los enemigos de la Comedia del Arte se afe-