

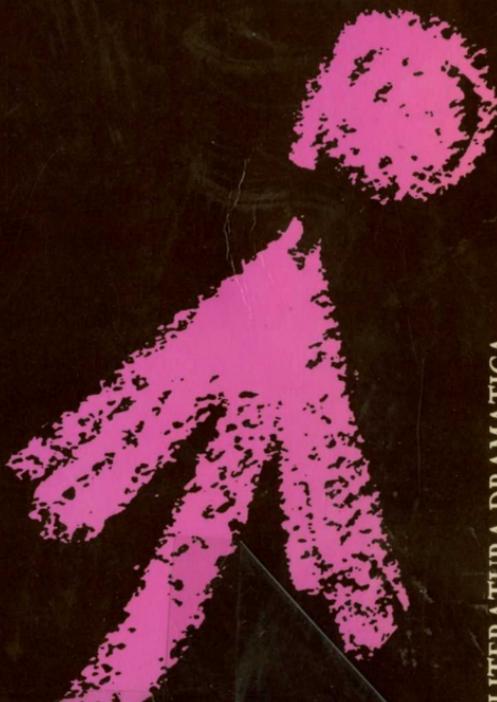


PUBLICACIONES  
DE LA ASOCIACION  
DE DIRECTORES  
DE ESCENA  
DE ESPAÑA

CARLO GOLDONI

# LA CRIADA AMOROSA

## LA GUERRA



INSTITUT DEL TEATRE  
Diputació de Barcelona



1900005243

SERIE: LITERATURA DRAMATICA

N.º 30



# La criada amorosa

de  
CARLO GOLDONI

Traducción de Jaume Melendres

---

# La guerra

de  
CARLO GOLDONI

Traducción de Joan Casas

---

# La hostería de la Posta

de  
CARLO GOLDONI

Traducción de Alejandro Alonso

Artículos de

Ginette Herry, Jaume Melendres, Luca Ronconi,  
Marie-France Sidet y Giuseppe Ortolani

850. GOL. CRI



# Acerca de la traducción de «La serva amorosa»

Por Jaume Melendres

Las traducciones de los textos dramáticos suelen debatirse entre dos solicitaciones a menudo difícilmente conciliables: o bien una literalidad escrupulosa, en beneficio de la erudición, o bien una aceptable funcionalidad escénica. Me he decantado por la segunda opción porque creo que el lector español deseoso de aproximarse desde una perspectiva crítica a la obra de Goldoni conocerá suficientemente el italiano como para tener acceso al texto original. Así pues, no he vertido al castellano muchas de las documentadas notas de Giuseppe Ortolani que señalan las diferencias con ediciones anteriores a la de Pasquali (tomo III, 1762, corregida por Goldoni antes de su definitivo viaje a Francia) y comentan detalles léxicos y sintácticos o facilitan datos de carácter histórico.

Pero conviene recordar que esta libertad que el traductor a veces se concede no resuelve todos sus problemas, especialmente cuando se trata de obras del pasado. Entonces, traducir no es únicamente (como en los textos contemporáneos) trasladar la lengua de un lugar que hoy existe a la lengua de otro lugar que también existe, sino poner los medios para que el lector-espectador se traslade a un espacio y a un tiempo que ya no existen y que tiende a leer, forzosamente, desde su presente. Este viaje no es fácil. Caemos a menudo en la tentación de suavizarlo «actualizando» los textos, «acercándolos» a nuestras coordenadas, casi siempre al amparo de la idea según la cual los clásicos (y algunos más que otros) son nuestros contemporáneos.

Mi traducción no se basa en absoluto en tal presunción. Creo, más bien, que el principal atractivo de los clásicos es que no son nuestros contemporáneos y que el misterio de una poética social y dramática distinta a la nuestra es el mejor placer que pueden proporcionarnos. ¿Acaso no es el arte dramático la única tecnología que —de momento— nos permite adentrarnos en los túneles del tiempo? ¿Para qué renunciar a esta maravillosa posibilidad vistiendo a los personajes del pasado como a nosotros mismos, haciendo que habiten nuestras propias casas?

Pero, aún en el supuesto de la no adaptación, el traductor se enfrenta a problemas delicados porque en Goldoni, como en todos los grandes poetas dramáticos (o simplemente poetas), la lengua es el eje alrededor del cual se sitúan social, geográfica y dramáticamente los personajes: los conocemos por sus obras —sus actos, sus acciones— pero también, además o sobre todo, por sus palabras. Y ello hasta tal punto que, a veces, modificar una palabra, un orden sintáctico o una incorrección léxica equivale a modificar el espectro entero de una sociedad. Precisamente porque en el teatro de Goldoni conviven personajes de distintas clases sociales (no así en el de Racine, por ejemplo), las distancias y las proximidades entre los individuos se dibujan dramáticamente sobre el tejido de la lengua y, en última instancia, en relación al respeto de la norma.

En primer lugar, el respeto a la normativa social imperante en los tratamientos «de cortesía» entre personajes que, de hecho, da lugar a una normativa de lenguaje. Pero la red de tratamientos goldoniana es especialmente complicada. Tal como señala Luigia Perotto en su traducción castellana del ciclo de la *Villeggiatura*<sup>1</sup>, los personajes

<sup>1</sup> *Los desvaríos por el veraneo. Las aventuras del veraneo*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 1993.

elevados usan el vos tanto con sus iguales como con sus inferiores, (signo de superioridad) mientras que éstos —los criados— recurren al usted —de origen español— al dirigirse a sus amos y se tutean entre sí. Esta es, también, la regla general en *La serva amorosa*, salvo las numerosas excepciones que encontramos en ella.

Porque, en efecto, la criada Corallina utiliza el vos con sus amos directos —Florindo y Ottavio—, el usted con sus amos «secundarios» —Rosaura, Beatrice, Pantalone—, y el tú con uno de sus iguales —Arlecchino— mientras que a otro —Brighella— le reserva mayores deferencias. Ottavio, el pater familia, usa el vos con Corallina salvo cuando cree que va a casarse con su hijo Florindo; entonces pasa bruscamente al tuteo, lo mantiene una vez desecho el equívoco («*Ti darò mille scudi*», p. 528 de la edición Pasquali) y luego («*Comandate, la mia cara Corallina*») pasa de nuevo al vos sin que se sepa muy bien por qué razón.

Reproducir literalmente esta compleja (y además no demasiado rigurosa) red de tratamientos sería vano teniendo en cuenta que el lector o el espectador español de hoy difícilmente captarán tales matices sociales de la Italia del XVIII. Más aún, probablemente serían leídas en sentido contrario. Así pues, he optado por simplificar la gama de tratamientos del original, adecuándola a la imagen jerárquica que hoy suscitan en nosotros tales tratamientos:

1. Los personajes «nobles» (Ottavio, Beatrice, Florindo, Pantalone) usan sistemáticamente el vos entre sí, y tutean a los criados. Sin embargo, y de acuerdo con la licencia dramática goldoniana, tratan de vos a Corallina, para poner así de manifiesto su singularidad (dramática y social) de criada «distinta».

2. Los criados tratan de vos a sus «superiores» (y no de usted, como en el original) y se tutean entre sí, salvo

Brighella y Corallina, que mantienen (otra licencia dramática de Goldoni) el vos recíproco hasta el último momento.

3. Para conservar en la obra el uso del usted como tercera forma de tratamiento, lo he mantenido en el notario Agapito, que lo utiliza también en el original, poniendo así de manifiesto el carácter de esta profesión, entonces todavía «servil» o, al menos, inferior en la escala social pero distinta a la de los criados.

\*

El segundo gran problema que suscita la traducción de los textos goldonianos es el del habla de los personajes, que corresponde tanto a su lugar de origen como a su condición: Pantalone, por ejemplo, utiliza formas venecianas distintas (y por tanto «incorrectas») a las del florentino entonces normativo, pero Brighella y, sobre todo, Arlecchino todavía se desvían más de la norma porque su procedencia geográfica, unida a su distinta ubicación social, genera otra lengua: otros usos de la lengua, otras libertades y sumisiones.

¿Cómo trasladar tales diferencias idiomáticas de tal modo que reproduzcan distancias sociales aproximadamente correctas en nuestro imaginario? La solución «obvia» —convertir los dialectos italianos del XVII en dialectos castellanos del XX— no lo es tanto como parece: por sus fortísimas connotaciones, el uso de andalucismos léxicos y fonéticos equivaldría forzosamente, para el lector o el espectador de hoy, a un cambio en el lugar de la acción (de Italia a España), cosa que no ocurre en la misma medida cuando los personajes usan el castellano normativo, más «neutro», más a-temporal, más a-espacial, precisamente porque al ser normativo es más «abstracto». Así son las convenciones teatrales: que un italiano hable un castellano normativo no supone para el espectador un cambio de

lugar en la acción; que un italiano hable con tintes andaluces, sí. Entonces, la traducción se convierte —solapadamente— en adaptación.

Tal es, también, la opinión del profesor Angel Chiclana que, en su traducción de *Il Teatro Comico*<sup>2</sup>, opta por verter las formas bergamascas y lombardas del original en «correcto castellano», aunque a continuación cae en la misma trampa que pretendía evitar: sugiere al director de escena que «estos personajes hablen con un marcado acento de alguna de las otras lenguas románicas peninsulares (catalán o gallego), procurando evitar, eso sí, todo efecto cómico, que no tiene porqué darse en dichas lenguas».

Esta solución, en efecto, es del todo inaceptable, no sólo porque en vez de resolver el problema lo traspasa a otros —los actores—, sino por tres grandes razones. En primer lugar, porque no está nada claro cómo puede evitarse el efecto cómico que produce el uso de un acento distinto en un escenario, tal como demuestra hasta la saciedad la historia del teatro español. En segundo lugar, porque el acento catalán —como estereotipo— corresponde más a los fabricantes de tejidos que al servicio doméstico, una profesión poco practicada y exportada por parte de los oriundos del Principado. Y en tercer lugar, y sobre todo, porque tal solución transmite una vez más (¡hasta cuándo?) la profunda y sin duda inconsciente convicción de que tales acentos y sus respectivas sintaxis sociales son inferiores, al atribuirlos a personajes así considerados.

Dado que mi traducción se inclina más por la viabilidad escénica que por la traslación exacta y erudita, he optado por prescindir de toda «analogía» lingüística e inventar,

---

<sup>2</sup> ADE, Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España. N.º 30, Madrid, junio 1993.

para Arlecchino y Brighella, una «lengua otra» sin connotación ninguna en el ámbito geográfico peninsular español. Estos personajes hablan castellano, pero lo hacen con unas particularidades léxicas, sintácticas o fonéticas totalmente arbitrarias, distintas, en cualquier caso, a las de los personajes «elevados».

Ignoro si ésta es la mejor solución al problema, pero creo que —al menos— respeta lo esencial en el habla de los personajes de Goldoni: la distancia, la proxemia lingüística. Los criados hablan mal (en relación a los señores), pero tal perversión da lugar a una poética verbal más atractiva —a menudo— que la retórica ampulosa y preñada de convencionalismos que suele aprisionar —aún hoy— la expresión de los sentimientos de los personajes «nobles» desde el momento mismo de su nacimiento.

# La criada amorosa

Comedia en tres actos y en prosa  
estrenada en Bolonia en la Primavera  
del año 1752

de

CARLO GOLDONI

Traducción y notas de Jaume Melendres

# Indice

	<u>Págs.</u>
<i>Guerra y servidumbre</i> por Juan Antonio Hormigón .....	13
<i>El poeta y la Soubrette o la novela imposible</i> de Coralina por Ginette Herry .....	19
<i>Acerca de la traducción de «La serva amorosa»</i> por Jaume Melendres .....	43
<i>La criada amorosa</i> por Carlo Goldoni .....	49
<i>Conversación entre G. Herry y Luca Ronconi</i> a propósito de «La serva amorosa» .....	193
<i>Un desencanto distanciado</i> por Marie-France Sidet .....	237
<i>La guerra</i> por Carlo Goldoni .....	247
<i>Nota sobre «La hostería de la posta»</i> por Giuseppe Ortolani .....	349
<i>La hostería de la posta</i> por Carlo Goldoni .....	353