

ONCE PUNTOS PARA ENTENDER LA IMPROVISACION EN LA COMMEDIA DELL'ARTE

Ferdinando Taviani

La imagen más difundida de la Commedia dell'arte es la de un teatro en el que reinaba la libertad y espontaneidad de la improvisación. Es una idea falsa, confunde las causas con el efecto: ¿el actor parece espontáneo? El espectador deduce que está creando espontáneamente.

En realidad, la idea de que la improvisación sea resultado de la espontaneidad es moderna: de hecho, se remonta al Romanticismo. Hasta el siglo XVIII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, academias, cortes y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de competencias populares entre poetas improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad. Era una manera para demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchos poemas de memoria.

Procedamos entonces a leer los principales documentos sobre la improvisación en la Commedia dell'arte y veamos de que se trata.

1.— Las preocupaciones de un cardenal

Uno de los primeros documentos sobre la improvisación de los actores italianos proviene del cardenal de Bolonia Gabriello Paleotti. Es un documento de 1578. Recordemos algunas fechas: el teatro hecho por compañías de actores profesionales italianos que luego se llamó Commedia dell'arte se inició a mediados del siglo XVII: el primer contrato de una compañía es de 1595. En un comienzo se trataba de un teatro de solo hombres, exclusivamente *buffo*. Se montaban farsas basadas en el contraste entre amo y criado o monólogos satíricos. La Commedia dell'arte propiamente dicha, la que se volverá famosa por toda Europa y posteriormente en todo el mundo, comenzó cuando en las compañías pudieron entrar las mujeres. Esto ocurrió alrededor de



1560. Las mujeres no hacían reír: eran profesionales educadas en la literatura del amor. Tenían la misma cultura de las "prostitutas decentes", las hetairas del cuatrocientos y el quinientos; no se trataba de simples prostitutas sino señoras que sabían recibir y divertir a huéspedes ilustres y cultos en el canto y la danza, recitar poesías italianas, latinas, inclusive griegas e improvisar versos y canciones. Hacia la mitad de 1500, cuando comenzó la moralización de los ambientes eclesiásticos, a raíz del Concilio de Trento, la profesión de "prostitutas decentes", que eran especialmente numerosas en Roma, dentro del ambiente de prelados y cardenales, entró en crisis. Estalló en cambio, el fenómeno de las actrices: también ellas exhibían, de manera profesional, cultura y poesía amorosa, sentimientos platónicos o seducciones eróticas, danza y canto, pero no vendían nada distinto que el espectáculo. Los primeros asombrados testimonios, acerca del arte de las actrices se remontan a los años alrededor de 1570, época en la cual ya se había conformado aquella modalidad de hacer teatro que hará famosa a las compañías italianas especializadas en vender espectáculos: no sólo cómicos sino de todo tipo, comedias, tragicomedias, tragedias y dramas pastorales.

Volvamos a Bolonia donde dejamos al Cardenal Paleotti, uno de los protagonistas del Concilio de Trento. Antes había sido en Roma, uno de los autores del *Indice de libros prohibidos*. En 1582 publicará dos volúmenes dedicados a los pintores, indicándoles qué es lícito y qué no pintar, acerca de los temas sagrados o profanos.

En dos ocasiones, con una distancia de diez años, en 1568 y en 1578, el

Cardenal Paleotti o sus colaboradores, redactaron las normas a seguir frente a espectáculos teatrales. Estas normas no manifestaban una actitud particularmente malévola frente al teatro; en lo que se refiere a los libros, el cuidado y la severidad eran aún mayores. Lo que para nosotros es de especial interés fue la diferencia entre las reglas de 1568 y las de 1578.

En 1568 se dice que hay que prohibir comedias porque ya no corresponden a la causa por la cual nacieron; es decir, la de enseñar buenas costumbres, y que deben prohibirse en ese periodo, porque ha habido carestía y no está bien que la gente gaste dinero en espectáculos. Se añade que no hay que permitir que las mujeres actúen.

Diez años después, la carestía fue sustituida por la peste (hacía poco había terminado una terrible epidemia y las reuniones en lugares públicos eran peligrosas). Aunque la verdadera razón era más grave: "en estos tiempos de herejía, son peligrosas las prolongadas reuniones de gente desconocida entre sí; porque se crean nuevas relaciones, nacen demasiadas ideas"... Así pensaba el cardenal Paleotti.

Luego se hablaba de la improvisación: alguien decía que las comedias, como los libros, antes de ser representadas debían ser sometidas al examen del censor. En 1568 este argumento no se planteaba. En 1578 encontramos los primeros indicios de censura e improvisación:

"Decir que de antemano se deben examinar estas comedias y quitarles lo que no está bien para luego permitir su presentación no es valdero puesto que en la práctica esto es imposible; con frecuencia los actores agregan palabras y frases que no están escritas en los textos o mejor dicho, no escriben nada más que el resumen o argumento de la comedia, y todo lo restante lo hacen de una manera improvisada. Y después de que lo han hecho, es difícil condenarlos por las palabras prohibidas o inconvenientes. Además hacen movimientos y acciones lascivas y deshonestas; y estos movimientos y acciones no aparecen en el texto escrito".



A diferencia de muchos estudiosos modernos, el Cardenal Paleotti percibía con notable precisión en qué consistía la novedad de los actores de la Commedia dell'arte: no en inventar las comedias mientras las actuaban (que es lo que normalmente se piensa con base en una idea muy superficial de lo que es la improvisación), sino en el no escribirlas. O sea en hacerlas de memoria; retenían en la mente todos los detalles del espectáculo, gestos, palabras, y escribían para no equivocarse, el argumento o resumen de la acción, escena por escena.

2.— Las preocupaciones de un actor

En 1628, un célebre actor de la Commedia dell'arte. Pier Maria Cecchini, que actuaba generalmente el rol de un criado astuto y maligno que se burlaba de su amo y conseguía concertar matrimonios, escribió y publicó un libro titulado *Frutos de las modernas comedias y advertencias para quienes las representen*. Después de haber abordado la cuestión de la voz y el gesto, y antes de entrar a definir la manera en cómo se debían de representar los papeles de enamorado, Doctor, Pantalón, Capitán, papeles de criados napolitanos, Polichinela y demás papeles cómicos y serios, Cecchini daba varios consejos para aquellos que quisieran actuar

all'improvviso; es decir de forma improvisada. Decía que podían comenzar a hacerlo únicamente después de conocer los más importantes secretos de la profesión del actor.

La improvisación por tanto, no era una habilidad que derivase de la fantasía, sino de la práctica, del profesionalismo. No tenía nada que ver con la espontaneidad sino con la velocidad: era una composición veloz. Y también una división del trabajo. Cada actor, si era bueno se podía ocupar de sí mismo y él mismo escribir los parlamentos de su propio papel en cuadernos o mentalmente. Muchos actores que representaban papeles cómicos y utilizaban sólo el dialecto, no sabían leer ni escribir; lo que componían lo escribían en su memoria. Sus papeles—escritos mentalmente—, no eran muy distintos de aquellos escritos en cuadernos por los demás actores; también en aquellas escrituras mentales se podían hacer correcciones, agregados, variantes, tomar apuntes o recortar. No hay que olvidar que por aquellos años el arte de la memorización era mucho más desarrollado que hoy día. También los grandes poetas componían centenares de versos de memoria y únicamente al final los pasaban al papel. Esta capacidad estaba aun más desarrollada entre aquellos que no conocían el arte de la escritura y por tanto estaban acostumbrados a utilizar el libro de su propia mente.

La preocupación de Cecchini, en el momento en que se actuaba *all'improvviso*; es decir, en el momento en que cada actor trabajaba por sí mismo sobre su propio papel, era una sola: garantizar la colaboración; los únicos consejos que le pareció oportuno ofrecer se referían a las señales que empleaban los actores para intervenir. Esto puesto que el texto no había sido fijado por escrito y en consecuencia, cada actor no sabía cuál era la última palabra del parlamento de su compañero: por tanto se volvía más difícil sincronizar los tiempos de entradas o salidas, de diálogos rápidos, donde se debía saber con exactitud cuándo se iba a terminar para poder intervenir de inmediato sin dejar pausas y sin tropezar con el parlamento del otro. Por tanto, nada de espontaneidad, nada de fantasía o creatividad: la improvisación era tan solo un problema de división del trabajo y los únicos problemas que planteaba fueron los relativos a sincronización. Cecchini recomendaba cuidado e intuición. Dotes que poseían únicamente los buenos profesionales. Recomendaba también que existiese acuerdo acerca de cuál sería la última palabra que se diría, de manera que el compañero pudiese intervenir a tiempo.

Alguien se preguntará, a estas alturas, por qué si las cosas eran tan fáciles como parecían, únicamente los actores de las compañías italianas fueron especialistas en aquella veloz producción



de teatro llamado *all'improvviso*. A esta pregunta responde, de manera indirecta, otro actor, él también especializado, como Cecchini, en papeles de criado inteligente: Nicoló Barbieri.

3.— El hábito de la literatura

A diferencia de Fritellino (el personaje preferido de Pier Maria Cecchini) el personaje encarnado por Barbieri era un criado serio, no malicioso sino sabio, no astuto sino moralista. Se llamaba Beltrame y se expresaba en dialecto lombardo. En cambio Nicoló Barbieri utilizaba al escribir, un italiano culto y al mismo tiempo su elegante habla no era inferior a la que utilizaban los literatos de su época. Era un actor especialmente estimado también por su comportamiento honesto. Por ello, puesto que nadie podía poner en duda su honorabilidad, Barbieri se dedicó a escribir en defensa de los actores; así, respondía a las acusaciones de quienes sostenían que los actores eran todos ignorantes y deshonestos y ponían en ridículo a aquellos que —sin saber lo que decían— condenaban al teatro y la Commedia dell'arte. Barbieri escribió en la época de Galileo Galilei, y no dudaba en confrontar a quienes denigraban el teatro como aquellos académicos atados a los dogmas de Aristóteles, que ignoraban los nuevos descubrimientos científicos. Después de algunos escritos más breves, entre 1634 y 1636, Nicoló Barbieri publicó *La súplica* una obra en defensa de los actores, tan eficaz que después de ella ningún actor necesitó defenderse públicamente de las acusaciones.

En uno de los capítulos de *La súplica*, Nicoló Barbieri defiende a los actores de la acusación de ser gente que pasa el tiempo en ocuparse de cosas poco serias; de ser unos bufones. Dice que para hacer comedias de manera rápida, es necesario leer muchos libros, aprender de memoria muchas páginas de obras aptas para ser reutilizadas en el teatro. Cada actor, según Barbieri, lee libros útiles para representar el personaje en el que se ha especializado, libros que puedan proporcionarle parlamen-



tos, monólogos, citas y noticias para usar en el momento justo.

Y puesto que son más los actores que representan personajes serios de los que representan personajes ridículos. Así, en una compañía se estudian mucho más libros serios que libros ridículos; los actores en la mayoría de los casos, preparan piezas aptas para hacer llorar, para conmovier a los espectadores y no para hacerlos reír.

Esta es ya una imagen bastante alejada de los lugares comunes que sucesivamente prevalecerán y según los cuales la Commedia dell'arte fue un teatro bufonesco. Aún en el Setecientos el famoso arlequín, Carlin Bertolazzi, era admirado en París por su capacidad para conocer a los espectadores y hacerlos llorar en escenas de comedias patéticas. Pero lo que más nos interesa en el fragmento de Barbieri, y a lo cual apenas hemos hecho referencia, es esta continua práctica con los libros. Ella caracterizaba a los actores especializados en actuar *all'improvviso*; es decir, en componer velozmente comedias con el sistema de la división del trabajo.

Otro actor contemporáneo de Barbieri, Domenico Bruni había publicado en 1621 un libro de prólogos; en uno de ellos imaginaba que la sirvienta de una compañía de actores contaba al público la vida cotidiana de quienes traba-



jaban en el teatro. Decía la sirvienta que se trataba de un continuo ir y venir para tomar los libros que sirviesen a los diversos actores: el enamorado necesitaba las obras de Platón, el doctor buscaba obras de medicina y así por el estilo. Puede parecer una exageración. Sin embargo, los actores italianos dejaban, después de su muerte o al momento de retirarse de escena, una enorme cantidad de páginas escritas como herencia a sus colegas y sucesores: eran los apuntes, los textos a memorizar para poder velozmente componer sus propios papeles. Ninguna generación de actores escribió y publicó tantas obras como la generación de los actores italianos de finales de 1500 a la mitad de 1600 o sea el periodo en el cual la Commedia dell'arte se afirmó como un nuevo modo de producir teatro.

Escribieron comedias, tragedias, libros académicos o colecciones de cartas, versos, libros serios y burdos.

Entre los actores y libreros italianos o parisinos existía no solo una relación de constante comunicación sino un intercambio continuo.

Muchos creen que los actores italianos —únicos en Europa— tenían el don de la improvisación por una natural predisposición, porque el italiano es un pueblo nacido para improvisar. No era un don, era por el contrario, un adiestramiento particular, no eran hábiles

por naturaleza sino por cultura. Los actores italianos eran los únicos que habían sido capaces de especializarse en el trabajo literario; sabían no sólo actuar sino también escribir comedias. Y sabían hacerlo tan velozmente como para venderlas en todas partes, en grandes cantidades y para todos los gustos.

Las dotes de literato del actor Barbieri fueron otro episodio de su vida: él escribió una comedia que los actores recitaron por años, a la cual le cambiaron tantas escenas, tantos parlamentos, que el autor decidió dejar todo por escrito, de manera que se supiera cómo debía ser realizada la comedia. Se llamaba *L'inavvertito* (El aturdido); Molière la copiará casi íntegra al escribir su primera comedia *L'étouardi*.

4.— El testimonio de un jesuita

A mediados de 1600 un jesuita escribió cinco enormes volúmenes sobre teatro, titulados *La cristiana moderación del teatro*. Y se constituía en un larguísimo diálogo a distancia con el actor Nicolás Barbieri. Digo a "distancia" porque cuando Ottonelli escribía, Nicolás Barbieri ya había muerto. En cuanto a los hijos de Barbieri éstos habían entrado a un convento y quizás ellos predicaban en contra de las comedias de las compañías profesionales, por ser demasiado deshonestas para ser moralmente permitidas. Pero quizá al recordar a su padre, lo hacían con menos severidad.

El jesuita Ottonelli respetó la memoria de Nicolás Barbieri, no lo acusó jamás de haber sido un actor inmoral; sólo insinuaba, de cuando en cuando, que éste fue un iluso, que no se dio cuenta que la gran mayoría de actores y actrices no eran tan honestos como él pensaba y con frecuencia Barbieri hablaba de problemas morales y de conciencia sin conocer mucho acerca de ellos.

Aunque la actitud de Ottonelli fue serena, carente de tonos duros e incluso mostraba cierta simpatía hacia los actores, fue en realidad muy riguroso.

Se necesita un teatro no solo sin actrices sino también sin personajes femeninos, que no trate casos amorosos,

donde no se haga burla de la gente decente. . .

O sea en la práctica, un teatro imposible de realizar. Y sin embargo Ottonelli debió ser quizás sin saberlo, un apasionado del teatro: no se puede escribir tan profusamente alrededor de un tema sin tomar en cierto sentido, su defensa. También en Inglaterra, más o menos por aquellos mismos años (1633) se editó un enorme libro en contra del teatro, el *L'Histrio-mastix* del puritano William Prynne. El título significaba: *Látigo de los comediantes*. Prynne no hizo más que clamar en contra de los actores, de manera que la suya llegó a ser una prédica monstruosa, interminable, que se ocupó de todos los detalles en más de 1 100 páginas. Todo esto le costó una oreja. Había afirmado que las mujeres que actuaban eran una ignominia, había escrito en contra de aquellos que invitaban a los actores, había llegado inclusive a declarar que los súbditos podían rebelarse en contra de un soberano que fuera tan poco religioso como para atreverse a proteger al teatro; y precisamente el año en que su obra fue publicada, la reina Isabel había presenciado (o tuvo la intención de presenciar) una representación para la corte (un *mask*). La reina, además protegía los teatros; había invitado personalmente a Londres a una compañía





Una compañía de actores arriba a una plaza

francesa en la cual —a diferencia de lo que ocurría en los teatros de esa ciudad— actuaban algunas actrices. Así William Prynne fue acusado de insultar a la reina, por lo que le cortaron una oreja y fue encerrado en la torre de Londres. Su excusa fue que de ninguna manera había sido su propósito referirse a la reina al momento de escribir aquellas acusaciones y que había empleado nueve años para componer su enorme obra por lo que las páginas se habían ido sumando a más páginas, ya que puesto que no recibía el permiso de publicar el libro, continuó escribiendo; la suya fue una manía. Y él un maniático políticamente peligroso, un hombre rígido que no estaba de acuerdo con la política de la corte y la iglesia de Inglaterra.

En cambio el jesuita Giovan Domenico Ottonelli, amigo del gran pintor Pierdo de Corona (con el cual escribiría un tratado sobre pintura cristiana), no fue un fanático.

Mientras la obra de Prynne no es rica en noticias interesantes sobre el teatro de su época, puesto que el autor fantasea, ve diablos e infierno por doquier, se enoja y no nos permite ver nada preciso, los cinco volúmenes de

Ottonelli son tal vez la fuente más fecunda de noticias sobre el teatro de las compañías del siglo XVII. El jesuita cuenta millares de anécdotas, trae centenares de testimonios. Había hablado con innumerables espectadores y registrado sus opiniones, interrogó a muchos actores y actrices, habló con burgueses y gentilhombres, con jóvenes y viejos, con gente del pueblo y de cada región de Italia; no escribió una prédica monstruosa sino una gran encuesta; quizás parcial, pero no por eso menos documentada.

Cuando Ottonelli hablaba de la improvisación de los profesionales italianos se refería a ella como un hecho que daba testimonio de un oficio, una práctica. En esto el jesuita razona según las categorías de actores; como todo buen investigador, supo apropiarse de la mentalidad de la gente sobre la cual escribía. Pensaba que aprender de memoria los parlamentos no era cosa de niños. Dijo que los actores profesionales:

No disponen para sus presentaciones de textos escritos palabra por palabra y aun cuando dispusiesen de tales

escritos no los aprendían de memoria como lo hacían los muchachos cuando deben actuar, sino que aprendían tan solo, la *sustancia* de las cosas a decir, grababan en su memoria los puntos principales, el resumen de los discursos, y luego en escena, hablaban casi improvisando. Y de esta forma se adiestraban en una manera de actuar que era a la vez libre y agradable.

Este fragmento está incluido en el último volumen (cap. IV, punto VIII) de la *Cristiana moderación del teatro*. Esto es importante porque muestra que la manera sobre la cual operaba una improvisación propiamente dicha de los cómicos del arte; el actor improvisaba en la manera de formular y no en las cosas para decir. El por tanto, no necesitaba aprenderse de memoria los parlamentos, palabra por palabra, porque era capaz de encontrar rápidamente las palabras.

De esta manera se entiende por qué la improvisación suscitara, entre los literatos, tanto entusiasmo y crítica. Estos disientían porque estaban acostumbrados a darle una enorme importancia al aspecto literario del discurso, a la manera en que las cosas eran formuladas

y es evidente que una formulación no fijada previamente; es decir no obtenida a través de ensayos y más ensayos escritos era menos perfecta —desde un punto de vista lingüístico—, que una formulación compuesta rápidamente.

Por otra parte, precisamente porque éstos otorgaban tanta importancia a la formulación, no podía dejar de causarles admiración el hecho de que los actores, a menudo tildados de ignorantes, supiesen encontrar sobre la marcha las palabras adecuadas tanto, que muchos literatos no podían afirmar con certeza si se trataba de palabras escritas y aprendidas de memoria o palabras encontradas al instante.

Ya se ha dicho que la improvisación fue una práctica típica de las Academias que servía para demostrar el conocimiento de un amplio patrimonio literario y retórico. Nadie pensaba que un diálogo improvisado pudiera ser mejor que un diálogo compuesto a través de un largo tiempo de elaboración, así como nadie pensaba que un soneto improvisado pudiera igualar a un soneto bien meditado, y sin embargo, las composiciones improvisadas fascinaban como un ejercicio acrobático: era una

demostración de virtuosismo, de acrobacia intelectual.

Los espectáculos de los cómicos italianos, donde a menudo los actores exhibían un modo de actuar acrobático, gestos que remitían a una técnica del cuerpo no cotidiana, constituían también una exhibición de la acrobacia intelectual de las improvisaciones. De hecho, la improvisación o es algo cuyo interés remite únicamente al hecho artesanal (producción veloz) o es virtuosismo académico.

En las primeras décadas, las alabanzas para los actores que improvisaban se expresaban siempre en femenino; fueron las actrices las que asombraban con sus improvisaciones en escena, y sus improvisaciones eran las típicas de una poetisa en una Academia. Así se recordaban las improvisaciones de las actrices Isabel Andriño y Vicenza Armani; esta última había improvisado en Mantua sobre temas siempre nuevos, propuestos por los espectadores.

No hay que confundir la improvisación como práctica productiva con la improvisación como exhibición de cultura. En los primeros tiempos únicamente esta última suscitaba admiración; las actrices eran alabadas con el adjetivo

que se usaba para laurear a poetas y oradores, eran "facundas". De ellas se hablaba como de "cómicos oradores".

Más tarde, esta admiración hacia la improvisación entendida como exhibición académica, que caracterizaba la *facundia* de las actrices, que hacían la parte de la enamorada y de actores que hacían de enamorados, se fue extendiendo también a los demás.

5.— Comienza el énfasis

Quizás la página más famosa sobre la improvisación de los actores italianos sea la de Andrea Perrucci.

El representar comedias *all'improvviso* es un invento que los antiguos no conocieron y que pertenece tan solo a los tiempos modernos. Es más, parece que esto se haya logrado únicamente en la bella Italia, puesto que un famoso cómico español, llamado Adriano, quien llegó con otros compañeros para presentar espectáculos en Nápoles, no conseguía entender cómo se pudiera realizar una comedia a partir de un mínimo acuerdo acerca de las acciones de los diversos personajes y luego, en menos de una hora, montarla.



laza
ria
do
tan
cir,
tos
cur-
casi
lies-
era
n el
(III).
Esto
te la
a im-
e los
saba
n las
neces-
par-
rque
te las
r qué
e los
a. Es-
stum-
tancia
la ma-
ladas



Todo esto no es más que una introducción a una exaltación aún mayor, a raíz de la cual la improvisación se vuelve una forma de heroísmo técnico.

La empresa de representar comedias *all'improvviso* es tan hermosa como difícil y peligrosa; pueden pretender realizarla únicamente aquellas personas que conocen las reglas de la lengua, las figuras retóricas, los tropos y todo el arte retórico, puesto que ellas deben hacer *all'improvviso* lo que el poeta por el contrario, hace con premeditación.

El comienzo de esta frase ("la empresa [...] es tan hermosa como difícil y peligrosa") nos recuerda el inicio de los capítulos más importantes de ciertos libros secretos: los libros de Alquimia, en donde la experimentación es considerada como un riesgo que muy pocos pueden correr y esto, sólo después de una larga preparación. En esos casos, como en la frase de Perrucci, la belleza de la empresa es proporcional a su dificultad y a su peligrosidad.

En el escenario el actor que improvisaba ¿no realizaba una proeza de tamaño y peligrosidad en nada inferior a las que caracterizaron la actividad del alquimista, cuando éste se transformaba a sí mismo y a los metales en el secreto de su laboratorio? La frase de Perrucci es tan exaltada que a menudo se ha interpretado en este sentido. Frecuentemente, a partir del siglo XIX la improvisación aparecerá como una prueba personal profunda, difícil y peligrosa para el actor que la emprende. Pero el peligro a que Perrucci se refería era únicamente el que concernía al fra-

caso de la representación. Y si en el énfasis del discurso, recurría a la alquimia era porque también en el caso de la improvisación, el producto final era el resultado de un largo trabajo artesanal, manual, humilde. La *quintaesencia*, aparentemente libre y diáfana, se manifestaba sólo después de una larga y pesada rutina, después de una dura entrega.

Andrea Perrucci no fue un actor; él observaba desde fuera el fenómeno para él admirable, de las compañías profesionales capaces de producir espectáculos a gran velocidad. Fue un literato, un profesional de la escritura y por tanto su mirada sufrió distorsiones particulares y características.

El año en que publica su libro sobre el *Arte representativo, premeditado y all'improvviso*, es casi simbólico: fue el último año de mil seiscientos, el último del siglo que vio los triunfos de las compañías italianas; es decir de los teatros que nosotros hoy llamamos Commedia dell'arte.

Andrea Perrucci tuvo un extraño destino, trabajó a diario, vinculándose a la vida efímera del teatro, a los fugaces éxitos de las representaciones; y sin embargo su fama, en razón de múltiples accidentes y equívocos, ha permanecido a través de los siglos. Siciliano de origen, luego napolitano por adopción, no perteneció a las compañías de la Commedia dell'arte, ni fue un poeta popular. Sin embargo será recordado en función a la Commedia dell'arte y el teatro popular.

En Nápoles, hasta hace poco, cada año, al llegar la navidad, los teatros montaban una obra "sagrada"; una representación sacra de tipo popular que mostraba el nacimiento del Salvador mientras entrelazaba hechos evangélicos con episodios humildes y cómicos, los cuales se centraban alrededor del personaje de Razzullo, un vagabundo que hablaba napolitano, casi una máscara, un "zanni" de la Commedia dell'arte. Se llamaba —sigue llamándose— *La cantata de los pastores*. Razzullo, el vagabundo napolitano, comparecía vestido de escribano, pescador, cazador, tabernero o pastor. Otros dos personajes asumían también varios disfraces: el Arcángel Gabriel, aparecía como viajero, Sibila o como pastor; y

Belgafor el demonio, entraba en escena sea como bandido o sátiro.

La cantata de los pastores pertenece a las tradiciones populares de Nápoles. Todos los napolitanos de cierta edad la conocen. El conocido filósofo Benedetto Croce, quien era napolitano y escribió un libro sobre los teatros de esa ciudad, recuerda haberla visto representada por última vez en 1888; esto es, el año anterior a la publicación de su libro. Luego fue prohibida. Croce pensó que la costumbre había desaparecido para siempre. Recordaba las bromas, humoradas y risas de los espectadores de las clases altas que asistían a la representación por curiosidad y contrapuestos a ellos, los espectadores del pueblo que permanecían serios, callados y conmovidos. Los espectadores populares protestaban en contra de los otros, ruidosos y bromistas. Croce dice:

... se trataba de la protesta de una fantasía y un sentimiento que se había conservado inalterado a través de los siglos. Tenía la impresión de tener en torno a la plebe napolitana del Seiscientos.

Sin embargo, la tradición no se interrumpió en 1888 cuando Croce terminaba su libro sobre teatros napolitanos y el Prefecto de la ciudad y representante del gobierno —un conde— ordenaba prohibir la representación.

Esta tradición de siglos resultó más fuerte que las órdenes; recobró vida y continuó de navidad en navidad hasta nuestros días. Ahora bien, si le pregun-



tásemos a un viejo napolitano quién había escrito *La cantata de los pastores* él contestaría que lo ignoraba, que ha existido siempre. Tal vez diría que fue una composición popular. En ciertas ediciones populares que se han seguido publicando desde mil seiscientos y que incluyen el texto de *La cantata de los pastores* cuyo primer título es *La verdadera lumbre de las tinieblas*, el nombre del autor sí aparece, se trata del doctor Casimiro Ruggiero Ugone. Muy pocos saben que ese doctor Ugone es el mismo Andrea Perrucci, quien a menudo amaba los seudónimos o los anagramas.

De forma análoga, pocos de los que estudian la Commedia dell'arte y que con frecuencia leen y citan la obra del abogado Perrucci, saben o recuerdan que el autor no es ni un actor de la Commedia dell'arte ni tampoco un actor aficionado apasionado por la comedia de máscaras sino un literato de profesión, poeta teatral, guionista de planta del Teatro de Bartolomé, autor de textos para el mercado de los espectáculos napolitanos.

Su libro sobre el arte de la actuación fue la sistematización algo pedante del mundo menor en que Perrucci vivió; se empeñaba en tratar con seriedad académica este ambiente único que conocía a fondo. Más que transmitir su propia experiencia, se preocupó por ennoblecerla. Así por ejemplo, el sistema por el cual los actores profesionales recogían de los libros imágenes, frases y noticias para insertar luego en los diálogos de la comedia, el sistema por el cual ellos estudiaban distintas maneras de entrar o salir de escena, de saludar, de pelear, de hacer cumplidos, de decir frases de doble sentido, se volvió, en términos de Perrucci, un conocer las figuras retóricas, tropos y todo el arte retórico.

Por un lado, lo que Perrucci dice acerca de la improvisación confirma —en la sustancia— todo lo que hemos visto ahora. Por el otro lado —en el tono— lo disfraza.

Lo confirma, porque muestra cómo la improvisación fue el resultado final de una acumulación de acontecimientos, de fragmentos, de trozos terminados que podían ser montados de manera siempre nueva. Entendió la improvisación como composición rápida de frag-

mentos acumulados en el curso de un largo y lento adiestramiento. Es significativo —desde este punto de vista— la misma forma como el libro de Perrucci se presenta. En la primera parte, donde se refiere al modo de recitar premeditado (donde los actores aprenden de memoria los parlamentos de los personajes), Perrucci se ocupa del gesto, la actitud en escena, los tonos de voz y todos aquellos aspectos que también para nosotros son pertinentes al arte del actor. En la segunda parte del libro, allí donde trata de la recitación *all'improvviso* —lo que nosotros llamamos Commedia dell'arte que identificamos con un teatro totalmente físico, acrobático y gestual— Perrucci hablaba casi exclusivamente de materiales literarios; catalogaba frases hechas, tipos de monólogos y parlamentos, imágenes, metáforas y alburas empleados por los distintos tipos fijos de la comedia de máscaras. Perrucci nos proporciona así, una representación de la cultura de un actor profesional de las compañías italianas; dotado de conocimientos literarios y capaz de componer por sí mismo sus respectivas partes en las diferentes comedias.

Sin embargo, precisamente por la manera en como catalogaba los diferentes fragmentos del saber literario del actor, Perrucci da la impresión de codificar la comedia *all'improvviso*, de recoger las piezas de una tradición. Así, en los años y siglos sucesivos su libro será confundido con un manual para la representación de la Commedia dell'arte. Lo que para Perrucci no era más que ejemplos, serán tomados como descripciones. Lo que para él no era más que descripción, será leído como una sistematización, como un esquema.

Tales ejemplos, tales descripciones, son hechas a la luz de una finalidad precisa; paradójicamente el autor pretende tratar el teatro profesional o no, con la misma seriedad con que se tratan los demás argumentos que son objeto de análisis académicos. De esta forma, el tono puede prestarse para muchos equívocos, especialmente para los estudiosos que volverán a leer el libro en siglos sucesivos y suscriban de antemano el prejuicio según el cual la Commedia dell'arte era un género autónomo

del teatro; y la improvisación de los actores, una especie de prodigio escénico, juego desencadenado basado en la fantasía, la espontaneidad y sobre todo, fundado en la estabilidad de tradiciones populares de muchos siglos.

Así, las páginas de Perrucci se convertirán en el primer paso de un proceso de enfatización de la improvisación de los cómicos italianos, que llevará en poco tiempo a imaginar un teatro que no ha existido nunca.

Pero Perrucci dice algo más que es importante anotar: él diferencia la improvisación como arte de componer



rápida comedias, de la improvisación como posibilidad para crear vacíos en las comedias, introducir divagaciones, distraer al público de la continuidad de la representación y esconder, a su vista, el desaliño y la repetitividad de los actores.

Perrucci distingue entonces, una forma de improvisación "superior" (composición rápida de una comedia, cuyo resultado no es distinto de aquel que se obtiene en un espectáculo cuando los actores han aprendido de memoria los parlamentos de un texto bien escrito) y una forma de improvisación "inferior"; aquella en la cual los actores actúan cada uno por su cuenta, cada uno aprovechando sus propios puntos fuertes, sus propias habilidades y especializaciones, sus propios clichés, sin

preocuparse por el conjunto del espectáculo.

Pero la cosa más importante a recordar y que por tanto convendrá repetir fue que Perrucci, quien escribía las páginas más conocidas y célebres sobre la improvisación de los actores italianos, utilizaba intencionalmente una óptica académica; no se dirigía a los actores sino a sus colegas literatos de las academias de Nápoles, de Roma o aquellos académicos de Bolonia o Palermo que tenían, entre sus costumbres, las de representar comedias *all'improvviso*. Refiriéndose a ellos, a los textos que conocían, a su manera de pensar, Perrucci les hablaba de la necesidad, para improvisar bien, de conocer más reglas de la retórica. Era a ellos a quienes les recordaba que muchos poetas, doctores y literatos, que habían intentado recitar *all'improvviso* se habían confundido tanto que no habían logrado continuar adelante en la comedia; ellos que sin embargo eran tan hábiles para escribir o hablar en público, en asambleas o tribunales.

De hecho, la obra de Perrucci sobre el arte representativo estaba dedicado no sólo a quienes gustasen recitar sino también a predicadores, oradores, académicos y curiosos.

Fue la primera vez que la improvisación de los actores profesionales era tratada con el énfasis que luego prevalecerá en los lugares comunes sobre la Commedia dell'arte. Y fue la primera vez que el argumento era tratado desde lejos, por alguien que veía a los actores como extranjeros y que buscaba comprender y traducir sus costumbres en pro de quienes los quisiesen imitar.

6.— Intermedio: en Versalles

¿Por qué razón al hablar de la Commedia dell'arte o comedia *all'improvviso* y discutir sobre los límites que dentro de ella tenía la improvisación, no se hizo nunca referencia a *El impromptu de Versalles*? ¿Por qué se piensa que no existe ninguna relación entre la comedia *all'improvviso* de Molière y la de los italianos? Y sin embargo, los italianos comprometidos con este tipo de teatro fueron los colegas de Molière, actuaban en su mismo teatro los días miércoles, jueves y domingo, mientras la compañía de Molière lo hacía los martes, viernes y sábado. ¿Qué es lo que distingue el significado que Molière le da al término "impromptu"?

El impromptu de Versalles, se encarga primero que nada, de responder a las

polémicas que se habían desatado alrededor de Molière y su teatro después del éxito de *Escuela de mujeres*. Este breve acto único fue representado en Versalles en octubre de 1663 (la portada de la primera edición de la obra dice 14 de octubre, pero probablemente, fue algunos días más tarde, el 19 o el 20). Quince días después fue presentado ante el público del Palais Royal. Es decir en el teatro de Molière y los italianos.

El rey Luis XIV acababa de subir al trono. Versalles era un lugar malsano, azotado por vientos, sumido en el fango, lleno de mosquitos que el joven rey —en contra de los gustos de toda su corte— quería imponer como su residencia de campo. Allí permitía que se presentasen los espectáculos teatrales. Allí organizará, seis meses más tarde, las famosas fiestas de la isla encantada, donde solo el grupo de Molière será invitado para actuar y donde se presentará la primera versión del *Tartufo*.

Aparentemente, *El impromptu de Versalles* no tiene nada que ver con la improvisación o con lo que comúnmente se entiende por esta palabra. Molière, se representaba a sí mismo y a sus actores en grandes afanes porque debían montar a la carrera una nueva comedia, que Molière acaba de escribir y que los actores aún no han aprendido y jamás ensayado, y que el rey insiste ver a cualquier costa. Faltan dos horas para el comienzo de la función, nada está listo y además los actores discuten, protestan, charlan; el mismo Molière se deja arrastrar por el deseo de hablar y se vuelve locuaz, él que era —según parece— sumamente silencioso y melancólico en la vida cotidiana, se encontraba a sus anchas sólo en el escenario, en medio de actores. Molière hablaba de una comedia que había pensado escribir y que finalmente no escribió; una comedia en la que habría tenido que burlarse de sus adversarios, los actores del Hotel de Bourgogne que lo habían insultado a él y a los actores y actrices más allegadas a él, y en especial a Madeleine Béjart, quien había sido su amante durante muchos años y que oficialmente era la hermana aunque en realidad era la madre de Armande Béjart, la joven actriz con la cual se había casado pocos meses antes. Como a menudo pasaba en las



Sig.^a Lucia.

Trastullo.

comedias "improvisadas" de los italianos, al ir contando la comedia que finalmente no escribió, Molière puede lucirse en numerosas imitaciones, varía la manera de hablar, de moverse, hace de flaco, de gordo, de joven, de viejo. El actor Molière muestra, en resumen uno de esos ejemplos de virtuosismo en los que los italianos eran insuperables. Exhibe las bases técnicas del oficio de un gran actor; la capacidad de imitar a cualquiera.

Luego comienzan los ensayos, pero nada está listo cuando llega el rey y la función debe comenzar. En el momento más crítico, cuando los actores rehúsan presentarse en escena sin haber aprendido el texto de memoria y sin haberlo ni siquiera ensayado, cuando Molière no quiere exponerse a un fracaso personal, llega la salvación: el rey. Este, al comprender los problemas de los actores, pide que representen algo que ya conocen y aplazan para otro momento el estreno. Parecería que solo el rey comprende lo que ocurre realmente en un grupo en pleno trabajo, que solo él es capaz de actuar con justicia: es ya el mismo final de *Tartufo* también en ese caso, en una situación mucho más grave e importante, será solo la relación directa con el rey la que salvará a los personajes reunidos en una coyuntura desesperada alrededor no de Molière sino del personaje que él interpretaba: Orgon.

Pero volvamos a nuestros problemas: la improvisación. Molière, muestra entonces a un grupo de actores que no saben poner rápidamente en escena una comedia cuyo texto aún no han memorizado. A diferencia de sus colegas italianos, que actuaban en las noches en que ellos no lo hacían, ellos necesitaban de una larga preparación. Con solo dos horas de anticipación no podían hacer nada.

Como español el actor Adriano —se trataba de Adriano López, actor español en Nápoles, quien terminó sus días asesinado por celos y de quien hablara Perrucci en párrafos anteriores— no entendía cómo los italianos podían montar una comedia en menos de una hora, tampoco los actores de Molière entendían cómo su director podía pretender lanzarlos a un fracaso cuando no



conocían bien sus papeles y apenas habían leído la comedia.

Dice el actor Brécourt:

—¿Qué quiere que hagamos? Nosotros no conocemos nuestros papeles y obligarnos a que actuemos de esta manera significaría volvernos locos.

Dice la actriz Du Parc:

—No recuerdo ni una palabra de mi personaje.

Dice Madeleine Béjart:

—Yo actuaré sosteniendo el libreto en mis manos —y agrega—: ¿Cómo pretende que podamos actuar si no hemos aprendido aún nuestros papeles?

Molière contesta:

—Los sabrán, los sabrán. Y aun cuando no los supieran en absoluto, éno pueden acaso suplirlo con su presencia de espíritu, puesto que al fin y al cabo se trata de prosa y además, conocen el sentido, el tema de lo que deben decir?

Dice Armande Béjart, la esposa de Molière;

—Sabe, debería escribir una comedia que pudiera ser representada íntegramente por usted solo.

Lo que Molière propone a sus actores es exactamente lo que hacían los italianos. Son casi las mismas palabras y de cualquier modo es el mismo concepto con que el jesuita Ottonelli había descrito la manera de realizar las comedias de los profesionales italianos.

El impromptu de Molière no ha sido nunca examinado en relación con el tea-

tro de los italianos por la sola razón de que se ha pensado siempre que la improvisación de éstos era no una extraordinaria muestra de profesionalismo sino una exótica dote estética. En realidad, si se quiere entender con precisión en qué consistía la improvisación de la *Commedia dell'arte* lo que mejor puede hacer es leer una y otra vez *El impromptu de Versailles* de Molière y pensar que las compañías italianas hacían normalmente lo que Molière, en su acto único, le pide a su compañía en un momento excepcional. Se trata de la capacidad de hacer las cosas rápido y bien.

7.— Improvisación y naturalidad

En el año posterior a la publicación del libro de Andrea Perrucci, llega de París —donde los cómicos italianos habían obtenido su propio teatro estable y del cual habían sido expulsados en 1697, por orden del rey— otro testimonio sobre la improvisación.

Quien escribe es Evaristo Gherardi. Son tiempos tristes; no se trata únicamente de que los actores italianos ya no puedan presentar sus espectáculos en París, sino que los mejores de entre ellos han envejecido o desaparecido. El gran Scaramuccia, que muchos señalaban como maestro de Molière, ha muerto hacia finales de 1684. Dominique Bian-

colelli, el ya mítico Arlequín, había fallecido en agosto de 1688. La última comedia en que Biancolelli había actuado había sido *Le Divoire* de Regnard, no fue un éxito. Llegó a serlo al año siguiente, cuando Evaristo Gherardi tomó el papel de Arlequín. Era un joven educado, que pasó directamente del colegio, donde había estudiado filosofía, al escenario. Era hijo de un actor; su padre Giovanni, encarnaba el papel de Faustino y su especialidad consistía en imitar con la boca el sonido de muchos instrumentos de viento, en verdad poco más que un saltimbanqui. Su hijo en cambio, era poco menos que doctor. En un documento de 1689 —el año en que estrenó su papel de Arlequín— es llamado “profesor de idiomas extranjeros”. Vivió en medio de peleas y accidentes. También la publicación de los textos franceses recitados por los italianos (*Le théâtre italien* seis tomos, cuya edición definitiva data de 1700) estuvo vinculada a la rivalidad que caracterizaba a las compañías de italianos en París; se disputaban alrededor de la herencia de los grandes que los habían precedido. Cada uno aspiraba a proclamarse el verdadero depositario de aquella sabiduría teatral. En la *Advertisencia* al libro, fechada en 1700, se escribe así:

No vayan a esperar encontrar en esta selección las comedias completas. El teatro de los actores italianos no puede ser publicado, porque se trata de actores que no aprendían los textos de memoria. Para representar una comedia, a ellos les bastaba haber leído el argumento algunos momentos antes de entrar a escena. La más grande belleza de sus representaciones es inseparable de la acción escénica, porque el éxito de sus comedias dependía totalmente de los actores, que las volvían más o menos agradables según su habilidad e inteligencia o en razón de la situación en que se veían obligados a actuar. Fue esta necesidad de actuar de un momento a otro, sin preparación previa, la que hizo difícil de sustituir a un actor italiano cuando éste llegaba a faltar. Todo el mundo puede aprender un texto de memoria y luego recitarlo, pero se necesita mucho más para ser un buen actor de la Comédie italienne; hablo de un hombre que tiene una bien definida personalidad, que actúa más por la pro-



pia imaginación que con la memoria, que compone lo que dice en el momento mismo en que lo recita, que sabe secundar a aquellos que lo acompañan en el escenario, que sabe en otros términos, acoplar tan perfectamente sus palabras con sus acciones y ambas con las palabras y las acciones de su compañero, que logra introducirse, intempestivamente, en la línea de acción del otro, haciendo lo que el otro le solicita, con tanta precisión, como para que todo el mundo crea que se trata de algo preparado. No ocurre lo mismo con el actor que actúa de memoria. El entra en escena tan solo para recitar sus parlamentos rápidamente. Se preocupa tanto en repetir lo que ha aprendido que no pone atención a lo que hace su compañero, a sus movimientos y expresiones. El actor que sabe todo de memoria va derecho por su camino, casi preso de una irresistible impaciencia por liberarse de sus parlamentos, como si se tratara de un peso del cual debe deshacerse cuanto antes. De estos actores puede decirse se asemejan a escolares que repiten, temblorosos, la lección aprendida. O mejor aún, se parecen al eco, que jamás podría hablar si otro no hubiese hablado previamente.

Evaristo Gherardi murió a los pocos meses de haber escrito estas palabras: en agosto de 1700 había viajado a Saint-Maur para presentar un espectáculo privado (en París como se ha dicho los italianos ya no podían actuar).

Durante el espectáculo se había caído, golpeándose la cabeza. Algunos días más tarde mientras se dirigía en su carruaje hacia Versalles para presentar su *Theatre italienne* al hermano del rey, había saltar sobre sus rodillas al hijo que había tenido con Banet *La chanteuse*, de improviso se sintió mal y unos minutos más tarde murió.

En lo que Gherardi dice acerca de la improvisación está primero que todo, el deseo por mantener viva la fama de una compañía caída en desgracia, y el deseo de afirmar su propia superioridad frente a sus colegas franceses. La fama de los actores italianos, que ya no podía acrecentarse a través de los espectáculos, pasaba a los libros. Los testimonios sobre su manera de actuar no fueron auténticos testimonios sino arengas y por tanto es natural que en ellas existan exageraciones.

Para engrandecer un hecho o una personalidad en general, es necesario crear cierta confusión y en nuestro caso la confusión surge de los dos distintos significados de la improvisación: la composición de las comedias a través del trabajo autónomo de cada actor, el cual determina su propia parte alrededor del tronco del *canovaccio* (libreto, guión); y la improvisación como la libertad de escoger las palabras que el actor debe decir (lo que Molière pedía a los suyos: ¡conozcan sus conceptos y puesto que se trata de hablar en prosa, díganlo con sus propias palabras!).

Desde este segundo aspecto de la improvisación comienza a desarrollarse un discurso nuevo; al contraponer a los actores italianos con los franceses, Gherardi entrevee en el sistema el no fijar las palabras de las comedias sino dejarlas fluctuar; una manera de revitalizar los parlamentos, para hacerlos parecer natural a través de un refinado proceso artificial.

8.— Las preocupaciones de otro italiano en París

Nunca nadie más que yo, ha odiado la extravagante costumbre de recitar comedias *all'improvviso*. Y nadie, más que yo, ha aprovechado esta comodidad. Admito que para un actor respon-



exótica era una moda frágil. Riccoboni fue uno de los primeros en darse cuenta. Inmediatamente después de él, los cómicos italianos en Francia se hundieron ante la indiferencia del público, hasta perder completamente la identidad.

También ese otro aspecto de la improvisación que vimos emerger del discurso de Gherardi — o sea la improvisación como método para reavivar la actuación del actor, como instrumento artificial para hacer aparecer la imagen con naturalidad— está presente en el análisis de Riccoboni. Y también a este respecto el actor manifestaba serias preocupaciones. Riccoboni casi repetía las palabras de Gherardi, al afirmar:

El actor que recita *all'improvviso* actúa de manera más viva y natural que el actor que interpreta un papel aprendido de memoria: las palabras, que nosotros mismos hemos encontrado, resultan más sentidas y auténticas y por consiguiente, resulta más fácil decir las con naturalidad. En cambio lo que otros han escrito y que nosotros hemos aprendido de memoria, resulta más difícil y menos natural. Pero estas ventajas de las comedias *all'improvviso* encubren varios inconvenientes: de hecho este tipo de comedia demanda actores ingeniosos y todos, más o menos, con un mismo nivel de habilidad, porque la desventaja de actuar con el método de la improvisación deriva del hecho que el talento de un actor depende directamente del talento de su interlocutor en

escena. Si el actor llega a dialogar con un compañero que no sabe captar con precisión el momento en que debe decir su frase o con un actor que lo interrumpe incorrectamente, todo su discurso languidece y toda la vitalidad de sus pensamientos se ahoga.

Estas preocupaciones conciernen a las bases técnicas de la improvisación; de hecho no son muy distintas de las preocupaciones técnicas expresadas un siglo antes por el actor Pier Maria Cecchini.

En cambio, estas últimas consideraciones de Riccoboni parecían relacionarse con un proceso más reciente:

Para facilitarle a los actores mediocres el recitar la comedia *all'improvviso* ha sido necesario recurrir a los monólogos y aquellos lugares comunes que los italianos llaman *robbe generiche* (cosas genéricas), de las cuales los actores se sirven según la necesidad y las situaciones escénicas. Esta manera de dialogar con fragmentos ya hechos no vale nada, porque a menudo sucede que tales fragmentos se insertan a despropósito, sin que resulten acorde con lo que el interlocutor acaba de decir y resultan de este modo, fuera de contexto.

El libro de Perrucci, lleno de frases prefabricadas, era ya el síntoma de esta tendencia a transformar la improvisación en un juego de clichés. Pero lo que Riccoboni condenaba no era —como

piensan algunos, llevados por la idea romántica de improvisación— la no espontaneidad de la improvisación basada sobre fragmentos hechos sino la falta de aquel trabajo de precisión que permite adaptar realmente cada fragmento a la escena de una comedia específica, o que permitiese componer el texto de un papel dado con otros materiales, pero renovándolos y volviéndolos casi irreconocibles. Una vez más, todo el juego se desarrollaba en una dirección muy limitada del texto, en la relación existente entre el argumento del discurso de un parlamento y las palabras con que dicho argumento era formulado. Si los fragmentos prefabricados eran demasiado rígidos y aprendidos de memoria uno tras otro y luego intercambiados improvisadamente con el compañero que dialogaba en escena, esa "vida" y esa "naturalidad" de que hablaba Evaristo Gherardi desaparecía y la improvisación se convertía en una especie de partido de tenis en el que cada golpe empujaba la bola fuera del terreno del juego y obligaba al jugador adversario a buscarla y recogerla antes de poderla volver a lanzar.

9.— La improvisación, es decir una cuestión de memoria

En el fondo, el secreto de una actuación fascinante se reduce a esto: el actor debe poder actuar como si no supiera lo que pasará en el instante sucesivo. Podría decirse la misma cosa con otras palabras: el actor debe saber con tanta precisión lo que pasará en el momento siguiente, de modo que pueda actuar como si no lo supiera.

La improvisación como refinado recurso artificial para volver viva y natural la actuación; es decir la improvisación entendida no como una vulgar espontaneidad sino como consciente construcción de una dialéctica de lo conocido y lo desconocido que se desarrolla a niveles siempre más profundos, sobre segmentos siempre más reducidos de la actuación, nace de la unión de lo imprevisto y de la memoria.

El testimonio más inteligente, desde este punto de vista (recordemos que no se trata del único posible y que la

palabra "improvisación" puede indicar otros aspectos del trabajo de la Commedia dell'arte), es quizás el de un escritor de relatos eróticos y picantes, con un nombre larguísimo: Jean-Augustin-Julien Desboulmiers. Dos años antes de morir en 1769, Desboulmiers que tenía entonces 38 años, publicó una *Historia anecdótica y razonada del teatro italiano*. Por "teatro italiano", él no entiende lo mismo que el marqués Scipione Maffei y el actor Luigi Riccoboni. Se avocaba al *théâtre italien* de los parisinos, a máscaras e improvisaciones, farsas y excentricidades. Aunque se trataba de un teatro ya en decadencia, Desboulmiers penetra y revela uno de sus secretos. O mejor dicho, reconocía un aspecto de aquella forma de hacer teatro que no podía ser aislado y traducido a un principio general, para ser transmitido a quien quisiera hacer teatro:

Como ya dije, el argumento de cada escena debe estar bien claro. Quiero decir que una escena bien hecha debe tener su introducción, su nudo y desenlace. El autor, al escribir una comedia no podría dar cuenta exacta de todos estos diversos pasajes si no diera a entender cabalmente cómo los distintos sentimientos se relacionan y se suceden unos a los otros, cuáles reflexiones pueden desprenderse de ellos, qué tipo de actuación deriva de tales reflexiones, cuáles impresiones debe extraer de ellas cada personaje para llegar a aquellos cambios de situación que serán el resultado de todas estas circunstancias. ¿Se puede hacer todo esto sin tener que escribir la mayor parte del diálogo? Si el diálogo no está, lo que faltará será tan solo esa precisión en el ligamen y en las transiciones como ya se deja intuir desde un nivel *scaletta* ("guión") tal como es aquel del cual hablo. Un actor llena su imaginación con todas las ideas del autor. Busca los distintos caminos por los cuales el diálogo pueda atravesar todos los puntos de la acción. Otro actor, que debe participar también en la misma escena, la estudia por su cuenta y desde luego, se imagina una manera distinta de darle forma al diálogo. Supongamos ahora que los dos actores se encuentran en escena: cada uno lleva consigo el carácter de su propio personaje y de la situación en que se encuentra en ese determinado momento. Tanto el uno como el otro tratan de lle-

gar al mismo punto de la acción, pero se ven obligados a responderse mutuamente de manera sensata y puesto que tienen que ver por necesidad, con los mismos argumentos, deben abandonar una y otra vez, el camino que cada uno de ellos había escogido por su propia cuenta, premeditado, para responder a aquel que el otro quiere seguir: esto es lo que le imprime a la escena una naturalidad y una verdad que el mejor de los escritores alcanza en muy pocas ocasiones. Esto mismo produce algo más: la argucia. En los diálogos escritos, con puestas con el tiempo para reflexionar, las argucias son casi siempre demasiado buscadas, demasiado bien preparadas. En el diálogo *all'improvviso* ellas aparecen casi como un relámpago, porque nacen en ese mismo instante. Pero cuando vuelven a interpretar la misma comedia, los actores se preocupan por recordar esos momentos que produjeron efecto la primera vez y no dejan de encontrarles ubicación. Esto no impide que surjan agudezas que se sumen a las primeras en la memoria de los actores. La comedia continúa en repertorio, cientos de diversos actores se suceden en representarla; cada uno de ellos le introduce algo nuevo; al final, las escenas son tan ricas que quedamos asombrados por la cantidad de detalles y recursos teatrales que encontramos en cada una de ellas y a estas alturas, para interpretarlas perfectamente es suficiente dominar la tradición teatral. Así, la improvisación se vuelve finalmente, una cuestión de memoria.

He aquí cómo el mismo Desboulmiers representaba a una compañía de actores italianos en el acto de abordar una nueva comedia; encontramos una afirmación de lo que decíamos al principio respecto a *El imprromptu de Versailles* de Molière o sea, del hecho de que en aquel acto único se muestra cómo Molière pedía a sus actores trabajar a la manera de los italianos. Desboulmiers escribió además:

Cuando se debe representar una nueva comedia o una comedia que se vuelve a presentar en escena después de mucho tiempo o cuando la compañía se compone de actores que no han actuado nunca juntos, el primer actor los reúne por la mañana, les lee el esquema de la comedia y les explica con detenimiento y cuidado todo lo que la compone; en breve, él interpreta por sí solo, delante de ellos, la comedia entera y les recuerda a cada uno la *sustancia* de lo que debe decir, le indica los hallazgos brillantes que, consagrados por el tiempo, se han vuelto indispensables, el tipo de actuación que la escena demanda y la manera en que los *lazzi* deben responder los unos a los otros.

Lo que vemos obrar aquí no es el juego de la improvisación; es una tradición viviente en la que las obras — los textos — no son "puestos en escena", sino que crecen y cambian sobre la base de una red muy espesa de elementos fijados. Estos sin embargo, son elemen-



tos teatrales, no sólo palabras sino palabras-tonos-gestos. O sea que las palabras del diálogo al pasar de un actor a otro, varían. Pero varían del mismo modo en que pueden variar los gestos de los distintos actores que interpretan el mismo papel en esa misma escena.

10.— La pérdida de lo esencial

El modo en que Desboulmiers reconstruyó los principios-base que podían ser deducidos del trabajo de los italianos puede ser entendido como una sugerencia útil para cualquier actor, y es por eso tal vez, que los ejercicios de improvisación se encuentran en casi todas las actividades de búsqueda teatral del ochocientos y novecientos. Pero lo que constituye lo esencial en la forma de hacer teatro de las compañías italianas: su modo de tratar las palabras de una manera no distinta al gesto, con la misma tendencia a fijar la tradición y cambiarla, esto se ha perdido. Por ello la improvisación llega a ser tan solo un mito. O el signo de un teatro genialmente inferior.

La imagen de la Commedia dell'arte más difundida hoy en día es la de un teatro maravilloso y marginal respecto a los otros grandes teatros europeos, un teatro humilde que sin embargo escondía tesoros que podían ser preciosos para quien supiese comprenderlos y reutilizarlos. Esta imagen deriva de una pérdida, una disipación. La Commedia dell'arte no fue un teatro popular de plazas con actores semianalfabetos y geniales. Fue el teatro del más alto profesionalismo escénico europeo. En la base de ese profesionalismo estaba una idea que era normal en todos los teatros del mundo a excepción hecha del teatro occidental moderno; es decir, la idea —simple y para nada extraña— según la cual, las palabras del diálogo entre personajes, las palabras de sus monólogos, así como el tejido de la acción, eran materiales escénicos, pero al mismo tiempo fijos y elásticos como las partituras vocales y gestuales de un espectáculo; también ellas fijadas por la tradición, y también ellas sujetas a cambios y variaciones personales.



La idea que ha prevalecido en el teatro occidental es aquella —extrañísima si la miramos bien— según la cual el espectáculo es la “puesta en escena” de un texto. Y el “texto” entendido como un conjunto de palabras en diálogos y monólogos que deben quedar inmutable, siempre igual a sí mismo, mientras todo lo demás varía en el esfuerzo de “interpretarlo”. Como se ve es una idea que parece derivar no de la concreta vida teatral sino de la ideología jurídica o religiosa, que conciben el “texto” como algo inamovible en su forma, en la “letra” e interpretable en la sustancia, en su “espíritu”.

Sería demasiado largo de narrar, cómo esta idea ha prevalecido en el teatro hasta parecer hoy en día como “normal”; e inclusive sería demasiado largo, relatar cómo finalmente triunfó aun en el propio ambiente teatral italiano. Así, más que una historia larga, ésta es una historia que aún no ha sido reconstruida con suficiente claridad y precisión. Todavía se trata de una historia confusa e incluso ignorada. A través de los libros de teatro, de ella nos llegan fragmentos traicioneros. Se habla de la lucha entre Goldoni y Gozzi; se habla de la manera en cómo los actores —todavía en el siglo XIX— cambiaban los textos para adaptarlos a su propia personalidad, de cómo no los aprendían de memoria y actuaban con la ayuda del apuntador,

pero se trata de episodios, anécdotas y residuos de una historia no reconstruida. A menudo se habla de las “libertades” que los actores se tomaban con los textos así como de “abusos”; signo que distamos mucho de entender, que el uso que luego prevaleció en el teatro occidental no puede ser considerado como un dogma teatral, no es el único posible ni el más justo.

Es precisamente de este uso que la Commedia dell'arte se distingue. La improvisación que la caracterizaba disponía por cierto de muchos aspectos, muchos de ellos comunes a cualquier tipo de teatro; pero uno, el que es esencial concernía a la composición dramática operada por los actores mismos a través de una división previa del trabajo. Detrás del mito de la improvisación, detrás del énfasis puesto alrededor de esta manera de actuar de los italianos, que a menudo, como los contemporáneos anotaban, determinaban también graves defectos en la representación, se escondía la dramaturgia de los actores: su capacidad de componer literalmente sus papeles y no tan solo “interpretarlos”. El concepto mismo de dramaturgia del actor es precisamente lo que la tradición occidental ha desplazado, sustituyéndolo con el de interpretación.

Un único documento importante que nos han legado y muestra de qué modo la improvisación de la Commedia dell'arte, en cuanto se refiere a lo esencial, o sea dramaturgia del actor, es el llamado *Scenario* de Dominique Biancolelli, que se ha conservado por casualidad o más bien por las particulares circunstancias de la vida y del propio Biancolelli. El actor, como muchos otros de sus colegas, había escrito en un cuaderno las formas en que recitaba su papel en distintas comedias. Escribió en italiano pero puesto que residía permanentemente en Francia y puesto que era, con Scaramuccia y Molière, el más célebre actor cómico del momento. Su cuaderno de apuntes suscitó el interés de un magistrado espectador apasionado de las comedias de los italianos. El magistrado se llamaba Thomas Simon Guellete y escribía cuentos orientales, se ocupaba de la edición de libros antiguos y había actuado como aficionado,

ción. Fue un proceso común en la historia del teatro, y en general a la de la cultura: cuando un fenómeno ha agotado su fuerza, cuando de él no quedan más que reliquias esparcidas; por una parte señala ejemplo de baja y por otra es recreado con la imaginación.

No se necesitan testimonios o ejemplos para ver cómo el mito de la Commedia dell'arte ha crecido y se ha desarrollado; es suficiente pensar en los lugares comunes que todos conocemos; basta pensar en las imágenes de Arlequín como fuerza primigenia del teatro; en las imágenes de los actores que trabajaban en las plazas, a la intemperie, dejando libremente que la poesía de sus improvisaciones fluyese; un teatro pleno de fantasía, extravagante o deliciosamente bufo y grotesco.

Es más interesante en cambio, detenernos a observar lo que quedaba de la dramaturgia de aquellos actores que se sustentaban en la base del profesionalismo de las compañías italianas, en momentos en que el sistema teatral cambiaba y el viejo modo de producir teatro a través de la división del trabajo sobrevivía como una forma de teatro bajo, una "comedia inferior" según la llamaba Goethe.

En la época de su viaje a Italia, de septiembre de 1786 a abril de 1788, Goethe fue también espectador de lo que quedaba de la Commedia dell'arte. En Nápoles vio a Polichinela:

El teatro de Polichinela goza de una tal reputación que nadie de la buena sociedad, se precia de haberlo visto. Las mujeres, como bien se puede imaginar, no se le acercan en absoluto. Lo frecuentan únicamente los hombres. Polichinela es generalmente, una especie de periódico viviente. Todo lo singular que ha pasado durante el día es posible oírlo por la noche a través de Polichinela en el teatro. Estas alusiones a los acontecimientos locales en el lenguaje más plebeyo hacen casi imposible que un extranjero pueda entender a Polichinela.

Y efectivamente aun cuando permaneció en Nápoles, Goethe no lo entendió; se limitó a observar, divertido, la semejanza existente entre la máscara teatral de Polichinela y los auténticos

criados napolitanos, esos sirvientes astutos, perezosos, burdos y vivos que lograban transformar cualquier orden recibida en una discusión y una escena cómica. La parte superior y racional de Goethe rechazaba la imagen de Polichinela, demasiado baja para ser poética, demasiado doméstica para ser dramáticamente grotesca. . . .

Goethe fue un "gran espectador"; uno de aquellos espectadores que no se limitaban a ver sino que conocían el arte de ver y lograban crear su propio teatro personal, escogiendo fragmentos y figuras entre los teatros con los que topaban. Los "grandes espectadores" a través de la manera regular de cómo veían y recordaban el teatro, no nos transmiten testimonios propiamente dichos sino metáforas, apologías, relatos que remiten al sentido filosófico del teatro. . . . Eso mismo ocurrió también con la improvisación de los actores italianos, en los momentos en que ella se filtraba a través del recuerdo de Goethe.

Desde una perspectiva literal, Goethe recordaba a propósito del Polichinela napolitano, un ejemplo especialmente extravagante y burdo de improvisación, que pudo estar relacionado con lo que un moderno cómico italiano, Ettore Petrolini, llamaba "deslizamiento": el repentino abandono del papel para hablar en primera persona; un procedimiento cómico muy aprovechado por los actores de revista y que impropriamente, ha sido inclusive aso-

ciado con el efecto de *distanciamiento* de Brecht. . . .

Desde una perspectiva más profunda, Goethe revelaba una postura compleja, que no disfrazaba los límites y hasta la miseria de la improvisación teatral, no creaba mitos, no revestía un teatro venido a menos con los decorados de su pasada grandeza y al mismo tiempo lograba no alejar de sí una forma de teatro que, sin embargo consideraba "inferior".

Esta fue una actitud de equilibrio que no encontraremos con frecuencia, en la historia del teatro, donde generalmente, se pasa de una subvaloración a una supervaloración de los fenómenos marginales, con una oscilación que crea mitos, modas y destrucción cultural.

El equilibrio de Goethe es una conquista de la vejez y trasciende el teatro. Para entenderlo, debemos aceptar desprendernos parcialmente de nuestro tema. La improvisación en la Commedia dell'arte ha ocupado siempre el centro de nuestro discurso, pero ya no como documento sino como parte de una historia más amplia, que aprovecharemos como conclusión.

Es la historia del contraste entre un espectador joven y otro viejo, de ochenta años. Uno y otro son Johann Wolfgang Goethe, mientras viajaba por Italia a los treinta y ocho años; Goethe estaba cansado del teatro. El seis de enero de 1787 escribe en su diario de viaje: "Me di cuenta de haberme vuelto demasiado viejo para cualquier cosa excepto



par
cio
tod
le d
cía-
pen
unc
obr
pro

aqu
habi
so d
orig
ba d
Jun
Go
Saló
com
lará
a su
ma
un
zar
E
para
houl
vivi
cos y
E
li, el



anotación que ya había registrado dos meses antes en Roma:

El teatro ya no me substancia, es como si me encontraba en una cámara óptica; me temo que perdí el gusto por ese tipo de cosas.

para la verdad" y agregaba que las fun-

ciones, los ballets y los espectáculos,

todo lo que era posito y ceremonial, se

le desfilaba encima "como el agua—de-

ca, se desliza sobre una superficie in-

permeable". En cambio, constataba que

un espectáculo natural, un arte que

obra de arte, le producía una impresión

profunda y duradera.

Estaba en Roma; precisamente

aqueil día, fiesta de la epifanía, Goethe

había logrado conseguir la copia en ye-

so de la gigantesca cabeza de Jumo, cuyo

original en aquel entonces se conserva-

ba en el Palacio Ludovisi. La cabeza de

Jumo permanecerá siempre con

Goethe; la colocará en el fondo del

Salón Azul en su casa de Weimar y ella

como una gran presencia sagrada, vigi-

lará la madurez y vejez del poeta; asista

a su muerte, y todavía hoy día en la mis-

ma casa, en la misma sala, absorta en

un espacio sin tiempo, parece garanti-

zar la inmortalidad de la memoria.

En ciertos momentos, pareciera

que precisamente los blancos Polihine

los antiguos dioses, podían transfor-

Y no porque escondiesen una secreta

divinidad, sino por su naturaleza inspi-

ma se en médicos del alma adolorida.

mas en médicos del alma adolorida.

da y se volvió de mascarás guerdas de una

pobre moda. Goethe, en efecto, recor-

da a la improvisación de los italianos en

un día de dolor.

En Weimar, el 11 de febrero de

1830 fue día de luto munito la gran du-

quesa Louise. Goethe la conocía desde

el año de 1775. El día que la vio por

primera vez, dijo que parecía un

"ángel". Louise tenía en ese momento

diecho años e iba a casarse con Carl

August, de igual edad, quien acababa

de subir al trono del gran ducado de

Saxonia Weimar-Eisena. Goethe era

bastante menor, joven que los dos espo-

sos, tenía por esa época veintiséis años.

El gran duque y la gran duquesa lo in-

vitaban a fijar su residencia en Weimar.

El acéptó y se convirtió en el ciudadano

más importante e influyente de esa ciu-

dad.

En el comedor de la casa de Goethe

en Weimar, había un retrato de la gran

duquesa Louise, el ángel. Era una mujer

timida y fuerte; Napoleón, cuando in-

vió en 1806 el gran ducado, dijo que

no había logrado asustarla a pesar de

que sus doscientos cañones. Louise había

quedado sola para enfrentarse al empe-

rador de los franceses, mientras Carl

August combatía en el frente como

abogado del rey de Prusia.

Las relaciones entre Goethe, el

gran duque y la gran duquesa eran pro-

fundas, casi como de parientes; en

1825, ya viejos los tres, habían mandado

grabar sus retratos en una medalla acu-

ñada para celebrar los cincuenta años

del reinado de Carl August, los cincuen-

ta años de su matrimonio con Louise

y los cincuenta años de la llegada de

Goethe a Weimar. El gran duque munito

tres años después, en 1828, Louise no se

encontraba en Weimar. Goethe, si

guiera sus primeros amigos personales, se

opuso a la muerte, rechazó nutrarla a la

ma y abandonó la ciudad, porque

parecía que se iba a morir, esta no exist

te y Goethe tuvo de los signos y queji-

dos que la acompañaban.

A la muerte de Louise, haya algo pa-

recido, pero con más calma y mayor

ese domingo por la mañana los

amigos que visitaban a Goethe en su

casas tenían la reacción que la noticia

de la muerte de la gran duquesa produ-

provocarle. Eckermann llega donde Goethe en el momento en que la noticia acaba de difundirse; el viejo poeta ya sabe, pero está sentado en la mesa y come con serenidad, charla de esto y aquello con la nuera y nietos. Tocan las campanas a muerto, llega un consejero de la corte para contarle al poeta los últimos instantes de Luise y Goethe escucha atento. Luego retoma la palabra en tono vivo, casi con jocosidad. Habla del dominio de sí mismo demostrado por Ninon de Lenclos cuando a los dieciséis años, estuvo a punto de morir. Recuerda los teatros italianos: los actores que recitaban *all'improvviso* las historias de Gozzi en Venecia. Eckermann no recuerda casi nada más de las conversaciones sostenidas con Goethe por esos días, pero su amigo Frederic Jean Soret, botánico, cristalógrafo y constante frecuentador de la casa del

viejo poeta, recuerda muchos otros pormenores (sus apuntes fueron publicados mezclados con los de Eckermann, en el volumen adjunto a los célebres *Coloquios con Goethe en los últimos años de su vida* editados por Eckermann en 1836, cuatro años después de la muerte del poeta).

Ese domingo 14 de febrero, día de la muerte de la gran duquesa Luise, Soret después de haber hablado con una dolorida dama de honor de la difunta, va donde Goethe; lo encuentra sentado en la mesa con Eckermann, delante de una botella de vino, conversa animadamente, de muy buen humor. Goethe dice:

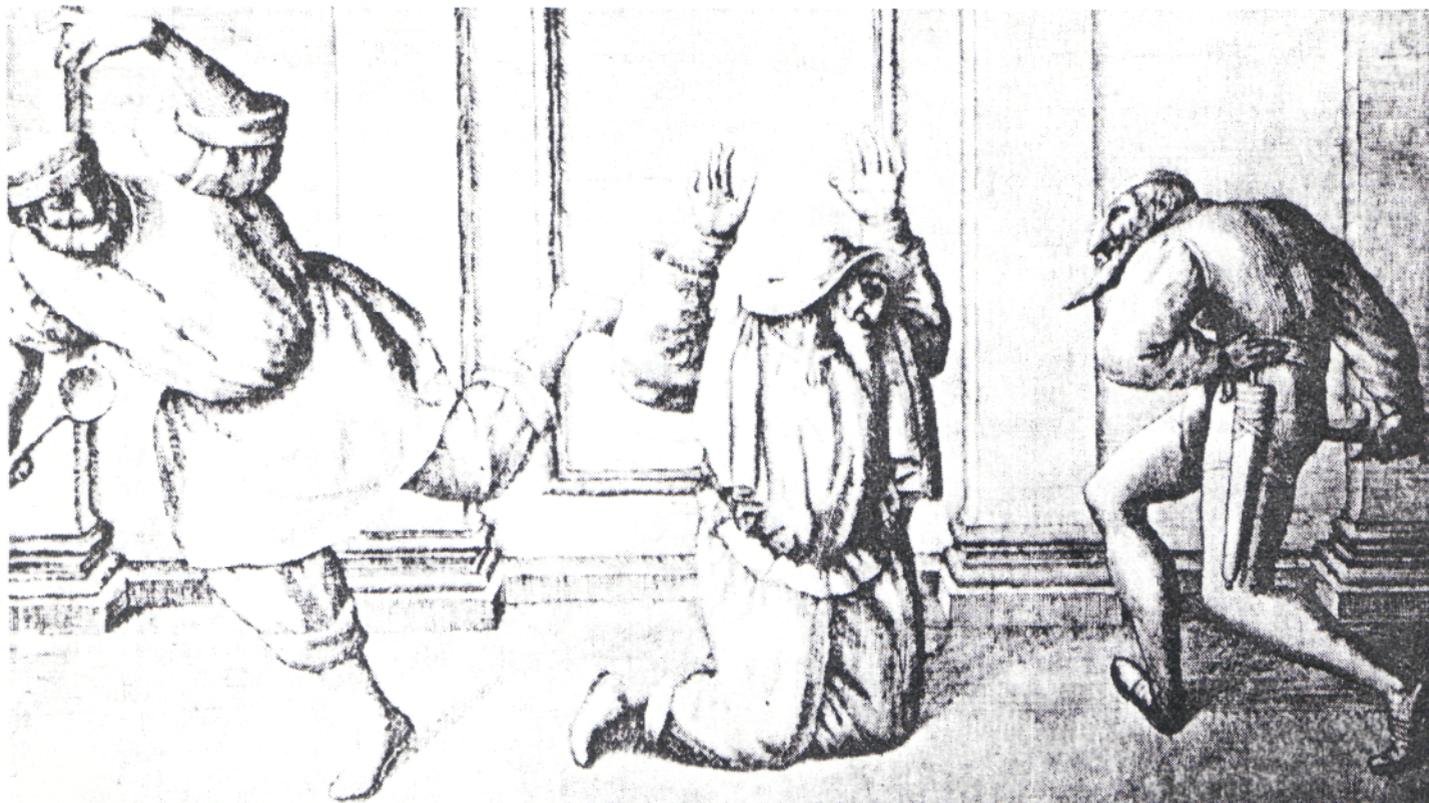
El golpe que nos amenazaba desde hace rato, finalmente cayó. Al menos ya no debemos enfrentarnos con la penosa incertidumbre. Ahora debemos

ver cómo restablecer el acuerdo con la vida.

Y Soret anotaba todo lo que Goethe decía, tal vez por la conciencia que por debajo de aquellas frases aparentemente sueltas se escondía el esquema de la acción para encontrar el acuerdo con la vida.

Así, a diferencia de Eckermann, Soret nos transmite también el recuerdo de las palabras de Goethe sobre Polichinela. El poeta de ochenta años, en efecto no sólo recordaba a Ninon de Lenclos, los teatros de Venecia, Gozzi, Schiller, el papel moneda (en el que desconfiaba) sino también aquella comedia inferior que Polichinela representara en Nápoles. Dijo Goethe:

Una de las bufonerías preferidas por este personaje de comedia inferior consistía en esto: a veces, en escena, mos-



L. Henninge esquisse

Pantalon despitte de quelque menterie
Qu'il recoit de Zany secolere se fort

Quo per grande furto
Ma Zany loy...

ció
bic
vic
di:
je
en
así

esp
im
hu
los
no
mu
las
Pol



traba olvidar completamente su rol de actor y se portaba como si hubiese regresado a su casa, conversaba confiadamente con su familia, hablaba de la comedia que en ese momento estaba representando y de otra que había montado pocos días antes y no se preocupaba en satisfacer pequeñas apetencias físicas. Entonces su esposa le decía: pero, ¡marido mío! ¿dónde tienes la cabeza? ¡Piensa un poco que tienes frente una digna audiencia que te observa! ¡Es cierto, es cierto!, respondía Polichinela, recobrándose; y entre los aplausos del público retomaba su papel.

Y con estas palabras, con esta capacidad de evocar en un día solemne, también los aspectos más humildes de la vida, Polichinela interrumpía la comedia para deslizarse fuera de su personaje y fingir realizar pequeñas apetencias en escena, como si estuviera en su casa; así podríamos concluir.

Goethe no fue únicamente un gran espectador, fue también un sabio. Su imperturbabilidad parecía casi sobrehumana, su sonrisa se parecía a la de los dioses, frente a los ojos de los cuales no hay pequeños o grandes, y tanto la muerte de las personas amadas como las groserías genialmente cómicas de un Polichinela teatral fueron manifestacio-

nes igualmente efímeras de una misma vida que fluía.

Pero si se me permite decirlo, esta sabiduría de un Goethe octogenario fue solo aparente. Su sonrisa fue solo una pausa, un buen engaño. Al día siguiente, lunes 14 de febrero de 1830, cuando Soret vuelve a visitarlo, lo encuentra "turbio, sin huellas de la vitalidad del día anterior, con los ojos abiertos de par en par sobre el vacío abierto de la muerte". Dijo entonces a Soret: "debo trabajar con energía para mantenerme en pie".

Hemos visto la improvisación de la Commedia dell'arte como ella fue vista por un cardenal preocupado por censurar las comedias; la hemos observado transformarse, hemos mirado cuantas facetas podía asumir; desde la composición dramática de los actores a la flexibilidad en la manera de interpretar; de instrumento para la composición rápida de los espectáculos a una manera para volver siempre más viva y aguda la recitación; de acrobática exhibición de cultura académica a juego para introducir en la comedia obscenidades y elementos de actualidad; y en fin, como procedimiento para crear la armonía

del espectáculo a proceso que lo disgrega en tantos números desligados.

La conclusión que Goethe nos ha alejado del teatro; aquí el teatro parecía servir únicamente para proporcionarle un punto de apoyo irónico a un discurso demasiado serio, que pudo expresarlo disimulando su seriedad. Es así como las últimas huellas de la Commedia dell'arte pueden todavía conservarse en la memoria, es así como se recuerda lo que sobrevive de los antiguos actores *all'improvviso*: una humilde presencia encerrada en un pensamiento precioso, como el grano de arena en la perla.

Ferdinando Taviani es catedrático de la Universidad dell'Aquila, en Italia y miembro del equipo pedagógico de la ISTA que dirige Eugenio Barba. Es autor, entre otras obras, de *El secreto de la Commedia dell'arte*, que publicaremos próximamente en nuestra colección Escenología.