

EL OFICIO DE LA COMEDIA: DE LA COMEDIA DEL ARTE A MOLIÈRE

Luis de Tavira

INTENCION

Se pretende en este trabajo mostrar a través de datos seleccionados, y desde un punto de vista *histórico*, la trayectoria de la comedia a partir de los fenómenos de la comedia del arte hasta Molière, mostrando la continuidad del fenómeno, para lo cual se seguirán los siguientes pasos: des-

cripción histórica de algunos fenómenos de la comedia del arte en Italia, su paso, establecimiento e influencia, breve análisis de su estructura dramática, su vigencia como influencia y estructura desarrollada en la comedia de Molière, y de ahí la sobrentendida trascendencia en la comedia moderna.

I. LOS ITALIANOS

Hacia 1502, en Padua nació un tal Angelo Beolco. Hijo de comerciantes acomodados, es destinado, una vez terminados importantes estudios, a dirigir las propiedades agrícolas de sus hermanos, viviendo entre los campesinos le place estudiar sus costumbres, adoptando su aspecto, su lenguaje y participando en sus fiestas. A los 18 años, reúne algunos compañeros y forma una compañía de juegos escénicos. Encontramos a esta compañía en 1520 en Venecia, durante un carnaval, donde representa comedias improvisadas en el Palacio Foscari, ante Federico de Gonzaga; comedias así llamadas a la paisana. Desde entonces con el nombre de Ruzzante, el joven director-autor de la compañía, toma parte en las representaciones, y se le llama desde todas las provincias. Sin embargo, decide permanecer en su ciudad, donde encuentra un mecenas en Alvise Cornaro, importante constructor, gran cazador y apasionado por el teatro.

Armand Bachet¹

¹ Armand Bachet, *Les Comédiens Italiens à la cour de France*. Gallimard, Paris, 1942, pp. 368.

Es indiscutible, en el contexto de la más autorizada tradición de la Historia del Teatro, la importancia que la figura del Ruzzante tiene como paradigma del fenómeno teatral de la *Commedia dell'arte*, aunque conviene relativizar la afirmación un tanto infundada que lo llamó "padre de la *Commedia dell'arte*", ya que muchos años antes que él, Zuan Polo, Cima-dor de Venecia y numerosos directores de compañía trabajaban desarrollando argumentos propios y creando sus personajes. Ruzzante, en el prólogo de su comedia *La Pivona* (1548), definió la esencia y las metas del oficio cómico:

Nuestro cura me dijo que nuestro cura le había jurado que nosotros los que estamos ahora en el mundo, ya estuvimos en él hace milenios; yo, era yo, y los otros eran los otros; y de aquí a otros tantos milenios, cuando haya girado no sé que gran rueda, volveremos nuevamente, yo aquí de pie, ustedes allí sentados escuchándome; y estas palabras que habrán sido palabras, serán todavía palabras, y le parecerá haberlas oído lo mismo que le parece ahora oírme. Pues bien, la presente historia fue escrita antaño por los antiguos que están muertos y el artista que ha hecho esta obra ha querido servir a los vivos no a los muertos, por lo cual, ha dejado la cosa de las palabras a los muertos y ha buscado lo que ha quedado vivo para los vivos. ¡La palabra en acción! ¿Acaso esto podrá impedir que nosotros los paduanos rechacemos la expresión florentina o que introduzcamos en la obra cuanto apasionada improvisación nos ocurra para dejar de una vez por todas el peso de esos textos vejesterios, avaros y rezongones? ¿Será que acaso que por que no empleemos los nombres latinos Firantibus, Pinosi o Constiforius nuestros pícaros y rufianes inventados no pueden divertir al público? Porque venimos a divertirlos; somos gente del campo llenos de la alegría de la vendimia y no queremos aburrir a nadie con la pretensión de respetar un texto antiguo soporífero, que a fin de cuentas la gracia de los campos fue anterior a la pesadez de las ciudades. . .²

Poquelín, *Molière*, al igual que Ruzzante, fue hijo de un rico comerciante y, como él, protegido de príncipes, actor ambulante por las provincias. La vocación de interpretar a otros, prestarles cuerpo y movimiento escénico *determina radicalmente su oficio de escritor*; en otras palabras, su oficio de dramaturgo se somete a las necesidades de la actuación y dirección escéni-

ca. Escribe para poner en escena. Así, Ruzzante afirmó que muchas cosas que están bien en el papel, estarían mal en el escenario. No se entretiene, por tanto, en sutilezas: "Falsos brillos que el sentido escénico rechaza." No petrarquiza. Sus campesinos actúan y hablan no en el toscano purista sino en su dialecto denso, colorido, directo: "No se asombren si hablo en mi rústica paduana; prefiero lo natural. La afectación no me gusta y para que yo les guste a ustedes las cosas necesitan gustarme."³

Como lo hará Molière, Ruzzante trabaja en vivo. Es, ante todo, actor. Así, cada miembro de aquella compañía encarna un personaje fijo, aporta su inventiva, su verba personal, su experiencia en un ámbito teatral que deja amplio margen a la improvisación.

Como el Molière de las primeras comedias, Ruzzante no se preocupa por hacer *obra original*, como tantos otros, la mayoría, que han sido acusados de plagio; toma su inspiración donde la encuentra. Todo texto y pretexto es útil, cuando ofrece un punto de partida para una acción cómica. No vacila en tomar datos e intrigas de la comedia de Plauto: "Si el vino viejo no está rancio, vale la pena probarlo, ya que no hay nada que no haya sido hecho antes de nosotros; el teatro es un arte de piratería."⁴

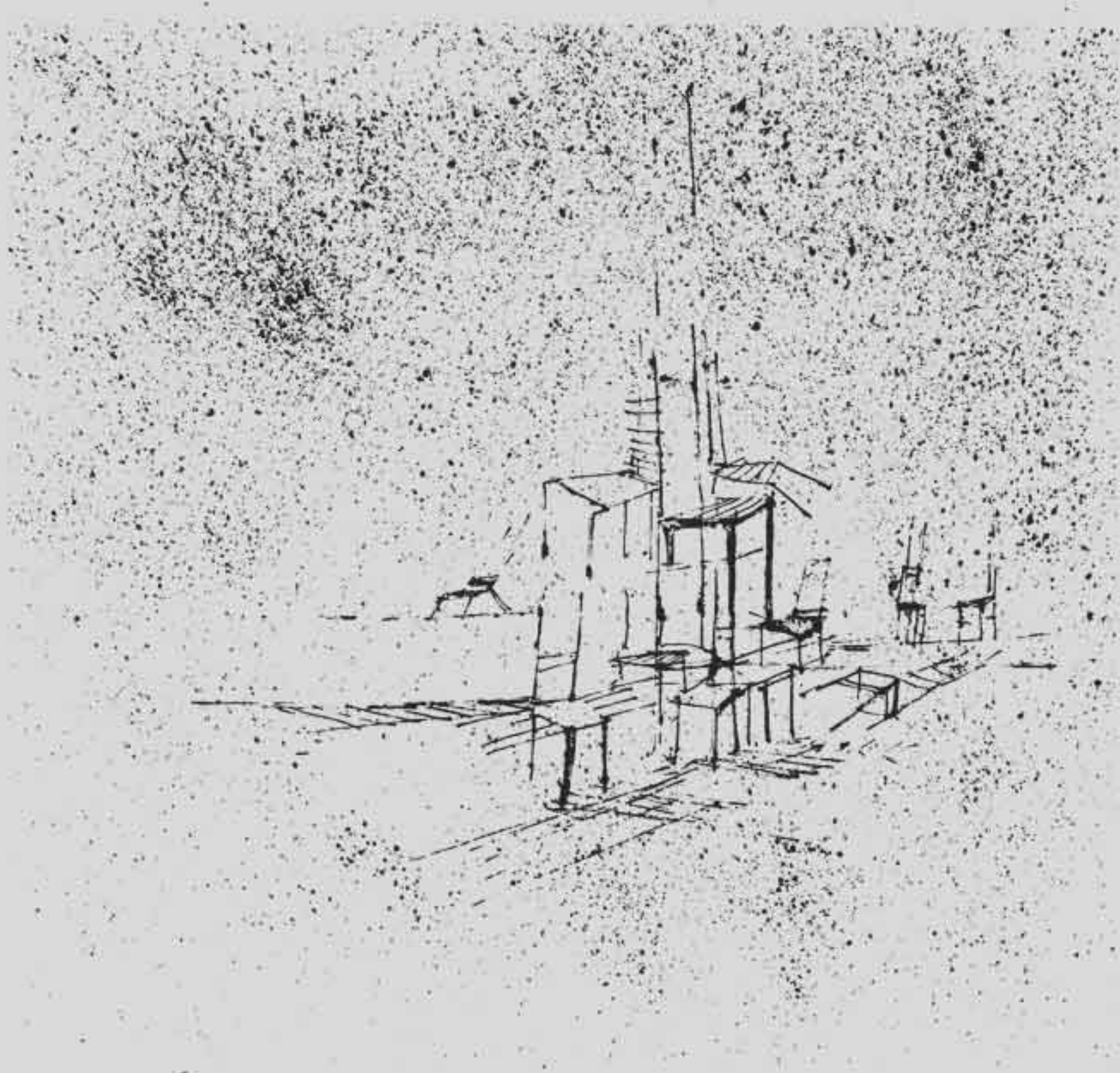
II. LOS FRANCESES

Es indudable que la comedia francesa nació con la comedia de las máscaras, pero hay que aclarar que *máscaras* se refiere al concepto italiano de los personajes fijos, *tipifissi*. En 1548, en Lyon, se celebra la victoria de Enrique II, y una compañía de comediantes italianos fue invitada para interpretar en su lengua una comedia muy licenciosa, escrita por el cardenal Bibbia-

² Xavier Fernández Galló. *La comedia europea del Renacimiento*. Biblioteca de la Cultura Universal, Madrid, 1920, tomo III, 172 pp.

³ *Ibidem*.

⁴ Henri Gouhier, *La obra Teatral*. Eudeba, Buenos Aires, 1961, pp. 88.



no: *La Calandra*, que había tenido en Italia un éxito duradero. Con esta fecha se suele señalar el principio de la boga popular de las compañías italianas que se establecieron en Francia. El rey las patrocina y subvenciona generosamente. Enrique IV seguirá esta tradición. En 1572 se publica en los registros de la cuenta de ahorros de la corona, una gran suma dirigida a la promoción de dos compañías italianas que representaban en toda Francia "comedias agradables, juegos y saltos".

Compañías reales o compañías de la feria sucederán a los *gelosi* en el foro de los parisinos y atraerán muchedumbres al Hotel de Borgoña, al Teatro del Petit-Bourbon, y más tarde a la Sala del Palais-Royal, donde compartirán con la compañía de Molière.

Los diversos arlequines se suceden desde Ganassa hasta Carlín. Como también Tiberio Fiorilli, "el incomparable Scaramouche", comediante de reyes y rey de los comediantes, las grandes intérpretes como Silvia, la actriz de Marivaux, serán adulados y festejados por el pueblo. Molière, para alcanzar y conservar el favor del rey y del público habrá de superar a Tiberio Fiorilli o al arlequín Doménico Biancolelli, llamado Dominique.

III. EL OFICIO DE LA COMEDIA

Ciertamente es imposible que algún hombre de teatro que se detenga a reflexionar sobre esta época deje de sentir una especie de embriaguez deslumbrante ante lo que pudo surgir de la comedia del arte. *Dell'arte*, significa estrictamente *del oficio*, del saber hacer. La corriente que surge de este movimiento de improvisación cómica, trasladado a Francia no es otra cosa que el establecimiento del *oficio de la comedia*, que en Molière alcanza la estructuración paradigmática que habrá de trascender en la instauración de la comedia moderna y la tradición de la comedia francesa. Esta conclusión sobre la influencia de la comedia del arte en Molière y de Molière al teatro occidental impone, cuando menos un breve señalamiento de los elementos dramáticos estructurales que al paso de los años fueron constitu-

yendo la comedia del arte hasta llegar a la constitución del oficio de la comedia que años más tarde quedará canonizado por la influencia de Molière:

1. Hay que afirmar su origen popular, en oposición a la comedia literaria, *comedia sostenuta*, de origen académico. Su contenido cómico nace de temas provenientes de la tradición popular, los cuentos y los dichos y aun de la *comedia sostenuta*. Establecido el esqueleto de la acción, la *ossatura*, el diálogo y los juegos respectivos, quedan librados a la inventiva de los comediantes, *scena come va* bajo la dirección de un *Suggestore* o *Capo comico*.

2. La compañía supone un número reducido de personajes fijos, *tipifissi*, o máscaras: Dos viejos, *Pantaleone e il Dottore*, dos lacayos, Arlequino Pulcinella, dos enamorados, Pierrot, dos enamoradas, una criada, Colombina, un soldado fanfarrón *il Capitano*.

3. Sería un error considerar que el arte de improvisar, *all'improvviso*, se permitía sin ejercicios y convenciones previas; existían para este fin tratados y compilaciones manuscritos o impresos *Zibaldoni* de *generici*, *contrasti*, *dialoghi*, *soliloqui*, *lazzi*, etcétera, que los comediantes se transmitían de padres a hijos modificándolos y enriqueciéndolos.

Esta *manera de hacer* o arte, exige un talento y un adiestramiento poco común; Nicolo Barbieri, maestro del género declaraba que "di dieci che si pongono a recitare all'improvviso, nove non nascono buoni".⁵

IV. MOLIERE

Hay en el *Foyer des Comédiens*, en el teatro francés, un cuadro donde están representados los actores de la farsa, franceses e italianos del siglo XVII; están agrupados dieciséis personajes o máscaras: Trivelin, Brighela, Philippin, Scaramouche, Pantaleone, Pulcinelle, Gaultier, Garguille, Gros-Guillaume, Guillot-Gorju, Matamoros, Turlupin, il Dottore Gracian Balouard, Arlequin y Crispin, y un poco más atrás con bigote y mesca a la manera de Scaramouche, Molière en traje de Arnolfo

⁵ P.L. Duchartre, *La Comédie Italienne*, Paris, Librairie de France, 1924, 56 pp.

de L'École des femmes, y su compañero Jodelet, que como hábil director, Molière había agregado a su compañía en 1659. Este cuadro reproducido en todas partes del mundo nos exime de largos comentarios y nos sitúa en el corazón mismo de nuestro tema, la ubicación de Molière en la tradición de la comedia del arte.

Gustave Lanson, con el fin de establecer la influencia recíproca de la comedia del arte y la farsa medieval sobre Molière,⁶ ha demostrado que a través del ejercicio del oficio cómico, en el curso de sus giras por las provincias, en el contacto con el público popular, y en la imitación de las máscaras francesas e italianas, se formó el genio de Molière, si bien por la erudita dirección de los jesuitas adquiere en el colegio de Clermont una profunda cultura humanística, y si estudió a Aristóteles como cualquier otro, el instinto teatral experimentado en el quehacer del actor frente al público y la exigencia cómica en el sentido en que la hemos definido, es lo que lo lleva a convertirse en autor. El mismo es el primero en mostrarse sorprendido en el prefacio de la primera edición de *Las preciosas ridículas*: "Señores autores, que hasta ahora después de tanto puedo llamar colegas míos."⁷

Su primer enfrentamiento teatral, que después de los fracasos del Illustre Théâtre lo llevó a la dramaturgia fue el esfuerzo por crear una máscara a la manera de Tiberio Fiorilli-Scaramouche o Biancollelli-Arlequin. Crea a Mascarille, réplica francesa de Brighela y Scapino (L'Etourdi, Le Dépit, Les Précieuses); más tarde a Sganarelle, otro *zanni* afrancesado (Le Cocu, L'École des Maris, Le Mariage Forcé, Don

Juan, L'Amour Médecin, le Médecin malgré lui y, finalmente, Scapin el de Fourberies).

Si por razones de un mayor dominio y desarrollo del oficio de la comedia Molière, autor, se desprendió de los personajes fijos para interpretar papeles de lo que hoy se llama papel de vejete engañados y aun cuando haya continuado siendo mascarilla Sganarelle en cada reposición, es indudable la importancia de esta estructura de tipificación, estructura de la comedia que marcó una trascendente preceptiva dramática; Henri Goubier ha aclarado este fenómeno en los siguientes términos: "Lo cómico sólo halla su plena expresión si el público no cede a la tentación de confundir a la persona y el personaje. Si se interesa por el hombre que sufre por su buena fe engañada o por su tesoro robado, la meta está falseada y la comedia corre el riesgo de perder lo cómico. El personaje fijo, la máscara, por su traje y su comportamiento, por su posibilidad de aparecer en miles y miles de aventuras diversas, escapa a este peligro, sigue siendo un juguete, se asemeja al títere. Saliendo de la anécdota para alcanzar la universalidad autoriza mil variantes, según el genio del actor, la época y el ambiente. Se le verá morir sin sorpresa al final de una de sus aventuras o casarse para reaparecer en otra, al día siguiente vivo y soltero. Aquí el desenlace no tiene importancia ya que de ninguna manera la ficción puede resolverse con la muerte del tipo, el cual prosigue su vida a través de los siglos, de Pierrot en Pierrot, de Pulcinella en Pulcinella, de Arlequin en Arlequin, de Mascarilla en Mascarilla. . ."⁸

⁶Gustave Lanson, *Molière, La Pléyade*, Paris, 1934.

⁷J.B. Poquelin Molière, *Obras completas*, trad. Julio Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 1961, 175 pp.

⁸Henri Goubier, *El teatro y la existencia*, trad. María Martínez Sierra, Eudeba, Buenos Aires, 1961, pp. 119.