

LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN RUSIA: GOZZI Y MEYERHOLD EN UNA ENCRUCIJADA ESCÉNICA

BELÉN TORTOSA PUJANTE

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Este trabajo analizará el carácter puramente performativo (teatral) de la *Commedia dell'arte*, el cual predispone las bases del teatro moderno. Para ello, nos serviremos de dos personajes fundamentales tanto en la teoría teatral como en la escena europea: por un lado, la figura de Carlo Gozzi – quien juega un papel especialmente significativo en el panorama teatral del siglo XVIII en Italia a raíz de la posición artística que adopta en relación a la reforma teatral goldiana – y, por otro, en el contexto del siglo XX, Vsevolod Meyerhold – quien revolucionará la escena teatral del pasado siglo y, a su vez, supondrá un punto de inflexión en la teoría actoral –.

Palabras clave: *Commedia dell'arte*, Gozzi, Meyerhold, performatividad, nuevas teorías actorales

Abstract: This paper will analyze the purely performative (theatrical) character of the *Commedia dell'arte*, which laid the foundations of modern theatre. To do this, I will focus on two authors who are key figures both for theatrical theory and for the European scene. On the one hand, Carlo Gozzi, who plays a particularly significant role in the theatre scene of the eighteenth century in Italy because of the position that he adopted in relation to the Goldoni's reform. On the other hand, Vsevolod Meyerhold, who in the context of the twentieth century will revolutionize the theatre scene of his time and will set a turning point in acting theory.

Keywords: *Commedia dell'arte*, Gozzi, Meyerhold, performativity, new acting theory



Los estudios de *Commedia dell'arte* que analizan el fenómeno desde un punto de vista contemporáneo se vienen sucediendo desde hace ya algunas décadas. Su carácter de modernidad es absolutamente indiscutible y presenta un punto de unión claro con las conocidas como vanguardias históricas del siglo XX y su férrea disposición por alcanzar una nueva teatralidad. En este sentido deviene especialmente significativa la frase de Benedetto Croce *Il teatro moderno in quanto teatro è creazione italiana*, no únicamente en el sentido de concebir el teatro como “institución”, sino a su vez de sentar las bases de la especificidad performativa de la obra teatral.

1. CARACTERÍSTICAS DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*. HACIA UNA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO

Nuestro objetivo en este epígrafe no es presentar un catálogo de *tipos* o figuras fundamentales dentro de la *commedia* tanto a nivel descriptivo como histórico, sino analizar las características del género que posteriormente serán recuperadas por las Vanguardias del siglo XX y que sientan las bases del *nuevo teatro*. La *commedia dell'arte*, o *commedia all'improvviso*, que tradicionalmente se encontraba ligada a las compañías de teatro profesional nace en torno al siglo XVI en Italia como Gutiérrez Carou en la edición crítica a *Turandot* de Gozzi señala «a primeira companhia destas características de que disponemos de noticias certas formouse en Padua (é dicir, nos territorios da República de Venecia) en 1545. Consérvanse tamén en Múnic no ano 1558, o que indica a rápida difusión europea da *commedia dell'arte*.» (2007: 10). Como su nombre señala, la improvisación será seña de identidad, entendiendo el teatro por su carácter puramente performativo y relegando el carácter escrito (literario) hacia un segundo plano.

Un tipo de improvisación que no queda, sin embargo, a la suerte o azar, sino que se desarrolla a partir de una partitura de representación (el *canovaccio*) que los actores seguían y donde se establecía el argumento de la obra y las intervenciones de los personajes. Además del *canovaccio*, la improvisación venía condicionada por otro tipo de herramientas utilizadas por los actores como los *generici* (repertorio de soliloquios, chistes propios de cada personaje), los *lazzi* (repertorio de chistes) o las *tirate* (largos soliloquios). Por tanto, este tipo de improvisación se realizaba partiendo de una serie de materiales preexistentes que se reorganizaban y reutilizaban creando con cada actuación un espectáculo nuevo.

Los personajes de la *commedia dell'arte* se fueron delimitando en *tipos* o *máscaras*¹. Si bien cada actor de la compañía añadía o ajustaba su personaje de acuerdo con su particular forma de representarlo, se fueron creando *tipos* específicos que permiten formular una tipificación aproximada de los personajes principales del teatro *all'improvviso*. Por tanto, otro de los elementos identificadores de la *commedia dell'arte* será la máscara. Estas máscaras se caracterizan por su indumentaria, por una lengua o modo de hablar predefinido, un prefijado repertorio de chistes (*lazzi*) y una serie de movimientos específicos para cada una de ellas. Todo ello desarrollado por una serie de actores que se especializaban en una única máscara que aprendían y enseñaban tradicionalmente de generación en generación.

De esta forma la *commedia dell'arte* se consolidó como un arte que demandaba de un óptimo trabajo en equipo. Toda participación actoral debería de permitir la incorporación adecuada de cada uno de los miembros de la *troupe*. El buen comediante, permitía el desarrollo de la trama de manera natural sin perderse en el despliegue de habilidades personales. Los actores cantaban, hacían malabares, tocaban instrumentos, y obviamente, utilizaban su cuerpo, gestos y voz; realizando así, una actuación completa.

2. PANORAMA DEL TEATRO ITALIANO DEL SIGLO XVIII: LA CONTRAREFORMA TEATRAL DE CARLO GOZZI

El panorama teatral que se desarrolla durante finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII se encuentra impregnado por un amplio elenco de manifestaciones teatrales; entre ellas, la *commedia dell'Arte* sobresale de manera importante.

Dos figuras clave y que a su vez cada una representa el epítome de las dos líneas de creación antagónicas del teatro italiano del XVIII son Goldoni y Gozzi. A mediados del siglo XVIII, la *commedia dell'arte* experimenta críticas, el declive comienza a ser más que evidente², y la reforma goldoniana se encarga de corroborarlo. La figura de Goldoni supone la supera-

¹ Emplearemos en adelante el término *máscara*, ya que durante el siglo XX ésta será la terminología que utilizan las vanguardias para referirse a los diferentes *tipos* de la *commedia dell'arte*, y que aplicarán a su vez para sentar las bases de sus respectivas teorías teatrales.

² «Como data 'oficial' da desaparición do xénero podemos indicar o ano 1801, momento en que son promulgadas algunas leis que prohíben explícitamente esta manifestación dramática.» (Gutiérrez Carou, 2007:10).

ción del modelo de la *commedia all'improvviso*, ya que la improvisación desaparece y el texto escrito se convierte en la base de la representación. Al mismo tiempo, las máscaras se suprimen abriendo el camino hacia una profundización psicológica en el carácter de los personajes. De modo que, Goldoni reivindica la importancia del texto escrito frente a la improvisación y, al mismo tiempo, ataca «la banalidad y vulgaridad de la *commedia dell'arte*» (Gutiérrez Carou, 2007: 21).

Por su parte, Carlo Gozzi pondera toda una defensa del género; una defensa que no solo estará presente en sus textos teóricos, sino también en su faceta como dramaturgo, donde incluirá elementos característicos del género como las *máscaras*. En *Il ragionamento ingenuo* Gozzi responde a las críticas de aquéllos que ven la *commedia dell'arte* como algo ya acabado:

La commedia improvvisa, detta commedia dell'arte, fu sempre la più utile alle comiche italiane compagnie. Da trecent'anni ella sussiste. Fu combattuta in ogni tempo, e non però mai. Sembra impossibile che alcuni uomini, i quali passano per autori a'tempi nostri, non s'avvedano di farsi ridicoli, abbassando la loro serietà ad una faceta collera contro un Brighella, un Pantalone, un Dottore, un Tartaglia, un Truffaldino. Cotesta collera, che sembra effetto di troppo vino bevuto, dimostra chiaramente, che la commedia dell'arte sussiste nell'Italia, e nel suo vigore, ad onta delle persecuzioni assai più ridicole della commedia dell'arte; verità, che raddoppiando la cieca bile degli accennati scrittori, gli fa cadere in un notevole vaneggiamento, che gli sforza a maggiormente comparire ridicoli.³

De este modo, Gozzi propone en sus obras una serie de escenarios que se alejan del realismo goldoniano, y donde los argumentos fantásticos y los lugares exóticos tienen cabida. Para ello, las máscaras de la *commedia dell'arte* le servirán como medio de representación hacia una “contraideología” que sería aquella goldoniana o ilustrada. Por tanto, Gozzi se aferra al texto escrito – aunque sí se dan escasas intervenciones improvisadas –, en contradicción a lo que sucedía en la *commedia dell'arte* donde la improvisación era la marca de identidad, pero hace uso de las llamadas *máscaras* de la *commedia* con el fin de acompañar a otros personajes serios. No obstante, y como Gutiérrez Carou señala, la obra de Gozzi es el fruto de una

³ Citado en Gutiérrez Carou, Javier, “Introducción”, en Gozzi, Carlo, *Turandot* (texto crítico italiano, traducción galega, introducción e notas de Javier Gutiérrez Carou), A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2007, 2 vols., vol. I, p. 49.

cultura y política conservadora, con un «profundo desexo de manter a cultura e a sociedade ligadas aos modelos do pasado» (2007: 67).

3. DIFUSIÓN DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Es especialmente significativo y puede servir como botón de muestra de esa influencia que ha ejercido la *commedia dell'arte* en el teatro de la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días, el célebre artículo publicado por Gordon Graig en 1912 en la revista "The Mask" titulado *The Commedia dell'arte ascending*. En su estudio Graig no trata de presentar una definición de la *commedia dell'arte*, sino que defiende los conceptos clave que para él, como hombre de teatro que es, se encuentran en la base de la *commedia dell'arte* y, al mismo tiempo, en los postulados teóricos de su práctica teatral: «The theatre as an independent and creative art has slept for three centuries... it is due time that it should awaken» (1912: 104). Craig distingue claramente entre dos componentes como son "improvised drama" e "written play":

An improvised drama can be as sincere and as profound as a play written by a master of letters... character is not drawn only by writers in ink nor can passion be patented by those of the pen. Both the prose and poetry of life are free to us all. (Craig, 1912: 107)

Estos dos componentes constituyen el objeto de estudio de toda una tradición teórica que los ha enmarcado en una polémica de supremacía y preponderancia entre uno u otro en el contexto de los estudios teatrales, y que sienta las bases de la distinción que la crítica ha venido a establecer entre drama y teatro.

El interés de las vanguardias del siglo XX por una nueva teatralidad llega a la configuración de toda una serie de vías de investigación que se relacionan directamente con la *commedia dell'arte*, y que podríamos resumir principalmente en dos – que a su vez están íntimamente relacionadas –: por un lado, la improvisación, que pone de manifiesto la distinción existente entre lo específicamente teatral y lo específicamente literario; y, por otro lado, la necesidad por definir, partiendo de la improvisación, una teoría actoral de acuerdo a los principios ideológicos que caracterizan a las vanguardias.

Maria Ines Aliverti en su artículo "La Commedia dell'Arte e i limiti di una modernità" postula dos componentes fundamentales que define como «*due possibili tipi di modernizzazione della Commedia dell'Arte per*

verificare, qualora esistano, suggestioni o soluzioni differenti sia a livello di analisi storica, sia a livello di pratica teatrale» (1976: 46). Estos dos componentes de modernización de la *commedia dell'arte* son claramente perceptibles en las vanguardias de inicios del siglo XX: por un lado, una profunda *crisis de identidad* que se relaciona con un proceso de desgaste del drama psicológico burgués y, por otro lado, una *aspiración a la colectividad*, es decir, una idealización del grupo y del trabajo colectivo:

Riteniamo che, tenendo presente il legame accennato, si possa chiarire un possibile altro criterio operativo, una modernità diversa della commedia dell'arte non più lavorante sulla serie dicotomica cultura dominante/culture subalterne, pratica letteraria/pratica teatrale, autore/attore con una tendenza ad una assolutizzazione anti-dialettica dei termini, ma su una loro messa in gioco reciproca, sulla contraddizione che pone il teatro ai limiti della possibilità sociale. La modernità dell' *commedia dell'arte* ci appare per questa via legata, in modo più specifico, alla modernità del teatro tout court, alla sua funzione sociale come luogo di esperienza della dialettica individuo/ colettività, identità individuale/ identità socio-simbolica. (Aliverti, 1976: 45-46).

Por tanto, conceptos clave como colectividad, o trabajo en equipo, técnica actoral, improvisación que forman parte de la naturaleza de la *commedia dell'arte* constituyen el ensamblaje teórico y práctico de las vanguardias teatrales y, concretamente, del teatro ruso de principios del siglo XX.

3.1. El *Estudio* de Meyerhol'd y Solov'Ëv: la *commedia dell'arte* como base de la biomecánica.

Señala Roberta Turchi es su estudio *La commedia italiana del settecento* a propósito de la figura de Carlo Gozzi en los fenómenos de renovación europeos:

Carlo Gozzi [...] appare nella storia del teatro europeo ogni volta che si verifica una tensione di rinnovamento nelle forme teatrali. Ed egli fa la sua comparsa più che nelle vesti di un autore di crisi, in quelle di autore critico, di colui che per primo seppe, come abbiamo accennato prima, far teatro alludento al teatro, ovvero conducendo con piglio provocatorio, già nel suo secolo, gli spettatori più avveduti a riflessioni sull'arte drammaturgica, sulle sue "insidie" e sui suoi significati. (Turchi, 1985: 157).

La lectura que los autores rusos⁴ hacen de la obra de Gozzi y, en particular, de las bases teóricas de la conocida como *commedia all'improvviso* se equipara ideológicamente a lo que ya Goethe postulaba un siglo atrás, es decir, una absoluta voluntad por entender los orígenes y la suerte del género teatral, interpretándolo como una manifestación cultural.

Como bien apunta Mancini en su artículo *L'Avanguardia teatrale russa del Novecento e l'idea della commedia dell'arte* ya en los años del Teatro de Moscú, y antes de fundar su famoso *Estudio*, Meyerhold contraponía el realismo burgués de Goldoni, equiparable al *odiato naturalismo stanislavskiano*, a la hipérbole que suponía el teatro gozziano, un teatro *fiabesco* donde la fantasía encuentra cabida:

Il nuovo teatro[...] cerca fundamentalmente di ravvivare le tradizioni teatrali che negli ultimi tempi sono venute meno, e di riallacciare il legame genetico tra la nuova arte scenica e quella del passato. Una simile congiunzione è possibile a una sola condizione: che il nuovo teatro riesca a trovare e ad assimilare ciò che costituisce il fondamento primario dell'arte scenica del passato. Tale fondamento, a mio avviso, è la commedia all'improvviso. (Raskina, 2010: 268).

Desde la puesta en escena de obras como *Balaganchik (La barraca de feria, 1906)*, Meyerhold inicia el desarrollo a partir «de la *Commedia dell'arte* de una técnica de interpretación propia del *actor rítmico*, capaz de devolverle al teatro su ingenuidad de barracón de feria» (Hormigón, 1992: 240). El concepto de *actor rítmico* que Meyerhold desarrolla forma parte de su gran aportación a la teoría actoral como es la biomecánica:

El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director). Puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea determinada, se le exige economía de medios expresivos, de manera que logre la *precisión* de sus movimientos, que contribuyen a las *más rápida realización de la idea*. (Hormigón, 1992: 230).

⁴ Escribe Meyerhold: "Conozco bien el antiguo teatro italiano, precisamente hice mi aprendizaje sobre sus tradiciones. Sus raíces son sanas" (*La reconstrucción del Teatro, 1930*), citado en Meyerhold / *El actor sobre la escena*. Edgar Ceballos (editor), Grupo Editorial Gaceta S.A., México, 1994; pág. 279.

Esta capacidad expresiva del cuerpo humano y que ya hemos señalado como motor escénico de la *commedia dell'arte* reviste, al mismo tiempo, especial importancia como fenómeno social, ya que todo lo que puede haber de importante en un personaje, colocado en una determinada situación escénica, no es individual; la estructura del cuerpo y la fisonomía, los trajes, el comportamiento, ciertos hábitos y tics, determinada peculiaridad en las reacciones entre determinados estímulos exteriores, todo eso es propio de un hombre en cuanto tipo social, es decir, del hombre entendido como vida o célula del gran organismo o *mecánica social*, si se prefiere. Éste es el discurso ideológico que se encuentra detrás de toda la teoría teatral de Meyerhold y que sitúa su teatro a la cabeza de la vanguardia rusa.

En 1913 Meyerhold da inicio a lo que se conocerá como *Estudio*, una escuela dedicada a la formación de este nuevo *actor rítmico*. Un año más tarde vería la luz la revista "El amor de las tres naranjas"; nombre que hace una directa alusión a la obra del autor italiano, Carlo Gozzi. Tanto el *Estudio* como la revista desarrollarán una fuerte labor pedagógica. En algunos de sus programas de estudio y en muchos de los artículos que se publicarán en la revista servirán de muestra de la fuerte vinculación con la obra de Gozzi y, específicamente, con las técnicas actorales nacidas de la *commedia dell'arte*.

Uno de los principios fundamentales que Meyerhold desarrolla en su teoría y que parte directamente de las reflexiones técnicas de la *commedia dell'arte* tiene que ver con la cuestión de la forma y el contenido de cualquier realización escénica. Así «la forma está considerada como un valor escénico en sí» y el trabajo actoral está basado en el cuidado de ésta; mientras que el tema (o contenido) «se entresaca poco a poco de las distintas combinaciones de las interpretaciones» (Meyerhold, 1975: 72), es decir, de aquellas que el actor improvisa a través de los gestos y la mímica.

Para Meyerhold la recuperación de métodos tradicionales para el desarrollo de una nueva técnica actoral no está basado en la repetición sistemática de unos «gestos del pasado», sino que su propósito por reconstruir, estudiar y escoger de las tradiciones tiene como intención la creación de una escena completamente nueva: «El nuevo actor considera el escenario, como un área de interpretación preparada para una acción escénica inédita» (Meyerhold, 1975: 77). Es en el valor de esa "acción escénica nueva" donde el carácter performativo de la obra se manifiesta.

De este modo, la biomecánica se convierte en la herramienta necesaria que Meyerhold desarrolla para este nuevo *actor rítmico*, el cual necesita de la elaboración de una partitura precisa de movimientos, de una mecánica establecida que, no obstante, debe cobrar vida «debe jugarse, hacerse

flexible, de otro modo la interpretación quedaría vacía, predecible, robotizada» (Ruiz, 2008: 125). Así, el actor debe ser capaz de transformar a través de la improvisación la mecánica en *biomecánica*.

Se constata, por tanto, un estilo popular universal tanto en la obra como en las investigaciones y hallazgos de Meyerhold, englobando, no solamente la *commedia dell'arte* italiana, sino también «el mimo griego, la comedia de máscaras o atelana romana, los juglares-histriones medievales o los skomorokhi rusos, los actores ambulantes españoles y, finalmente los de Japón y China» (Hesse, 1971: 189). Visibles todos ellos en lo que concierne a la técnica del actor, la escenografía y *atrezzo*, al vestuario y al maquillaje.

4. CONCLUSIONES: MEYERHOLD Y GOZZI. ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE.

La fuerza y persistencia de estas tradiciones espectaculares hacen pensar la elaboración de la Biomecánica meyerholdiana como un cruce, un sincretismo de técnicas teatrales de Oriente y Occidente. Tanto para Gozzi como para Meyerhold el teatro oriental resultó ser un modelo de gran eficacia a la hora de ofrecer nuevos modelos de actuación. Unos nuevos modelos que en el caso de Meyerhold rompieran con el modelo naturalista realista que imperaba en aquel momento.

Gozzi emprende su “contrarreforma” a través de lo que podríamos denominar un teatro popular, farsesco, grotesco, de inspiración oriental. En este sentido, para ambos la inspiración del teatro oriental será fundamental en su trayectoria artística, en la búsqueda de nuevos lenguajes de expresión alejados de las implicaciones naturalistas, en el caso de Meyerhold, y de los impulsos de renovación de la propuesta goldoniana, en el caso de Gozzi.

En la ironía y el juego del teatro gozziano se advierte esa ruptura con las formas dramáticas clásicas. Esta ruptura será el punto de partida de todas aquellas vías de experimentación que se desarrollarán en los siglos sucesivos y, en concreto, en las vanguardias del siglo XX.

Es una paradoja que el cruce en el que ambos autores se encuentran hacia la creación de una nueva teatralidad este basado en un discurso ideológico completamente opuesto. Mientras Gozzi aboga por un férreo conservadurismo frente a la renovación goldoniana, Meyerhold apuesta por una necesidad de ruptura, por un cambio de formas. Una paradójica encrucijada que abre futuras puertas escénicas donde otros se asomarán, harán *mutis*, y volverán a cerrarlas para abrir otras.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliverti, Maria Ines, "La Commedia dell'Arte e i limiti di una modernità" en *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*. Atti del convegno di Studi, Pontedera, Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, 28-29-30, maggio, 1976, pp. 44-61.
- Beniscelli, Alberto (1986): *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casale Monferrato: Marietti.
- Craig, E.G. "The Commedia dell'Arte Ascending", in *The Mask*, vol. 5, oct. 1912, pp. 104-108.
- D'Orrico A. -A. Mancini, "L'avanguardia teatrale russa del Novecento e l'idea della commedia dell'arte", en *Quaderni di teatro*, a. II, n.6, noviembre 1979, p. 110.
- Gutiérrez Carou, Javier, "Introducción", en Gozzi, Carlo, *Turandot* (texto crítico italiano, traducción galega, introducción e notas de Javier Gutiérrez Carou), A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2007, 2 vols., vol. I, pp. 9-170.
- Hesse, José (1971): *Breve historia del teatro soviético*, Madrid: Alianza Editorial.
- Meyerhold, Vsevolod E (1998): *Textos teóricos*, Madrid: ADE.
- Meyerhold, Vsevolod E. (1975): *Teoría teatral*, Caracas: Fundamentos, D.L
- Raskina, Raissa (2010): *Mejerchol'd e il dottor dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Roma: Bulzoni Editore.
- Ruíz, Borja (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico práctico por las vanguardias*, Bilbao: Artezblai.
- Scannapieco, Anna (2006): *Gozzi: la scena del libro*, Venezia: Marsilio.
- Tessari, Roberto (1981): *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano: Mursia
- Tessari, Roberto (1995): *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari: Laterza.
- Turchi, Roberta (1985): *La commedia italiana del Settecento*, Firenze: Sansoni.