

ELOGIO DE LA INVENCION Y DIATRIBA DEL ECO, o sea, EL FARSANTE IMPROVISADOR

Por VÍCTOR ESPINÓS
De la Real Academia de Bellas Artes

No van por cuenta nuestra ni el elogio ni la diatriba. Se trata de establecer una primacía. ¿Es mejor y de más quilates el arte del repetidor de creaciones literarias ajenas, que eso es el cómico que ahora nos conmueve o nos divierte, o el libre juego del farsante improvisador de escenas y diálogos, sobre el cañamazo—el guión, dicen los cinematografistas—que otro, a veces él, discurre para sujetar la atención y la emoción de los auditorios?

Tiene cierta actualidad el tema, puesto que se nos asegura que algunos famosos carieatos de la pantalla gozan del privilegio de inventar frente al público sus intervenciones dramáticas. Esto sería, en efecto, volver a una vieja práctica, que marca una de las etapas del arte dramático universal, situada en los albores de la comedia propiamente dicha, infantada en la farsa italiana, que pareció marcar la ruta hegemónica que había pronto de seguir la lírica dramática, la ópera, en suma, toscana asimismo. Arlequín, Pantatón, Colombina, Pierrot, etc., figuras populares representativas de ese momento, esparcieron por Europa sus ingeniosidades, sus picardías, su

arte, a veces pueril, granuja a veces, en el marco de la *Commedia*, sobre cuya decadencia había de alzar su trono la gloria molieresca, sin solución de continuidad, y a la que habían de contribuir representantes del ingenio oculto del autor, creador de la tramoya, mediante la exposición, el nudo y el desenlace consabidos.

En España, hasta hace muy poco, perduraban ciertas diversiones campesinas, de rústico aroma, conocidas por «juegos llanos», que llenaron de alegría fácil el ambiente de los zaguanes y patios cortijeros, especialmente en la comarca malagueña. Fueron famosos los «juegos llanos» de Alora, en que sobre sencillas, en ocasiones picantes, anécdotas, bordábanse diálogos cuajados de chiste plebeyo y gracia regional, que el mocerío cortijeril sabía improvisar entre el rasgueo de las guitarras y los ripios de los cantaores o el rebullir de las sevillanas y fandangos. Este arte no ascendió. Mantúvose en su propio marco, y a lo sumo fué utilizado en la dramática del Siglo de Oro, cuyas fuentes populares son, en ocasiones, tan visibles, sobre todo en algunos de sus gloriosos cultivadores: Lope, por ejemplo.

Fuera de España, y muy singularmente en Francia, la comedia improvisada tuvo auge tal, que constituyó el espectáculo favorito de la Corte, que con gran frecuencia honraba los coliseos a la moda, asistida de lo más granado de las clases que luego constituyen el *faubourg*.

Las compañías de origen italiano representaban, a través de los personajes clásicos de la *Commedia dell'Arte*, en el Hotel de Borgoña, las farsas arlequinescas, mezcladas con alardes circenses —*lazzi*—, con tal éxito, que alguno de esos cómicos sintiéronse impulsados a publicar reunidas tales farsas o sus fragmentos. El gran actor y director de comedias Evaristo Gherardi, a quien se llamó *Regiae italorum comoediae princeps*, fallecido a los treinta y tres años, realizó algunas de esas compilaciones, una de las cuales, bajo el título de *Teatro Italiano*, lo cual es bastante significativo, vió la luz en el año de 1721, en Amsterdam. Lo más curioso de la colección es el prólogo que a su labor antepuso Gherardi, y en el cual —y con esto volvemos a nuestro tema— se hace una calurosa defensa

de la improvisación escénica y se formula una agresiva diatriba contra los cómicos que podríamos llamar memoristas, y lo violento del ataque hace pensar que ya había comenzado Molière a triunfar sobre la vieja farsa italiana.

He aquí los argumentos de Evaristo Gherardi. «Los cómicos italianos—dice—no aprenden nada de memoria. Les basta conocer el asunto un momento antes de aparecer sobre el tablado. El éxito de las comedias depende en absoluto de los actores. Por ello son tan difíciles de sustituir, a diferencia de otros cómicos, que salen a decir lo más de prisa que pueden lo que otro escribió, y que cualquiera puede repetir. Estos son cómicos de nombre, inútiles como un brazo paralítico en un cuerpo humano, y que sigue llamándose brazo, sin embargo; carecen de arte y de naturalidad, a quienes no importa sino la taquilla y nada el mejor cumplimiento de su obligación de fingidor, que es el disimular que lo es.»

Y aún agrega: «Son como estudiantes que reiteran temblorosos una lección que han aprendido con visible fatiga. Son como el Eco, que no hablaría jamás si antes no hubiese hablado otro. Hay, pues, que componer a la par que se representa, porque lo contrario, esto es, fatigarse, fatigando al público, un repetir las mismas palabras en idénticas actitudes y acompañándolas de gestos invariables, no puede ser el ideal de un cómico perfecto.»

No obstante esta magnífica defensa, el farsante improvisador fué perdiendo prestigio, y un día la autoridad, so pretexto de terciar en peleas profesionales, que perturbaban la vida artística, prohibió en París las representaciones de comedia italiana, privando a los florentinos del título que se desprende de la lectura de la compilación de Evaristo Gherardi en su portada: «Colección general de todas las Comedias y Escenas Francesas representadas por los Cómicos italianos del Rey, durante el tiempo en que han permanecido al servicio de Su Majestad.»

Preguntemos de nuevo: ¿Es mejor y de más quilates el arte del repetidor de creaciones literarias ajenas, que eso es el cómico que ahora nos conmueve o nos divierte, o el libre—relativamente libre—juego del farsante improvisador?

En las afirmaciones de Gherardi hay, sin duda, una petición de principio, sin contar con el aspecto meramente profesional de su actitud frente al cómico memorista, *con el cual hay que partir los ingresos* de una campaña artística que, a su parecer, defienden más eficazmente los cómicos improvisadores, *que trabajan más y son infinitamente más necesarios* que aquellos otros inútiles, «carentes de espontaneidad y de arte propiamente dicho, y a los que una caprichosa protección, o una fortuna extraordinaria, sitúan entre las partes principales, sin razón y sin justicia».

Examinada la cuestión del modo objetivo que, sin duda, le estaba vedado al malogrado *italorum comoediae princeps*, averiguaremos que para que el cómico improvisador gane la atención y suscite la emoción de un auditorio, es preciso suponer en éste una incultura capaz de verse sorprendida y accesible a recursos pseudoartísticos que sirvan suficientemente a un anecdotario que difícilmente puede llamarse repertorio, tal como entendemos esta palabra.

El ejemplo actual, antes aludido, de cierto bufón de la pantalla, es una demostración de la inferioridad de la improvisación escénica. Los *lazzi* se han refugiado en la pista del circo. En el escenario vence hoy el estudio de un tipo, el análisis de un personaje, el representante de una psicología concreta, cuyas reacciones no es hacedero esperar de la improvisación sin más base que el conocimiento inmediatamente previo de un asunto dramático, tal como Evaristo Gherardi nos lo pinta, y que, a lo sumo, evoca el reparto de papeles en un juego infantil, «a justicias y ladrones», por ejemplo. Algo más sería...

Pero en esotro divino reparto de papeles en la actividad artística, una cosa es la creación, la imaginación de conflictos, reacciones humanas, afectos, singularidades o colectivas psicologías, de cuyo conjunto nace todo un mundo irreal e inédito, y otra—nada despreciable, diga Gherardi lo que quiera—es captar las posibilidades de ese mundo para darle forma plástica verosímil, orgánica, en la que cada palabra tiene un significado espiritual y responde no sólo a la traducción de un concepto determinado, que le es propio, sino que ve transformado ese concepto por el matiz, el tono, el acento con

que el actor la pronuncia, la gesticulación con que la sirve, el mohín con que la subraya y aun la mirada con que la ilumina...

¿Es que no es bastante? El cerner del tiempo responde por nosotros.