

AMOR, GUERRA Y SUPERVIVENCIA: LA MUJER EN LA OBRA DE ANGELO BEOLCO
(RUZANTE)

LOVE, WAR AND SURVIVAL: THE WOMAN IN THE WORK OF ANGELO BEOLCO
(RUZANTE)

NORA SFORZA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
info@norasforza.com.ar
ARGENTINA

Sumario:

1. Introducción
2. Amar o comer en tiempos de guerra: Gnuia
3. El recuerdo de otros tiempos: el personaje de *Betìa* en la comedia *La Moscheta*

Resumen: Angelo Beolco (Pernumia, Padua, 1502? - 1542), conocido artísticamente como Ruzante, por el nombre del personaje que solía interpretar, es probablemente el dramaturgo más importante del área véneta de la primera mitad del siglo XVI. En su obra, en buena parte escrita en dialecto paduano, los personajes femeninos buscan, más que el amor de la tradición petrarquesca, formas precisas para poder sobrevivir en un mundo de violencias cotidianas donde la mujer permanece fuera de cualquier posibilidad de elegir libremente.

El objetivo de nuestro trabajo será mostrar de qué manera Beolco presenta el accionar de algunas de sus protagonistas mujeres en el contexto de las guerras que asolaron el mundo de los campesinos vénetos en los primeros decenios del siglo XVI.

Palabras clave: Renacimiento- Ruzante- Comedia- Mujeres- Guerra.

Abstract: Angelo Beolco (Pernumia, Padua, 1502? - 1542), artistically known as Ruzante after the character he used to play, is probably the most important playwright in the Venetian area of the first half of the 16th century. In his work, largely written in

Paduan dialect, the female characters seek, more than the love of the Petrarcheque tradition, precise ways to survive in a world of daily violence where women remain outside any possibility of free choice. The purpose of our work will be to show how Beolco presents the actions of some of his female protagonists in the context of the wars that ravaged the world of the Venetian peasants in the first decades of the sixteenth century.

Keywords: Renaissance- Ruzante- Comedy- Women- War.

1. INTRODUCCIÓN

El Renacimiento, momento de indudables teorizaciones y de no pocas consolidaciones de modelos (educativos, lingüísticos, urbanísticos, poéticos y de comportamiento), constituyó también un tiempo en el que las mujeres de todos los sectores sociales serían retratadas en diversas facetas de su accionar diario. Frente a la tradición *stilnovistica* de la *donna angelo* y al modelo femenino afirmado en la poesía de Francesco Petrarca, otras realidades componían las múltiples cotidianidades de la mujer. En este contexto que caracteriza a los albores de la Modernidad clásica, la mujer es sujeta a obedecer constantemente las disciplinas impuestas por parte de la sociedad civil y religiosa sobre su cuerpo, su mente y su espíritu: los poderes constituidos intentan limitar su accionar a unas pocas *funciones sociales* (King 1991): hija, esposa, madre, monja, a la vez que su cuerpo se transforma en lo que, algo más adelante será la fábrica *para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia*, (Federici 2011: 29) según el lúcido análisis que, desde una perspectiva marxista nos ofrece esta investigadora italiana.

A partir de estas constataciones generales nos preguntamos de qué manera es representada la mujer en la extensísima y casi inabordable producción del teatro cómico italiano de dicho periodo; ¿cuáles son, pues, los rasgos - físicos y especialmente psicológicos - que caracterizan a las mujeres ficcionalizadas en el subgénero dramático de la comedia y, en especial, de qué manera logran estas construir sus relaciones amorosas? Partiendo de la insoslayable certeza de tener que enfrentarnos - al menos en el marco de este breve artículo - siempre a voces femeninas mediatizadas por la pluma de autores varones, nuestro objetivo será el de tratar de responder a estas preguntas, a partir del análisis de tres obras de Angelo Beolco, el Ruzante (Pernumia, Padua, 1500, ca. - Padua, 1542). Ruzante, uno de los dramaturgos más geniales y provocadores de la historia del teatro europeo de todos los tiempos, supo contestar los cánones estéticos - literarios y sobre todo lingüísticos - impuestos por Pietro Bembo y su círculo, utilizando en su obra el dialecto paduano en contraposición al toscano y dando vida a modelos feme-

ninos que se encontraban años luz de aquellos consolidados por el petrarquismo. Pero pasemos directamente a dialogar con nuestras protagonistas.

2. AMAR O COMER EN TIEMPOS DE GUERRA: GNUA

En trabajos anteriores (Sforza: 2012, 2018), hemos hablado de los muchos silencios que afrontan las mujeres en el teatro italiano del Renacimiento: sus voces son calladas, sus cuerpos requeridos o transformados en objetos invisibles o incluso, simplemente, son los varones aquellos que hablan y deciden por ellas. En cierto sentido y a pesar de la enorme distancia que nos separa de los tiempos del Renacimiento, la nueva *smarginatura* que plantea Elena Ferrante en su tetralogía *L'amica geniale* bien podría ser usada en este caso.

En el *Primer diálogo* o *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo*, (escrito probablemente entre 1529 y 1539 y que puede ser traducido como *Parlamento de Ruzante que volvió del campo de batalla*) su autor, Beolco logra condensar en el relato de un veterano (*reduce*) del campo militar los indisolubles contrastes existentes entre el mundo campesino y el mundo del poder, eternamente ligado a la ciudad y representado, en esta oportunidad, por un *bravo* (bravucón) veneciano. Sin duda, y aunque se trate de un texto pensado para ser representado, el Ruzante - personaje del *Parlamento...* es, antes que un verdadero *drammatis persona*, un hombre que bien podía ser individualizado entre esos *vencidos* de los albores de la Modernidad clásica.

Son los años de la guerra de la Liga de Cambrai, a principios del siglo XVI, que en principio vieron enfrentarse contra Venecia al Papa Julio II, al rey Luis XII de Francia, a Fernando II de Aragón y al emperador Maximiliano. El villano regresa, destruido en cuerpo y espíritu, no a su *locus* rural sino a Venecia, la misma ciudad a la que había defendido de los ataques del Imperio habsbúrgico. En efecto, la Serenísima, rodeada de los enemigos de la Liga, había prometido la abolición de deudas y sobre todo el acceso a la propiedad de la tierra para aquellos campesinos que la trabajaban sin poseerla, a condición de que se alistaran en el ejército para defender al León de San Marco. Ruzante (personaje) representa, pues, uno de esos tantos campesinos abandonados a su suerte que, sin la más mínima preparación militar, se lanza a combatir por Venecia buscando mejorar su paupérrima condición de vida, mientras intenta enriquecerse para también lograr la felicidad de su mujer Gnuá.¹ Esta, sin embargo, para evitar morir de hambre

1 Es interesante observar que Benedetto Croce (1933) traduce al italiano el nombre de Gnuá como *Ginevra*, nombre por entonces bastante común, aunque indudablemente ligado a la tradición poética del ciclo caballeresco del Rey Arturo.

durante la ausencia de Ruzante, no tiene otra salida que la de ser poseída por otros hombres, a cambio de techo y comida. Y será su actual compañero -hombre de la ciudad y no del campo de quien no sabremos nunca su nombre- el encargado de moler a palos al pobre soldado que, de la guerra, ha podido obtener tan solo un beneficio, a saber: el de las groseras palabras aprendidas en las hosterías, con las que, al menos, intentará desquitarse de su amarga suerte.

En el *Parlamento...*, Ruzante - personaje no solo ha perdido los escasos objetos que podían formar parte de su ya miserable universo material, sino, más aún, las esperanzas en un porvenir venturoso. Esta miserable condición cotidiana lo ha obligado a crearse un propio mundo de fantasías entre el sueño y la vigilia, para poder superar la angustia que le genera lo que ha visto y el horror de la muerte que tantas veces le ha pasado al lado. Y en este mundo, claro está, ni siquiera le estará permitido alcanzar la satisfacción de las necesidades básicas a las que hiciera referencia Bajtin en su célebre ensayo sobre la cultura popular entre Medioevo y Renacimiento (1987): el hambre nunca será saciado y, en estas condiciones de miseria inaudita, el amor nunca llegará.

Ahora bien, ¿dónde aparece la culminación de este estado de semi-conciencia en el que se encuentra sumergido el campesino - soldado? Justamente en las últimas escenas de la *pièce* en las que aparece -centralísima- la única protagonista femenina de la obra, *la Gnuia*, otrora compañera de Ruzante. Ella, en los antípodas del veterano de guerra, se perfila como el personaje que queremos definir como del *anti-sueño*, del *anti-amor* (o si se quiere, de la defensa a ultranza de una materialidad asociada a la necesidad de sobrevivir). En efecto, para poder resistir a la miseria y al hambre, Gnuia se prostituye, abandonándose en los brazos de diversos bravucones, habitantes de una ciudad que es también símbolo de dominio sobre el campo y sus pobladores. De este modo, Gnuia logra saciar su humana necesidad de roba², ya sin el amor de su igual, Ruzante, pero con la concreta materialidad de poder comer todos los días, algo inusual en el sufrido universo campesino de entonces.³ Así, *en el contexto del drama natural de Ruzante, el adulterio se convierte en una realidad económica inevitable para sus pragmáticos personajes femeninos.* (Nicholson 1993: 61)

En efecto, Gnuia, representando una femineidad verdaderamente nueva, *materialista*, corpórea y segura de sí misma, es quizás el personaje más real de toda la pro-

2 En el sentido de *bienes materiales*. Recuérdese la centralidad de la *roba* como tema esencial abordado por los escritores pertenecientes a la corriente del verismo meridional en general y siciliano en particular, de finales del siglo XIX, muy especialmente Luigi Capuana y Giovanni Verga.

3 En este sentido, véase Camporesi 1999 y 2000; Montanari 1993.

ducción ruzantiana, y casi me atrevería a asegurar, uno de los más concretos y reales de todo el *corpus* del teatro italiano del Renacimiento - junto, quizás, con la Lena de Ludovico Ariosto: lejos de la tradicional visión del amor cortés, lejos también de las costumbres urbanas de la sociedad burguesa en formación, la joven toma de manera consciente el único camino que le queda a alguien de su condición, a saber, el de la sobrevivencia cotidiana. Así, en un diálogo lleno de alusiones sexuales concretas y de obscenidades de vario tenor, que crean una atmósfera de angustiante comicidad, la otrora pareja enfrenta ahora las dolorosas transformaciones de un mundo signado por la pérdida de las tradiciones donde les había sido posible anclarse y permanecer:

Gnua [pasa indiferente por el fondo. Frente a los alegres gritos de Ruzante apenas si gira la cabeza hacia él. El tono de su respuesta es gélido y desdeñoso]: *¿Ruzante? ¿Eres tú? ¿Estás vivo todavía? ¡Pucha! ¡Estás tan andrajoso, tienes una tal cara enfermiza!... No has ganado nada, ¿cierto o no?*

Ruzante: *¿Pero no he ganado lo suficiente para ti, si te he traído la carcasa viva?*

Gnua: *¡Oh, la carcasa! Me has apacentado bien. Querría que me hubieses traído alguna pollerita para mí.*

Ruzante [intentando un guiño]: *¿Pero no es mejor que haya regresado sano de todos los miembros, así como estoy?*

Gnua: *¡Pero sí, miembro en el culo! Querría que me hubieses traído algo. [...] No querría, a decirte la verdad, que me arruinases, porque tengo uno que me quiere bien, a mí. No es que se encuentran estas fortunas todos los días.*

Ruzante [sin desarmarse]: *¡Ja, te hace bien! También yo te lo he hecho. Jamás te he hecho mal, como lo sabes. Ciertamente, ese no te quiere tanto como te quiero yo.*

Gnua: *Ruzante, ¿sabes quién me quiere bien? Quien me lo muestra. [...] ¿No sabes que se come todos los días? Si me bastase una comida al año, podrías hablar. Pero es necesario que coma todos los días, y por eso necesitaría que me lo pudieses mostrar también ahora, porque lo necesito ahora. [...] Escucha, Ruzante: si yo supiese que me puedes mantener – ¿qué me hace a mí? te querría, yo, ¿entiendes? Pero cuando pienso en que eres un pobre hombre, no te puedo ver. No es que no te quiero, pero no quiero tu desgracia; porque querría verte rico, para que estuviésemos bien, yo y tú.*

Ruzante [humillado]: *Pero si soy pobre, al menos soy leal...*

Gnua: *¿Y yo qué hago con tu lealtad? [...] ¿Qué puedes darme? ¿Algún piojo,*

quizás?

Ruzante: *Pero sabes también que, si tuviese, te daría, como ya te he dado. ¿Quieres que vaya a robar y a hacerme ahorcar? ¿Me aconsejarías esto?*

Gnua: *¿Y tú quieres que viva del aire, y me quede esperando, y que muera en el hospital? ¿Por mi fe, no eres un buen compañero, Ruzante! ¿Me aconsejarías así, tú?*

Ruzante: [...] *¿Pero no tienes piedad?*

Gnua: *Yo en cambio tengo un gran miedo de morir de hambre, y tú no lo piensas. Pero ¿no tienes conciencia? [...]*

Ruzante: [...] *Tienes mucho miedo que la cosa [la roba] te falte.⁴*

Gnua: [...] *Quien no se arriesga, no gana. Yo no creo que tú te hayas impuesto para ganar, pues se vería algún signo.⁵ (Escena III; Zorzi 1965:532 – 535; las cursivas son nuestras)*

4 La comicidad de este diálogo está dada por el doble sentido que Ruzante le da a sus palabras. La *cosa* debería ser interpretada, pues, tanto como objeto material que como alusión sexual.

5 [*Gnua* [pasa indiferente por el fondo. Frente a los alegres gritos de Ruzante apenas si gira la cabeza hacia él. El tono de su respuesta es gélido y desdenoso]:

Ruzante? Situ ti? Ti è vivo, ampò? Pota! [...] Te n'he guagnò niente, n'è vero, no?

Ruzante: Mo n'hegi guagnò assé per ti, s'a't'he portò el corbame vivo?

Gnua: Poh, corbame! Te me he ben passú. A'vorae che te m'aïssi pigiò qualche gonela pre mi.

Ruzante: Mo n'è miegio che sipia tornò san de tuti i limbri, com a'son?

Gnua: Mei sí, limbri mé in lo culo!A'vorae che te m'aïssi pigiò qualche cossa.

Ruzante: [...] e sí a'son vegnú de campo a posta per veerte.

Gnua: Mo non m'hetu vezúia? A'no vorae, a dirte el vero, che te me deroiniessi; ché a'he uno he me fa del ben, mi. No se cata cossí agno dí de ste venture.

Ruzante: [...] A'no t'he fato zà mé male, com te sè. El no te vuol zà tanto ben com a'te vuogio mi.

Gnua: Ruzante, sètu chi me vol ben? Chi me 'l mostra.

Ruzante: Mei sí, che a'no te l'he mé mostrò.

Gnua: Che me fa che te me l'ebi mostrò, e che te no me 'l puossi mostrare adesso, ché adesso a'he anche de bisogno? No sètu che agno dí se magna? Se me bastasse un pasto a l'ano, te porissi dire. Mo el bisogna che a'magne ogni dí, a perzò besognerae che te me 'l poïssi mostrare anche adesso, ché adesso he de bisogno. [...] Mo el ghe è an deferinçia da star ben a star male. Aldi, Ruzante: s'a'cognossesse che tu me poïssi mantegnire -che me fa a mi?- a'te vorae ben mi, intiènditu? Mo com a'penso che te si 'pover'om, a'no te posso veere. [...]

Ruzante: Mo, se a'son povereto, a'son almanco leale...

Gnua: Mo che me fa ste tuò lealtà, s'te no le può mostrare? Che vuotu darne? Qualche peogion, an?

Ruzante: Mo te sè pure che, se aesse, a'te darae, com t'he zà dò. Vuotu ch'a'vaghe a robare e a farne apicare? Me consegeretu mo?

Gnua: Mo vuotu ch'a'viva de agiere? e che a'staghe a to speranza? e che a' muora a l'ospeale? Te n'è tropo bon compagno, a la fe', Ruzante. Me consegieretu mo mi?

Ruzante: [...] Mo no hetu piatè?

Gnua: E mi he pur gran paura de morir da fame, e ti no te 'l pinsi. Mo n'hetu consinçia? [...]

Ruzante: [...] Te he ben paura che 'l ne manche.

Gnua: [...] Chi no se mete a prigoloo, no guadagna. A'no cherzo che ti t'abi cazò tropo inanzo per guadagnare; ché el se te ne veerae pur qualche segno.

Salvo aclaración en contrario, todas las traducciones presentes en este trabajo nos pertenecen.

De las palabras de Gnuia se desprende rápidamente que, si podemos insertar al Ruzante - personaje en la categoría de los *vencidos*, es también cierto que Gnuia representa el nuevo tiempo de la actividad mercantil, en el que el tradicional esquema del amor caballeresco ya no tiene cabida, y -según sus propias palabras- solo quien se atreve a arriesgar logra algún beneficio. Con dolor o si él, lo cierto es que la joven muestra aquí a su antiguo compañero *una visión [colocada] en el nexo dinero-percepción lineal del tiempo, de pura marca burguesa y ciudadana*. (Brogi 1997: 273) Con este proceso de *urbanización* forzada, el campo pierde su antigua mano de obra y los otrora campesinos padecen las consecuencias de tener que instalarse en la ciudad sin estar preparados para ello.

Ciertamente, y como nos es dado imaginar, el diálogo riquísimo y extenso entre Ruzante y Gnuia, alcanzará su *climax* cuando Ruzante busque retener a la mujer por la fuerza y esta logre soltarse con la ayuda de su *bravo*, recién llegado a escena. En este sentido, es muy significativo que Beolco haya pensado la escena sucesiva solo desde el punto de vista de la acción y no de la palabra; en efecto, en la escena IV, los personajes *no hablan*: el *bravo* se adelanta, se enfrenta con Ruzante y lo apalea. El veterano se deja caer, sin siquiera intentar la más mínima resistencia, aunque el nuevo compañero de Gnuia continúe golpeándolo. Menato, otrora inseparable compañero de aventuras de Ruzante y ahora testigo de este regreso sin gloria de su amigo, se aparta y se queda mirando, sin intervenir y sin hablar, mientras la mujer asiste impasible a la escena y, por fin, se va con su *bravo* amenazante. Luego de esta acción, el dramaturgo propone una larga pausa que es la que verdaderamente mantiene a los espectadores en vilo, mientras permite al protagonista crear el nuevo sueño que le permitirá mantenerse con vida, a pesar de todo:

Ruzante [levanta apenas la cabeza y, dándose cuenta de que el *bravo* y Gnuia se han ido, pregunta con un hilo de voz]: *Compadre, ¿se han ido? ¿Hay alguien todavía? Mirad bien... ¿eh?*

Menato [acercándose con cautela]: *No, compadre. Se han ido, él y ella. No están más.*

Ruzante [levantando más la cabeza]: *¿Pero los otros se fueron todos?*

Menato [asombrado]: *¿Cuáles otros? No he visto más que a aquél, yo.*

Ruzante [reanimado, se sienta]: *¡No veis demasiado bien, compadre. Eran más de cien, los que me han golpeado!*

Menato: [lo mira sorprendido] *¡Sí, cáncer, compadre! ¿Queréis saberlo mejor que yo? ¡Lindo sería! ¡No, cáncer, compadre!*

Ruzante: [Ayudado por Menato, se pone de pie, penosamente.] *¿Te parece que haya (habido) mayor prudencia? Uno contra cien, ¿eh? [...] Sin embargo, cuando visteis tantos contra mí solo, deberíais haberme ayudado. ¿Creéis que soy Rolando, yo? [...]*

Menato: *¡Por mi fe, compadre, por mi fe, no ha sido más que uno solo! ¿Pero por qué no os reparasteis con esta jabalina?* [Recoge la lanza que Ruzante ha dejado caer.] (Escena V; Zorzi: 1967, 538 - 543)⁶

Ruzante escucha las palabras de su compadre y quiere escapar de la cruda realidad que lo supera, hecha de hambre y de violencias; y es entonces cuando solo puede fingir el haber sido atacado no ya por un solo bravo sino por un verdadero ejército, tal como si hubiese sido encantado en un sueño

Ruzante: *Decid nomás la vuestra. Sé bien mis cosas. Estoy acostumbrado, os sé decir. Uno contra cien... ¡Prudencia en el culo! [...].*

Menato [haciendo una cantilena con las palabras]: *¡Compadre, era uno solo, por mi fe, por la fe del compadre! [...]*

Ruzante: [...] *Me parecía un bosque de armas,⁷ tantas veía moverse y golpear-me. Veía algún golpe venirme tan de punta, que creía que me habían despachado. [...] ¡Pucha, compadre! ¿Pero por qué no me lo decíais que era uno solo? ¡Me lo debíais decir, en nombre del diablo!*

6 Ruzante [levanta apenas la cabeza y, dándose cuenta de que el bravo y Gnuá se han ido, pregunta con un hilo de voz]: *Compare, ègi andè via? Gh'è pí negun? Guardè ben, an?*
 Menato [acercándose con cautela]: *No, compare. L'è andò via, elo e ela. I no gh'è pí.*
 Ruzante [levantando más la cabeza]: *Mo i gi altri, ègi andè via tuti?*
 Menato [asombrado]: *Mo che altri? A' n'he vezú se lomé quelú, mi.*
 Ruzante [reanimado, se sienta]: *A' no ghe vi' troppo ben, compare. I giera pí de çento, che m'ha dò!*
 Menato [lo mira sorprendido]: *No, cancaro, compare!*
 Ruzante: *Sí, cancaro, compare! Volíu saer megio de mi? La sarae ben bela!* [Ayudado por Menato, se pone de pie, penosamente.] *Te par che ghe sipia stò pí descrizion? Uno contra çento, an? [...] Mo com a' viivi tanti contra mi solo, doívi pur agiarme. Criu che sia Rolando, mi? [...]*
 Menato: *A la fe', compare, a la fe', che l'è stò se lomé uno!* [Recoge la lanza que Ruzante ha dejado caer].

7 En este sentido, permítasenos recordar aquí la extraordinaria escena I del acto IV de la tragedia *Macbeth* (¿1606?) de William Shakespeare, en la que las brujas profetizan, entre otras cosas, que Macbeth continuará invicto si el bosque de Birnman no se mueve y ataca el castillo de Dunsinane, cosa que en el acto siguiente en cambio sucederá, al atacar Macduff, Malcolm y el inglés Siward, el castillo de Dunsinane, residencia de Macbeth y su esposa, con un ejército camuflado con ramas del bosque de Birnman.

Menato: *¡Pero, por mi sangre! Creía que lo veíais. [...]*

Ruzante: *Pero sí, veía a más de cien, os digo. Y bien: ¿qué os parece, compadre, de mí? ¿Quién habría durado frente a tantos bastonazos? ¿Soy un hombre fuerte y valiente?*

Menato: *¡Pucha, compadre! ¿Bastonazos, decís? ¡Habría muerto un asno! Yo no veía si no cielo y bastonazos. [...]*

Ruzante: *Siento más dolor porque no me habéis dicho que era uno solo; porque si lo hubiese sabido, le hacía el más bello tiro que se haya hecho alguna vez. Los habría atado, a él y a ella, y luego les hubiésemos hecho... ¿entendéis? [Ríe]. ¡Oh, cáncer, hubiera sido para reír! Me lo debíais decir, ¡pucha digo! ¡Hubiésemos reído un poco, por mi fe! [...]* [Ríe en un tono siempre más alto y forzado] *¡Pucha, compadre! ¿Qué me hace a mí? ¡Oh cáncer, hubiese sido para reír, si los ataba!.* (Escena V; *Ibidem*, 538-543) ⁸

Como puede observarse, nada más alejado de la tradición plautina del *miles gloriosus* que este grito desesperado, casi ahogado en el silencio y en la inversión de la realidad, pues *la historia viviente se había encargado [de transformar] a la figura del cómico caricatural en la tristeza consciente del drama y aún en la piedad de la tragedia individual y social.* (Viola 1949: 64) De alguna manera *la guerra se había convertido en diplomática en las altas esferas y venal en la práctica, y sucedía lo mismo con el amor, lo cual, como hemos dicho, denota una regresión sensible de las influencias corteses.* (de Rougemont 1997: 258)

Así, con esta última risa, a un tiempo exasperada y exasperante, lacerada y la-

8 Ruzante: *A' di' pur la vostra. A' sè ben mi el fato me. A' ghe son uso, ve sè dire. Uno contra çento... Discrizon in lo culo! Menato [haciendo una cantilena con las palabras]: Compare, el giera un solo, a la fe', a la fe' de compare [...]*

Ruzante: *Me parea un bosco de arme, a rivare, bulegare e menarme. A' vèa tal bota che me vegnìa cossì de ponso, che a' tegnìa de esser spazò. [...]* Pota, compare! *Mo che no me 'l disiviu che 'l ghe giera uno solo? A' me 'l doivi dire, a lome del diavolo!*

Menato: *Mo, a sangue de mi! a' crèa che 'l veessè. [...]*

Ruzante: *Mei sí, a' ne vee pì de çento, a' ve dighe. Mo ben: che ve par, compare, de mí? Chi arae durò a tante bastonè? Songe forte omo e valente?*

Menato: *Pota, compare, bastonè, an? A' saræ morto un aseno! Mo a' no vee se no çielo e bastonè. [...]*

Ruzante: *A' he pì dolore che no m' ai dito che 'l giera un solo; ché, se l' aesse sapú, a' ghe fasea la pì bela noela che mé fosse fata. A' l' averae ligò, elo e ela, e sí a' gh' aessón fato... intendíu?* [Ríe]. *O cancaro, la saræ stà da riso! A' me 'l doivi dire, pota de mi! Aessóm ridú un pezo, a la fe'. [...]* [Ríe en un tono siempre más alto y forzado] *Poh, compare! Che me fa a mí? O cancaro, la saræ stà da riso, s' a' i ligava!]* Parlamento...

cerante, Beolco concluye su diálogo, dejando sobre la escena a un protagonista que, incapaz de ver y de aceptar la cruda realidad de la que forma parte muy a su pesar, aún se aferra a su sueño liberador como acto extremo para poder continuar su propia -si bien desgraciada- vida, mientras también Gnuva, víctima como Ruzante de las desgracias de la guerra, la miseria y el hambre, debe renunciar al amor, gritando con violencia el triunfo de las necesidades cotidianas sobre los afectos.

3. EL RECUERDO DE OTROS TIEMPOS: EL PERSONAJE DE *BETIÀ* EN LA COMEDIA *LA MOSCHETA*

La Moscheta, cuya fecha de redacción es todavía hoy motivo de encendidas discusiones y controversias, fue publicada póstuma en Venecia, en la tipografía del editor Alessi en 1551 y 1554, sin que se haya conservado ningún manuscrito de ella. En vida de su autor, la comedia conoció un gran éxito por parte del selecto público que se reunía por rigurosa invitación en la *loggia* paduana que Alvise Cornaro - protector de Beolco - había mandado a construir al arquitecto Giovanni Maria Falconetto. Considerada como la obra maestra de la fantasía tragicómica de Beolco (Zorzi: 1967, 1389), su acción se desarrolla - según narra el campesino que recita el prólogo en *Pava, su sto borgo*, (Ibidem, 583)⁹ vale decir en un viejo suburbio de la ciudad de Padua. El espacio periférico que determina la unidad de lugar es también el espacio donde conviven y se debaten los campesinos con sus necesidades cotidianas nunca del todo satisfechas, hechas de carencias, exaltación y violencias provocadas y recibidas. Esta dialéctica del mundo ruzantiano, constituida por una periferia que se transforma en centro y donde personajes periféricos se transforman en centrales, tal vez constituya el punto neurálgico de la poética de nuestro autor, tendiente a contestar los dictámenes lingüísticos y culturales impuestos entonces por la corriente bembesca. Así, más que la historia en sí, el lector-espectador se siente de alguna forma partícipe del modo en el que Beolco va delineando los deseos y las profundas miserias de estos personajes que observan que *el mondo è tuto voltò col culo in su* (Ibidem, 676) y buscan sobrevivir al dolor, al hambre, al abandono, al engaño y a la falta de amor. Ayer como hoy, hoy como ayer, la eterna poética de los últimos.

En la comedia que estamos analizando Ruzante, instigado por su compadre Me-

9 Los principales críticos de la obra ruzantinana han definido la palabra *borgo* (*burgo*) de muy diversas maneras. Así, para Ludovico Zorzi (1967), ella indica el aglomerado de casas pobres que formaban parte de la comuna de Padua, aunque externas a sus murallas; para Emilio Lovarini (1965), en cambio Ruzante ha querido referirse aquí a una representación llevada a cabo en Padua, en la zona donde Alvise Cornaro poseía sus tierras.

nato se disfraza de extranjero para poder comprobar la honestidad de su mujer Betia, a quien desea reconquistar. Este disfrazarse implica no solo el tener que usar *materialmente* otro vestido (Menato le da un traje de colegial), sino también, apropiarse falsamente de una lengua diferente de la suya (de lo que se deriva el título de la obra, que indica el *parlar moscheto*, vale decir en toscano y no en el dialecto *natural* del área paduana y que para Ruzante significa, en cambio, innatural, sofisticado y falso e non nel dialetto naturale del pavano, *e che invece per Ruzante vuol dire innaturale, sofisticato, falso*. En efecto, *el inicio de su ruina se encuentra justamente en el abandono del paduano y en el aceptar una lengua fingida: en el abandono de su naturaleza y en la aceptación - que no puede resistir - de la ficción*. (Angelini 1992: 1130) En resumidas cuentas, aún si Betia cae en la trampa tendida por los dos compadres, ella se justifica diciendo que en realidad había reconocido a su marido y cumple su venganza yendo a casa del soldado bergamasco Tonin, que también la corteja desde tiempo atrás. Menato entonces convence a Ruzante para que, al llegar la noche, haga una emboscada al soldado, que le permita recuperar a su mujer. Ruzante buscará vencer el terror que le provoca su incursión nocturna¹⁰, pero terminará siendo golpeado por el mismo Menato por lo que, finalmente deberá aceptar la propuesta de Betia de *hacer las paces* para reconstruir esa suerte de *familia extendida*, topos omnipresente en la poética del Beolco.

Como puede observarse, en esta suerte de moderno *ménage à quatre*, tres hombres - Ruzante, su compadre Menato y el soldado bergamasco Tonin - luchan por lograr el amor - o más bien el *eros*- de Betia, que bien ha comprendido que, para sobrevivir, ya no bastan las palabritas de amor de antaño: frente a un mundo en permanente transformación (imposible olvidar que en esos años, las consecuencias de la revolución de los precios se hacían sentir fundamentalmente entre los sectores más necesitados) (Hamilton: 1983) ahora es el éxito económico aquel que decide los destinos del hombre, obligándolo a abandonar su naturaleza primigenia y a insertarse en la nueva lógica mercantil y en un tiempo que ya no puede ser medido con plegarias sino con el reloj mecánico. (Cipolla: 1997). En este contexto, los personajes femeninos de Beolco son aquello que generalmente *calculan, evalúan el futuro en términos de conveniencia y de previsión*. [...]. [A ellas les pertenece] *el aspecto innovador, receptivo de otra cultura, de otra visión del mundo*. (Brogi: 1997, 273) Lejos del mundo utópico que Beolco quiso mostrarnos en su famosa *Carta a Alvarotto*, escrita probablemente alrededor de 1536 y verdadero testamento espiritual, en *La Moscheta* el sentimiento predominante es el del

10 Recordemos que las escenas que se desarrollan durante la noche, con el objetivo de engañar a alguien, constituyen uno de los *loci communes* más frecuentes de la comedia renacentista.

engaño y el del provecho personal. Todos los personajes actúan - por lo menos en algún momento de la acción - en esta dirección, no ya por simple maldad, sino más bien porque las realidades cotidianas que deben enfrentar - la guerra y sus dolorosas consecuencias - los ha colocado en esta posición. Los engañados engañan a su vez y el engaño se transforma en la moneda corriente de la supervivencia. Al alejarse del campo, los otrora campesinos transformados en soldados, dejan la tierra que ya no produce, junto con sus mujeres abandonadas a su suerte. Así podemos comprender la angustia de Betìa que, al recordar el pasado, piensa en la época en la que sus carnes eran firmes y bellas: *Uh, no soy ni siquiera la mitad de lo que era antes; estoy reducida. Recuerdo que si alguien que hubiese tenido las uñas largas me las hubiese frotado, no me habría rasguñado, tanto eran duras mis carnes.* (Acto I – Escena IV; Zorzi: 1967, 600)¹¹

Evidentemente, incluso sin haber combatido la guerra en la que habían participado muchos de sus compaisanos, también Betìa era una víctima directa. Deseando sobrevivir en un mundo de *cadáveres vivientes*, la joven se dispone a cambiar sexo por seguridad material y, por tal motivo, acepta las propuestas del soldado Tonin: Y yo que-rría que eso que toco inmediatamente se transformase en polenta. (Acto I – Escena IV; *Ibíd.*, 602)¹²

Está claro que nos encontramos en las antípodas del tratamiento petrarquesco de la naturaleza del amor. Si Ruzante ha amado a Betìa en el pasado, las circunstancias por las que ha atravesado lo han transformado en un *bravo* que parece identificarse con la maldad y que va delineando las características del futuro personaje de la comedia del arte, representado sobre todo en la figura del soldado español. Es por eso que Ruzante, al robarle el dinero a Tonin, en realidad solo quiere demostrar que, aún sin ser un verdadero soldado, también él puede ser malo y astuto, porque *cattivo e furbo perché para hacer un rufián se necesita un hombre y medio*.¹³ De este modo, ya no con amor sino con dinero y por la fuerza, su único objetivo será el de poseer a Betìa:

¡Oh, cáncer, soy realmente malo, soy igual a los ladrones, lo jorobé bien a ese soldado bergamasco! [...] ¡Oh, cáncer, lo jorobé bien yo a él, que es soldado y que por esto se da tantas ínfulas! ¡Ja, sí, lindo soldado! Y lo jorobé porque si él es soldado, cáncer, también yo soy malo. Pero sí, jorobaría al Orlando de las historias, yo, Ruzante. [...] Ya no tendría miedo de Orlando. (Acto I – Escena V; *Ibid.*, 694)¹⁴

11 *Uh, non sono neanche la metà di quel che ero una volta; sono deperita. Mi ricordo che se uno che avesse avuto le unghie lunghe me le avesse sfregate intorno, non mi avrebbe graffiata, tanto era soda.*

12 *E mi a' vorae zò che toco doventasse polenta de fato!*

13 *Sempre mé a un cativo el gh'in vuò uno e mezo.*

14 *O cancaro, a' son pur cativo, a' son pur par d'i lari, a' ghe l'he pur arciajàpò quel soldò berga-*

Pero Betia, a pesar de las tensiones que surgen entre Ruzante y Tonin por ver quién se quedará con ella, toma la palabra y defiende el hecho de haber elegido a Tonin, confirmando a Ruzante su condición de *bueno para nada*, en una especie de verdadero manifiesto feminista *avant la lettre*, que por cierto posee una serie de equívocos y dobles sentidos obscenos que también rompen el esquema del tradicional discurso femenino:

[...] para servir en casa, nuncalograas levantar el culo de la silla y es necesario que sea siempre yo la que se ocupa de todo. Yo, aquí; yo, allá; yo, arriba; yo, abajo, encima, debajo. Es necesario que yo te guíe en las tareas, que yo tenga limpias las vasijas, los cuencos, que trabaje dentro de casa, que trabaje fuera de casa... Y luego, cuando estamos en la cama, donde deberíamos aconsejarnos, como debe hacerse entre marido y mujer, tú duermes como un lirón. ¿Te parece que, si no te hubiese querido, me hubiese quedado tanto tiempo con vos, lindo señorito? [...] Si conmigo hubieses marchado bien como debías no serías... [Le hace el gesto de los cuernos con los dedos]. ¿Has comprendido?. (Acto III - Escena V; Ibidem, 632)¹⁵

Como ya viéramos en el *Parlamento...*, tampoco aquí sabemos cuál hubiese sido la verdadera elección de Betia, si las circunstancias no la hubiesen empujado a buscar su supervivencia en su compadre. Lo cierto es que Tonin, aprovecha esta situación para hacer comprender a Ruzante que, si no le devuelve el dinero que le ha robado, él se llevará a su mujer, pero Ruzante parece no darse cuenta de nada, ensimismado como está en un mundo donde los antiguos valores se han perdido y han dado lugar al de la ganancia sin trabajo, fruto de la violencia: *será bello ganar dinero sin trabajar, con bravuconadas*. (Acto IV - Escena II; Ibidem, 649)¹⁶

En esta cotideaneidad, pues, la violencia física o psicológica parece haberse transformado en la única fórmula posible para resolver problemas, como si la vida de

masco! [...] O cancaro! A' ghe l'he pur arciapò, mi, elo, che è soldò, perché el se ten sí sanzarín. Poh, e sí è soldò! E mi ghe l'he arciapò, perché, se l'è soldò, o cancaro, a' son cativo, mi! Che sí, a' gh'arciaperè Rolando da i stari, mi, Ruzante. [...] Ormai non avrei paura di Orlando.

15 *[...] da far un servissio per ca', te no te rivi mé da drizare el cul da 'l scagno, ch'a' 'l bisogna ch'a' mete mi le man sempre mé in agno cossa. Mi de chive, mi de live, mi de su, mi de zó, mi de soto, mi de sora. El bisogna che mi te vaghe derzando in massaria, mi ch'a' tegne monde le pignate, mi le scuele, mi ch'a' faghe in ca', mi ch'a' faghe fuora de ca'... E po, quando a' seón in leto, ch'a' se dessàn consegiare, con se de' fare marío e mogiere, tu duormi co' fa un zoco. Te par che, s'a' no t'aesse vogiù ben, ch'a' sarà stò con ti tanto, an, bel messiere? [...] Mo s'è fussi andò dertamen con mi, con ti d'ivi anare, te no ghe sarissi... [gli fa le corna con le dita], intènditu?.*

16 *La sarà bela a guagnar dinari senza laorare, con braosari.*

todos los días no fuese ya otra cosa que una continuación de la guerra que los mismos campesinos deben padecer en su tierra, como protagonistas principales o como observadores desencantados. Pero ha sido justamente esa misma guerra parodiada la que despertaba la risa entre los espectadores pertenecientes a la *élite* paduana que iban a presenciar los enredos imaginados por Beolco en el Odeon de Alvise Cornaro¹⁷, como en una suerte de exorcismo capaz de alejar los verdaderos efectos de la violencia. Quizás por eso, solo Menato se da cuenta de la inutilidad de tal violencia dado que, en fin de cuentas *es mejor vivir de vago que morir de valiente*.¹⁸ (Atto IV - Scena IV; Ibidem, 654)

Y quizás también por ello es Menato el único gran vencedor, capaz de dar vuelta el mundo de la honestidad caballeresca, de quedarse con la mujer objeto de su deseo (deseo y no amor *alla Francesca*) e incluso de recuperar su dinero, mientras a Ruzante no le queda otra cosa que *mirar de hacer el bien y vivir en santa paz. No más historias, no más engaños ni nada*. (Acto V - Escena II; Ibidem, 670)¹⁹

Y Betia, mercadería de intercambio sexual en un mundo de transacciones masculinas, eligiendo quedarse con Tonin, buscará reordenar ese mundo mancillado al son de su plegaria laica de *paz, paz, paz* de raíz erasmiana, repetida como una letanía, no sin antes confirmar su elección y decidir su destino por sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES

BEOLCO, Angelo (RUZANTE; 1977), *Teatro*. Edición bilingüe de Ludovico Zorzi, Turín, Einaudi.

ESTUDIOS

ANGELINI, Franca, 1992, “*La Moscheta* di Angelo Beolco detto Ruzante”, ed. Asor Rosa, Alberto, *Letteratura italiana. Le Opere. Volume I: dalle Origini al Cinquecento*, Turín, Giulio Einaudi editore.

ATTOLINI, Giovanni (1997), *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* (1988), Bari, Laterza.

BROGI, Marco, 1997, “Il medio evo nell’opera del Ruzante”, AA. VV., *Angelo Beolco*

17 El Odeon (1534-36) y la Galería Cornaro (1524) se encuentran en la ciudad de Padua, muy cerca de la Basílica de San Antonio, y fueron diseñados por el arquitecto y pintor Gian Maria Falconetto. Véase Vasari, Giorgio, “Vita di fra Giocondo, di Liberale e d’altri veronesi”, en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), Milán, Rizzoli, 1943, 476-482.

18 *L’è miegio viver poltron ca morir valent’omo*.

19 *Tendere a far ben, e a vivere in santa pase: né pí noele, né pí garginele, né gnente*.

- detto Ruzante. *Atti delle IV Giornate di Studi Ruzantiani*, Padua, Papergraf.
- BURCKHARDT, Jacob (1987), *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), Roma, Club del Libro Fratelli Melita.
- CAMPORESI, Piero (2000), *Il paese della fame*, Milán, Garzanti.
- _____. (1999), *El pan salvaje*, Buenos Aires, FCE.
- CIPOLLA, Carlo (1997), *Las máquinas del tiempo*, México D.F., FCE.
- CROCE, Benedetto (1991), *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (1933), Nápoles, Bibliopolis.
- DAVICO BONINO, Guido, ed. (1977), *Il teatro italiano. Volume II: La commedia del Cinquecento*. (Tomo I), Turín, Einaudi.
- DE ROUGEMONT, Denis (1997), *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.
- FANELLI, Carlo (2017), "Il corpo comico. Figure femminili nella drammaturgia rinascimentale", eds. ALFONZETTI, B; CANCRO, T.; DI IASIO, V.; PIETROBON, E., *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore.
- HAMILTON, Earl (1983), *El tesoro americano y la revolución de los precios en España. 1501-1650*, Madrid, Ariel.
- KELLY, Joan (1984), "Did Women Have a Renaissance?", *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago-London, The University of Chicago, 19-50.
- KING, Margaret L. (1991), *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Universidad.
- LOVARINI, Emilio (1965), *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana*, Padua, Antenore.
- MONTANARI, Massimo (1993), *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*, Barcelona, Crítica.
- NICHOLSON, Eric A. (1993), "El teatro: imágenes de ella", eds. DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. Vol VI: Del Renacimiento a la Edad Moderna: discurso y disidencias*, Madrid, Taurus.
- PADOAN, Giorgio (1994), *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo editore.
- _____. (1978), *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua, Antenore.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (1992), "Voces literarias, voces místicas", eds. DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. Vol. IV: La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus.
- VIOLA, Raffaello (1949), *Due saggi di letteratura pavana*, Padua, Liviana.