

**Adaptación e improvisación en la *Commedia Dell'arte*:
herramientas para el actor del siglo XXI**

*Adaptation and Improvisation in Commedia Dell'arte:
Tools for the 21st Century Actor*

Karla Piedra Solís

DOI 10.15517/es.v85i2.6831



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Adaptación e improvisación en la *Commedia Dell'arte*: herramientas para el actor del siglo XXI

Adaptation and Improvisation in Commedia Dell'arte: Tools for the 21st Century Actor

Karla Piedra Solis¹
Universidad Veracruzana
Xalapa, Veracruz, México

Recibido: 24 de enero de 2025

Aprobado: 8 de diciembre de 2026

Resumen

Introducción: Las obras teatrales contemporáneas demandan una ardua búsqueda de herramientas para acrecentar las habilidades actorales. Frente a esto, ¿son las técnicas basadas en la *Commedia dell'Arte* válidas para cubrir las necesidades actuales? **Objetivo:** Analizar la improvisación y la adaptación en el trabajo de los actores de la comedia italiana en el siglo XVI para la generación de propuestas pedagógicas. **Métodos:** Se identifican las diferentes técnicas cotidianas y extracotidianas con las cuales trabaja el actor contemporáneo. A partir de la información obtenida, se estudia la improvisación y la adaptación como elementos presentes en el estilo realista del universo de la *Commedia dell'Arte*. **Resultados:** El trabajo de la comedia italiana y de los maestros que basan su pedagogía en ella propicia el desarrollo de destrezas actorales necesarias en cualquier estilo de actuación. **Conclusiones:** El estudio de los personajes *dell'Arte* es una efectiva herramienta pedagógica para los actores profesionales contemporáneos.

Palabras clave: entrenamiento; comedia italiana; escena; habilidad actoral; intérprete

Abstract

Introduction: Contemporary plays demand arduous research for tools to

¹ Profesora, actriz y productora de la Universidad Veracruzana, México. Licenciada en Teatro por la Universidad Veracruzana, México. ORCID: 0009-0001-1514-6833. Correo electrónico: kpiedra@uv.mx

improve acting skills. Considering this, are the techniques based on *Commedia dell'Arte* valid to reach these current needs? **Objective:** To analyze improvisation and adaptation in the work of 16th-century Italian comedy actors in the creation of pedagogical proposals. **Methods:** Different quotidian and extra-quotidian techniques are identified in the practice of the contemporary actor. Based on the information obtained, improvisation and adaptation, elements usually found in the realist style, are studied within the *dell'Arte* universe. **Results:** The work of Italian comedy and that of the teachers who base their pedagogy on it foster the development of acting skills necessary in any technique. **Conclusions:** The study of *dell'Arte* characters is an effective pedagogical tool for professional contemporary actors.

Keywords: training; Italian comedy; scene; acting skills; performer

Introducción

Durante una estancia en la Universidad de Costa Rica, me encontré con la comedia italiana. Al trabajar en la clase “Técnicas Corporales de la Commedia dell’Arte” de la Escuela de Artes Dramáticas, impartida por el profesor Leonardo Torres, pude desarrollar ciertas destrezas actorales que fortalecieron mi proceso formativo.

Gracias a la investigación escénica con los personajes *dell’Arte*, encontré una disposición energética que no había conseguido con otras técnicas actorales. Disfrutaba estar arriba del escenario, explorando y jugando. En retrospectiva, no fue solo el trabajo corporal lo que me resultó fascinante y valioso para mi formación, sino el equilibrio entre una mente activa y un asentamiento claro del carácter del personaje a interpretar.

La parte lúdica inherente en la comedia italiana genera un impulso que va más allá de una experiencia efímera en escena. Sin importar qué tipo de obra se esté montando o qué estilo de actuación se trabaje, las destrezas desarrolladas a partir de los acercamientos a la *Commedia dell’Arte* son útiles para el trabajo del actor del siglo XXI. La amplia gama de teatralidades existentes complejiza cada vez más el trabajo del actor. Por ello, desde el siglo pasado, existe un gran número de maestros y grupos, por todo el mundo, que han formulado respuestas, restaurado técnicas y creado otras para despejar un poco las preocupaciones que vienen cuando se piensa en escena.

Se ha vuelto una necesidad investigar y explotar los recursos que el actor posee para evitar los bloqueos comunes que se dan al pisar un escenario. Dentro de esta investigación, se apuesta por la capacidad liberadora del juego en escena para desarrollar destrezas actorales. De ello, se deriva mi inquietud por utilizar la *Commedia dell’Arte* como un detonante creativo que permita desarrollar la capacidad de adaptación e improvisación del actor sobre la escena. La espontaneidad y la precisión que caracteriza a las interpretaciones italianas van acompañadas de una libertad lúdica, donde la improvisación y la adaptación ayudan a generar cuerpos vivos que manifiestan todo lo que sucede en el interior de los personajes.

La *Commedia dell'Arte* es definida por [John Rudlin \(1994\)](#) como “*a genus that was professional, masked and initially publicly improvised on temporary outdoor platforms in simple costumes*” [Un género que fue profesional, enmascarado e, inicialmente, improvisado públicamente en plataformas temporales ubicadas al aire libre, utilizando trajes simples] (p. 14). Se destaca por la improvisación, el uso de destrezas corporales y el profesionalismo de las compañías *dell'Arte*. Contaba, además, con personajes detalladamente contruidos a nivel vocal, corporal y de carácter. Esta última característica hace de este género una herramienta pedagógica interesante para los y las intérpretes actuales. Las técnicas corporales analizadas en este trabajo se relacionan con la comedia italiana, ya sea, por un lado, que parten del trabajo de los intérpretes italianos en el estudio propio del cuerpo o, por otro, que siguen una línea de exploración similar.

La técnica de los comediantes italianos se compone de todas aquellas herramientas con las que cuenta el intérprete dentro de la escena y durante la creación del personaje. Estas son:

Producto de dos fuentes que se entrelazan: la investigación documental que dio como resultado las reconstrucciones de George y Maurice Sand, Constantín Miklachevsky, Jacques Copeau y posteriormente Jacques Lecoq, y las aportaciones de maestros herederos de familias que desde los siglos de apogeo de la *Commedia dell'Arte* no han dejado de ejecutarla, como es el caso de Darío Fo y Antonio Fava. ([Guzmán, 2014, p. 138](#))

Dentro de este trabajo, se analizan ciertas técnicas utilizadas en el trabajo actoral. Además, se reflexiona sobre los maestros que realizaron sus investigaciones en torno a la *Commedia dell'Arte*, sobre la importancia de la adaptación y la improvisación, y sobre la validez pedagógica de la comedia italiana en la formación del actor del siglo XXI. De igual forma, se presentan sugerencias para quienes deseen generar una propuesta pedagógica a partir de esta forma teatral.

Aspectos conceptuales

Técnicas cotidianas y extracotidianas

El ser humano le ha brindado diferentes usos al cuerpo según el contexto cultural, social y geográfico. Existe un uso “tradicional” del cuerpo que parte de actividades cotidianas, como atar los cordones de un zapato, caminar, correr, etc. A partir de estos actos, se adquieren costumbres propias, que se mezclan, a su vez, con los patrones de movimiento establecidos por el contexto, generando así hábitos corporales.

De esta forma, se han creado y adoptado diferentes técnicas para el uso óptimo del cuerpo. Es un error creer que, para cualquier proceso, solo existe una técnica para el uso de la corporalidad, cuando todas las personas son completamente distintas y aprenden desde diferentes lugares, incluso dentro del mismo contexto. Así, se vuelve necesario establecer técnicas corporales que correspondan a las funciones exigidas. [Mauss \(1971\)](#) destaca la división de estas técnicas según el género, la edad y el rendimiento personal de la persona actora. Entre estas, menciona las técnicas cotidianas del cuerpo e incluye algunas relacionadas con acciones como dormir, correr, moverse, nadar, beber, etc. Es por ello por lo que el presente trabajo destaca la importancia de contar con ejercicios de entrenamiento actoral adaptados a las necesidades del actor.

Dentro de una línea común, encontramos un enfoque cercano al “cotidiano” en el instrumento del intérprete: el cuerpo. El trabajo, a partir de este último y de las vivencias del actor, busca extrapolar las sensaciones físicas y emocionales a los personajes y a la escena, tal como [Stanislavski \(2003\)](#) indicó en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, obra a partir de la cual se formaron otros métodos, como el del Lee Strasberg, Stella Adler y Michael Chéjov.

Este uso “cotidiano” del cuerpo es subjetivo, ya que el actor nunca utiliza su corporalidad sobre la escena del mismo modo en que lo hace en la vida diaria. Ya sea para un montaje o para un trabajo de entrenamiento, el actor requiere siempre de una presencia escénica que difiere de la energía utilizada cuando camina por el parque o cocina en casa. No obstante, el uso de su cuerpo como instrumento se acerca a lo común, a la noción que se tiene de lo “real” y, a pesar de que existe una variación entre cada técnica actoral, todas comparten el uso del cuerpo en cercanía a lo “cotidiano”.

Vsévolod Meyerhold se aparta de la concepción naturalista-psicológica de Stanislavski para generar su propia técnica de exploración actoral, donde, tras una extensa búsqueda, crea los *études* en la Biomecánica, que es el estudio de las leyes del equilibrio y el movimiento del ser humano. Los *études* son breves secuencias de movimiento, rutinas complejas que fueron construidas a partir de las temáticas presentes en la *Commedia dell'Arte* (Naranjo Velásquez, 2019). Su trabajo se centra en el nivel preexpresivo del cuerpo, a partir del cual se forma un “realismo estilizado” donde el actor aprende cómo dibujar sus movimientos concretamente y a moverse en escena.

Por su parte, Jacques Lecoq (2003) instauró una pedagogía actoral basada en la exploración corporal. El mimo, el gesto y el movimiento fueron sus principales puntos de partida. Su experiencia en los deportes le permitió observar una geometría en el cuerpo humano y en el movimiento; de aquí, derivó la inquietud con la que, nutrido por diferentes maestros y técnicas, como la *Commedia dell'Arte*, creó una pedagogía fundamentada en las capacidades expresivas del ser humano y su cuerpo.

Jerzy Grotowski, en su Teatro Laboratorio, propuso un entrenamiento físico, acompañado de lo intelectual y lo espiritual. Entre sus principios actorales, se encuentra el movimiento justificado, que parte desde el interior del actor, y la pedagogía de “la vía negativa”, enfocada en la destrucción de obstáculos y no en la recolección de técnicas específicas (Grotowski, 1992). De acuerdo con la propuesta de Grotowski, los obstáculos o bloqueos físicos y mentales pueden ser vencidos con la repetición de ciertos ejercicios básicos —físicos, vocales, rítmicos— que permitan al actor ser espontáneo en la escena sin olvidar la disciplina actoral requerida, tal como sucede con la *Commedia dell'Arte*.

Eugenio Barba, quien había permanecido tres años al lado de Grotowski, continuó con esta exploración a partir de la repetición de ejercicios, primero en un estudio en Kerala y, luego, con su grupo Odin Teatret, creado en 1964. Su continua investigación desembocó en la creación de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés) en 1979. Desde aquí, sus trabajos se concentraron en el encuentro, intercambio, estudio y comparación de las técnicas de los actores y bailarines tanto de Oriente como de Occidente.

Se rescata así el valioso trabajo de integración de técnicas en la Antropología Teatral, el cual implicó un estudio práctico para identificar los ejercicios idóneos para el desarrollo de todas las habilidades actorales requeridas por el intérprete. Dicho estudio abarca todos los roles implicados en la actuación: los profesores, directores y actores. La Antropología Teatral

“estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación” (Barba & Savarese, 1990, p. 18). Es en esta situación donde el cuerpo del actor adquiere otro estado que le permite obtener la energía necesaria para estar en escena. Barba y Savarese (1990) afirman:

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de “representación”. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de “representación” existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana. (p. 20)

Barba y Savarese (1990) definen el nivel preexpresivo como “un estado puro” (p. 21), donde existe una influencia notoria en el físico del actor sin profundizar en la psique de este; es el estar en la “representación”. Justo es este el estado que se requiere para la ejecución y exploración de los ejercicios o rutinas pedagógicas actorales.

Gracias a la energía y disposición escénica, podemos ver al actor vivo en el escenario sin la necesidad de representar un personaje o intentar expresar algo para un público (nivel preexpresivo), pero sí estando fuertemente presente. Para obtener un estado energético preciso, Barba y Savarese resaltan el uso de la columna vertebral y el equilibrio del actor. Con estos principios, comunes en la *Commedia dell'Arte*, el actor refuerza su trabajo escénico.

Así como se ha concientizado el trabajo corporal del actor, se considera importante incluir la necesidad de una imaginación extracotidiana. En ella, el actor puede generar imágenes de su cuerpo en una forma “no cotidiana”. Al iniciar el trabajo interpretativo desde el pensamiento y la imaginación, se logra unificar el cuerpo y la mente. Si se piensa en recoger una flor, no hay que imaginar la acción de flexionar las rodillas y llevar la mano al piso, sino percibir su movimiento al máximo: estirar el brazo como una liga elástica que hace al torso inclinarse, alargarse de una forma no cotidiana para luego mantener el equilibrio y, sobre un pie, dar paso a recoger la flor.

El cuerpo se ha resignificado de múltiples maneras, dando lugar a formas corpóreas “extracotidianas”. Modificar el cuerpo humano para convertirlo en un signo más contundente para el espectador resulta ventajoso. Por ello, varios artistas comenzaron sus propias búsquedas para encontrar una forma de expresar sus inquietudes al público de un modo no convencional.

Entrenamiento o training, ejercicios y rutinas o études

El desarrollo histórico del uso de términos específicos para nombrar a la etapa previa a la representación escénica desemboca en la noción actual de “entrenamiento del actor”. Se ha pasado, entonces, de una idea militar a una noción atlética y creativa de este proceso de preparación que comparte el rígido sentido de la disciplina actoral. A lo largo de la historia del teatro, el trabajo del actor ha evolucionado en respuesta a los cambios de estilo en las puestas en escena. Antes de que siquiera se pensara como una profesión, históricamente, la actuación ya se había forjado un lugar con el teatro. Es debido a esto que, a lo largo de distintos periodos históricos, se crearon estrategias para mejorar la calidad escénica. La *Commedia dell'Arte* es un ejemplo de ellas.

En ese marco, la emergencia de nuevas propuestas artísticas ha llevado a los intérpretes contemporáneos a adaptar sus habilidades a los nuevos modelos de representación escénica. De igual forma, los profesores de actuación han sido empujados a desarrollar nuevas herramientas pedagógicas a partir de técnicas actorales de siglos y contextos pasados.

Como consecuencia del interés por el cuerpo, durante el siglo XX, surgió un grupo de actores preocupados por la mejora de su formación profesional. La exigencia personal, aunada a las altas expectativas del público y del medio, provocó, en la época, una búsqueda exhaustiva por la innovación de la formación y preparación actoral. Para ello, se requirió de material escénico mejor preparado y estructurado, que estuviera dispuesto a accionarse bajo la concepción de un director. Como resultado, se crearon escuelas de formación que dieron lugar a una reestructuración de contenidos, de cuyas bases se obtuvieron escritos, técnicas y métodos que hoy en día siguen vigentes.

Las palabras “entrenamiento” y “*training*” son comúnmente utilizadas como sinónimo de formación actoral, pues buscan desarrollar y potenciar las herramientas actorales a nivel físico, vocal y emocional. Ambos conceptos, que refieren a lo mismo, han tomado diversos caminos, dando lugar no solo a una, sino a múltiples técnicas actorales que se analizan a continuación. A modo de inicio, [Konstantín Stanislavski \(2003\)](#), en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, propuso una técnica en la cual predominó el interés por la psique del personaje y se apostó por un razonamiento psicológico basado en el texto dramático y en elementos de la vida del actor, como las emociones y las sensaciones personales que se veían involucradas en escena. La escuela del actor, director y

pedagogo ruso buscó la unificación entre la mente y el cuerpo, sin obtener cuerpos meramente atléticos. [Stanislavski \(2003\)](#), por tanto, concibió un actor con un instrumento activo y alerta para la escena.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, las propuestas escénicas tomaron diferentes rumbos, marcando así contrastes en las necesidades de los intérpretes. La psique ya no predominaba en la creación actoral y el cuerpo y movimiento cobraron mayor importancia en la técnica stanislavskiana. La palabra “entrenamiento” adquirió, entonces, una connotación distinta dentro de esta búsqueda, pues los creadores ya no se sentían satisfechos con el término. Muchos negaron la idea de una militarización del cuerpo, el cual quitaba el equilibrio que muchos buscaban.

En ese sentido, la noción de “entrenamiento” se ligó a una educación rígida, proveniente de conservatorios o de las primeras escuelas formales que, para las últimas décadas del siglo XX, ya estaban quedando obsoletas. Por ello, el término se vio prontamente reemplazado por una idea distinta que, en esencia, expresaba lo mismo: el *training*. Con este cambio, entraron nuevas concepciones del teatro mismo. De este modo, ambas palabras, entrenamiento y *training*, llegaron a coexistir en escritos o textos, lo que implicó identificar la diferencia entre ambas, sus etapas y concepciones:

Dos palabras [que] comparten el campo adjudicado al trabajo del actor: *training* y entrenamiento. Coexistentes en textos, discursos, bajo la pluma de practicantes e investigadores, estos dos términos parecen usarse indistintamente para designar una sola y misma realidad: la del trabajo que efectúa el actor para perfeccionar su arte antes de entrar a escena. ([Féral, 2007, p. 13](#))

Pronto, una gran cantidad de teóricos comenzaron a adoptar la palabra *training* para crear nuevos caminos para la preparación actoral desde las nuevas formas de teatro de los siglos XX y XXI. La palabra *training* refiere, entonces, al “entrenamiento en una actividad física” ([Gayot, 1854, como se cita en Féral, 2007, p. 14](#)) con un panorama más abierto que el pasado.

La noción de *training* se aleja aún más de la idea de prepararse para un espectáculo en específico. Por ello, algunos maestros del teatro optaron por no enfocar su trabajo en la construcción de personajes, sino en potencializar las habilidades actorales de sus intérpretes para preparar su instrumento —el cuerpo— antes de abordar un texto dramático. Es así como la noción general de *training*, entendida como “formación”, se toma como unidad

principal de los ejercicios. Entonces, más allá de proponer todo un paquete de ejercicios encaminados al mismo objetivo, maestros como [M. Chéjov\(1999\)](#) o [Grotowski \(1992\)](#) propusieron un conjunto de opciones que le dieron al actor mayor libertad para trabajar según sus necesidades.

[Michael Chéjov \(1999\)](#), por ejemplo, desarrolló un grupo de ejercicios, en los cuales rescató y reformuló objetivos individuales con base en el trabajo de sus maestros. De esta manera, al apostar por la imaginación, retoma la psicotécnica de Stanislavski para redirigirla hacia un camino con mayor libertad de exploración para el actor.

Por otro lado, a pesar de haber sido Jerzy Grotowski quien inició el planteamiento de los ejercicios individuales, fue Eugenio Barba quien los retomó para crear una ruta de entrenamiento. Su enfoque principal, como ya se mencionó, era trabajar el instrumento escénico, ya fuese al entrenar el cuerpo del actor, como es el caso de algunos, o al encontrar una unión entre cuerpo, espíritu y carácter. De un modo pedagógico, expone que:

Los ejercicios son una ficción pedagógica. No enseñan a actuar, a interpretar un papel, a revelar una personalidad original, sino a desarrollar ciertos reflejos, a condicionar una manera de pensar, a forjar un “comportamiento escénico” de base, una presencia lista para representar con eficacia personajes, conflictos y situaciones. ([Barba, 2007, p. 72](#))

Esta ficción pedagógica es muy poderosa para entender lo que es *habitar la escena*. Aunque existen decenas de técnicas que compilan ejercicios, los artistas escénicos siempre están en una constante búsqueda por renovar su quehacer y sus habilidades actorales. Por ello, es importante retomar géneros, como la comedia italiana, para desarrollar nuevas estrategias pedagógicas que sirvan para el ejercicio actoral de esta época.

Cabe resaltar que, aunque en el siglo XX predominaba una visión de exclusividad en las técnicas actorales, en la actualidad, se puede pensar en utilizar mezclas que funcionen para abordar las problemáticas escénicas que se presenten. Es por ello que no se plantea que la *Commedia dell'Arte* sea la respuesta a todas las inquietudes contemporáneas, sino más bien un camino que aún tiene mucho que ofrecer.

Volviendo al estudio de la preparación del actor, la concepción de “ejercicios” se divide aún más si se extrae el elemento que los compone: las rutinas. Como equivalente, podemos señalar a los *études* de la Biomecánica de [Vsévolod Meyerhold \(2005\)](#), quien buscó, a través de su entrenamiento, un equilibrio entre el movimiento, el pensamiento y la palabra.

Meyerhold sostiene que “el ejercicio es una ficción pedagógica que tiene este doble propósito. El ejercicio enseña a pensar con el cuerpo” ([Meyerhold, como se cita en Picon-Vallin, 2007, p. 40](#)). Este tipo de pensamiento es necesario para activar por completo el instrumento del actor, quien no solo debe estimular su intelecto, sino también asentar en su cuerpo lo que el primero ya comprendió.

Se ubica así la idea propia de la *Commedia dell'Arte* de que el cuerpo se convierte en una necesidad para cada máscara teatral. Por ello, se busca fomentar la creación de rutinas —elementos nucleares de la formación actoral— que, basadas en la comedia italiana, fomenten la unión entre cuerpo y mente, para así crear una pequeña ficción sostenida por la forma prediseñada de los personajes.

Esta ficción apoyará al actor en formación a comprender, desde la experiencia propia, la integración de la mente —del personaje— y el cuerpo —del actor—, que se volverán uno en escena. La capacidad de entendimiento, ejecución y preparación técnica que tenga cada actor influirá directamente en el aprendizaje que obtenga a la hora de realizar los ejercicios.

Debe haber responsabilidad por parte de quien construya dichas rutinas y ejercicios, pues debe ser alguien conocedor de la *Commedia dell'Arte* corporal y teóricamente. Para cada ejercicio, deberá pensar en una finalidad propia, para generar una estructura pedagógica que busque la satisfacción personal de comprender, con el cuerpo y la mente, los contenidos de cada ejercicio a partir de la ejecución de rutinas.

Cabe resaltar que este tipo de rutinas y ejercicios basados en la comedia italiana rescatan la importancia de prepararse para cualquier situación que se presente en el camino del teatro, para afrontar la escena con un instrumento listo y dispuesto a adaptarse a las adversidades. Es por ello que es necesario reinventar, de mil y un formas, las maneras en las que se abordan los problemas actorales. Se destaca así el consejo de [Andrzej Seweryn \(2007\)](#): “tomen de donde puedan, todo lo que puedan” (p. 100).

Improvisación

La improvisación ha sido utilizada como una herramienta versátil para desarrollar la imaginación y trabajar la desinhibición. No importa si es a un nivel profesional, formativo o de acercamiento a las Artes, siempre es posible variar y adaptar los ejercicios a las necesidades del actor que se prepara. Debido a los múltiples usos que se le ha dado, la improvisación también tiene diversas interpretaciones.

Para el propósito de este análisis, la idea de improvisación va a ir dirigida hacia el trabajo en el escenario, lugar donde se desarrollan las destrezas interpretativas del actor. En un inicio, la improvisación sirve para medir la capacidad de juego en los alumnos de teatro, para disipar los nervios y bloqueos que hay cuando se pisan las tablas. A través de diferentes ejercicios, la persona que está adentrándose al teatro —aún sin la conciencia de querer formarse como actor— comienza a generar preguntas, a sorprenderse y, sobre todo, a querer proponer todo lo que tenga en su cabeza.

[Alejandro Velázquez \(2017\)](#) cita el sistema Impro de Keith Johnstone. Esta técnica de improvisación teatral parte del campo de la Psicología y ha sido implementada en diversas disciplinas. De acuerdo con Velázquez, la educación y la investigación son primordiales en la filosofía de la improvisación de Johnstone, que impulsa a explorar la parte lúdica del actor para desarrollar una expresión espontánea y creativa. La imaginación es un recurso que no puede faltar en los actores. Entrenarse en esta área hace que sean capaces de resolver todo aquello que se les presente en escena con toda la veracidad posible y sin visibilizar ni evidenciar los errores por encontrar en una función.

[Meyerhold \(2005\)](#) expone que: “el problema fundamental del teatro contemporáneo consiste en preservar el don de la improvisación, que posee el actor sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo” (p. 61). Lo complejo aquí es no salirse de lo previamente convenido, sino que, tras explorar de diferentes maneras, el actor llegue a aburrirse y a desechar la idea de reforzar este recurso para un futuro.

Sí, es cierto que improvisar puede ser tedioso o “fácil” para el actor. En cualquier momento, se intentará “salvar” algún error que haya ocurrido en escena improvisando, pero la complejidad real detrás de la improvisación radica en respetar el universo ya creado por todo el equipo de la puesta en escena, pues se debe tratar de mantener la acción sin volver o adelantarse a los siguientes objetivos, respetando, sobre todo, la naturaleza de los personajes.

De acuerdo con [Vicente Rodado Gómez \(2015\)](#), Stanislavski “concibe la improvisación como un instrumento de indagación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio las circunstancias y objetivos del personaje” (p. 69). Al apegarse a esta idea, se puede interpretar la improvisación como un recurso actoral que permite mostrar la reacción y acción del personaje ante una situación, creando así una unión entre voz, cuerpo y pensamiento.

A nivel grupal, esta indagación en la escena permite a los actores conocerse entre sí y distinguir hasta la más ínfima astucia que tiene cada uno al resolver las escenas. Entrenar en equipo y conocer a los compañeros brinda una ventaja significativa, pues permite predecir el movimiento de cada uno y tener la confianza de que el otro comprenderá hacia qué camino se va a dirigir.

Si las premisas establecidas para trabajar una improvisación se enfocan hacia un universo ficcional específico sobre el cual se está trabajando, el resultado será el desarrollo de personajes más delineados y con una psicología definida y más conocida por el actor, como es el caso de la comedia italiana. Existe también la opción de explorar la improvisación con un grupo integrado; las premisas, en este caso, están enfocadas hacia un universo que apenas se está conociendo. Esto quiere decir que el trabajo de improvisación no va dirigido hacia la construcción de un “nuevo” personaje para una obra que se encuentra en proceso, sino al acercamiento y conocimiento profundo de un personaje que ya está prediseñado, sin el afán de tener un producto escénico resultante.

¿Para qué trabajar este último tipo de improvisaciones? Al no enfocarse en un producto final —o puesta en escena—, permite una mayor apertura al juego y al descubrimiento. Por ejemplo, la *Commedia dell'Arte* brinda personajes prediseñados, con características muy claras. Por tanto, trabajar con ellos provocará que el actor se vuelva consciente de las millones de formas en las que se puede detallar el comportamiento de un personaje, para presentarlo de manera viva al público. Al final, ser fiel a la naturaleza del personaje y transmitir su esencia a través de la voz, el cuerpo y el pensamiento es el ideal que cada actor debe perseguir.

La repetición de ejercicios de improvisación hace que cada movimiento del actor se permee de un sentido íntegro de veracidad. Por ello, muchos autores consideran la improvisación como la base del trabajo actoral, pues lo que se desarrolla en cada ocasión es un regalo al intérprete, quien crea cada vez que se enfrenta a una nueva circunstancia. El intérprete, al improvisar, se reconstruye y genera nuevas formas de comunicar lo que le sucede.

La capacidad de reaccionar en el escenario acorde a la naturaleza del personaje genera un movimiento verídico que lo convierte en un ser vivo y no una construcción prefabricada. Sin embargo, el conocimiento obtenido a través de la repetición de movimientos o de ejercicios de improvisación—en este caso, la repetición de rutinas de la *Commedia dell'Arte*—pasa, a veces, desapercibido, lo que causa que se desaprovechen sus beneficios en la formación actoral. Cada vez que se improvisa, se siembra una capacidad que puede llegar a transformarse en una destreza.

La improvisación es, entonces, una herramienta actoral que fortalece la acción-reacción de los personajes, uniendo voz, cuerpo y pensamiento. Con esto, el actor puede explorar libremente y aprovechar su cuerpo al máximo, sin preocuparse por la palabra: “Si tú eres el personaje, todos los textos te los sabes” (A. Oceransky, comunicación personal, 10 de febrero de 2020). Al adoptar la identidad del personaje, sus pensamientos, deseos y objetivos se asimilan, y el actor se vuelve uno con él. No hay por qué temer a la improvisación; al contrario, hay que asumir y acrecentar esa gran virtud de imaginar, comprender y ser en escena.

La improvisación en los actores de la Commedia dell'Arte

Una de las características más reconocidas de los actores *dell'Arte* es la improvisación; incluso uno de sus nombres lo subraya: *Commedia all'improvviso*. Como ya se mencionó, existen diversas maneras de entender y usar la improvisación en el teatro. Los niveles de exigencia también son diversos y dependen del objetivo perseguido. La improvisación escénica:

Es concebida ... como la capacidad de operar, según un determinado montaje de las acciones escénicas, en los elementos verbales de una narración o historia de base conocida en el interior de la compañía, para alcanzar en cada representación el máximo de interacción con los espectadores ... con la menor pérdida de tiempo productivo y, por tanto, con el máximo de economía y energía escénica. (Marotti, 1997, pp. 56-57)

La interacción con el espectador a la que hace alusión Marotti se presentaba en cada espectáculo de la *Commedia dell'Arte*. Los actores estudiaban las costumbres y figuras del pueblo para modificar las obras e integrar en sus rutinas las características de cada lugar. Sostener el ritmo de la obra, integrando, a su vez, las risas y sorpresas del espectador, complejizaba la interpretación. Por ello, los cómicos italianos aprendieron a incorporar las reacciones del público a su trabajo.

María del Valle Ojeda Calvo (1995) aseguró que, en los comediantes italianos, “el secreto de la improvisación está, pues, en la posesión, utilización y combinación de trozos literarios previamente memorizados” (p. 124). Es debido a esto que era de suma importancia el estudio del *zibaldone*² y la capacidad memorística de los actores. Entre todos los integrantes de la compañía, lograban reforzar los argumentos de las obras, ya que cada uno se lucía desde su máscara, aportando siempre a la acción dramática.

Se dice que los actores incluían en su entrenamiento y espectáculos pantomimas, acrobacias, versos, juegos de palabras y demás, al ser todo esto natural en la cotidianidad de los personajes de sus teatros. Sin duda alguna, la improvisación fue un elemento esencial dentro de la comedia italiana; en ella, el actor demostraba su profundo dominio sobre el personaje y la escena. Cada función era siempre distinta. Esto se debía, en parte, al estudio de campo realizado en cada ciudad donde se presentaban, pero, sobre todo, a que los actores se aprovechaban de los éxitos y fracasos de sus experiencias para innovar sus espectáculos (Ojeda Calvo, 1997).

Debido a la forma en la que pensaban y ejecutaban sus ideas o emociones, los personajes *dell'Arte* mostraban siempre una necesidad intrínseca de accionar al improvisado. Jacques Lecoq (2003) remarca que: “con gran rapidez, los personajes —llevados por su necesidad— se encuentran atrapados en sus propias intrigas” (p. 162). La manera orgánica en la que los personajes *dell'Arte*, dentro de su naturaleza, logran “librarse” de sus intrigas, lleva a sus intérpretes a investigar sus escenas y las mil opciones posibles de accionarlas, esto sin perder la línea argumental ni las propuestas del resto.

² Cuadernillo o libreto propio de cada compañía *dell'Arte* que contiene los argumentos, *gags* y diálogos utilizados durante las representaciones.

Juan Felipe Preciado (1990) remarca la existencia de una clara apropiación de los personajes a partir de “la manera de andar, el timbre de voz y la forma de hablar; permitiendo ... *sentir* de la misma forma que *siente* su personaje; empezar a ser la “Máscara” que ha elegido para expresarse como artista” (p. 41). De esta manera, el actor, aunado a su deber con la escena, adopta un compromiso espiritual con su personaje, entregando su vida al perfeccionamiento de su interpretación. Cabe destacar que, si bien este trabajo no busca convencer a los actores contemporáneos a dedicar su carrera devotamente a la comedia italiana, es importante reflexionar sobre el quehacer de estos cómicos para crear propuestas que se inspiren en lo que se sabe de la *Commedia dell’Arte*.

El trabajo realizado por los comediantes *dell’Arte* “es una teoría que viene de la experiencia” (Marotti, 1997, p. 88). Muchos de los hijos de estos comediantes veían a sus padres actuar el personaje que después heredarían. De la observación, aprendían cómo interpretarlo y, a partir de esta, adaptaban su cuerpo, voz y movimientos para dar lugar a las diversas posibilidades de su máscara, la cual impregnaban de su esencia. Esta máscara propia era la que marcaba la diferencia entre su “Pulcinella” y todos los otros “Pulcinellas” que existían.

Esta esencia propia solo se encuentra con el paso del tiempo. Siguiendo el ejemplo de la *Commedia dell’Arte*, la repetición de ejercicios de improvisación no debe ser algo que bloquee o frustre al actor, sino una oportunidad para que se reinvente y ajuste sus habilidades actorales al explorar en escena. Es, entonces, la experiencia misma la que hará virtuoso al actor de teatro del siglo XXI.

Adaptación

Este concepto fue creado por el científico naturalista Charles Darwin. A pesar de su enfoque biológico, este sirve a los fines de esta investigación: “[Darwin] se habría planteado este problema al descubrir ciertas diferencias y variaciones existentes entre los pinzones de Europa y los de América ... Estas diferencias fueron explicadas por medio del concepto de adaptación” (Barahona, 1983, p. 10). Aquí, surge la idea de una extensa variación entre las especies, donde las diferencias son mayores que las similitudes. Los seres humanos, por un lado, son dinámicos y, por ende, sus características tanto físicas como emocionales presentan una transformación constante que los hace susceptibles a las circunstancias y al entorno.

En el campo teatral, [Stanislavski \(2003\)](#) hace uso de este concepto y lo comprende como un sinónimo de ajuste. El maestro ruso lo define como “los medios humanos externos e internos que la gente emplea para ajustarse a sí mismos unos a otros en una variedad de relaciones, y también como ayuda para conseguir o realizar un objeto” (p. 243). Cuando se detalla con mayor profundidad, a través de los ajustes, la acción realizada por el personaje teatral, esta se vuelve real, orgánica. Se constituye en un signo importante para el espectador. El actor debe conocer interna y externamente a su personaje para poder darle una calidad interpretativa digna a su trabajo. Por ello, estos ajustes o adaptaciones, que siempre se realizan cuando se está en escena, deben estar llenas de matices, sutilezas, colores, intenciones, vida, delicadeza y, sobre todo, honestidad por parte de quien interpreta.

El actor contemporáneo no debe olvidar la importancia de la adaptación. El trabajo minucioso en sus personajes hará que estos se delineen bien y se liberen en escena. Como resultado, el actor realizará modificaciones conforme recibe estímulos en el escenario. Como se mencionaba anteriormente, este trabajo profundo en la actuación es lo que hará que cada personaje sea distinto al del resto del mundo.

[Stanislavski \(2003\)](#) reconoce dos formas de realizar estas modificaciones o adaptaciones: las formas internas y las externas. Los seres humanos, en nuestra cotidianeidad, utilizamos ambas todo el tiempo. Dentro de las formas internas, se identifican los cambios producidos por una reflexión interior, un pensamiento o meditación sobre un tema específico. Como consecuencia a estas formas internas, intervienen siempre las externas.

Desde mi perspectiva, todos los ajustes conllevan a un movimiento, así sea mínimo, en el cuerpo. Esto se observaba, sobre todo, en los personajes tipo de la *Commedia dell'Arte*, cuya interpretación implicaba una manera rápida de pensar y accionar. Hay que tener cuidado, sin embargo, ya que algunos actores apelan a este recurso para ilustrar lo que les debería de suceder en escena. La adaptación es una necesidad que aclama el ser —personaje—, mas no una imposición del intérprete para mostrarse virtuoso ante el público. Por medio de este recurso, compartido por las técnicas cotidianas y extracotidianas, el actor realiza un proceso en distintos niveles: físico, intelectual y emocional. La adaptación conlleva una transformación gradual anatómica en el actor ([Barba & Savarese, 1990](#)), en la cual involucra la columna, los puntos de equilibrio y su cuerpo. Esto se puede extrapolar a los personajes de la *Commedia dell'Arte*. A manera de ejemplo, en una escena hipotética, aparece el personaje tipo Arlecchino, quien descubre a Colombina besándose con

Capitano³. Como resultado de la acción, su corazón se rompe y la tristeza lo invade. A partir de esta situación, se observa cómo el personaje de Arlecchino, a través del sentimiento, modifica la posición de su cuerpo inconscientemente, provocando que la persona que lo interpreta curvee la espalda y dirija la mirada hacia abajo, aletargando sus movimientos y perdiendo la energía que caracteriza al personaje.

Al realizar una adaptación de manera consciente, se presentan dos casos distintos. En el primero, “la adaptación es un engaño, en otros es una ilustración visible de sentimientos o pensamientos internos” (Stanislavski, 2003, p. 280). El segundo, por otro lado, se asemeja a un acto inconsciente, ya que va directamente ligado al sentir del personaje. El intérprete, en este segundo, realiza ajustes en su cuerpo para reafirmar su estado de ánimo y sus sentimientos. Aquí, los comediantes italianos juegan con el ritmo, los cambios de direcciones, los enredos y los cambios de identidad, explotando así sus capacidades corporales y correspondiendo a los personajes *dell’Arte*.

El primer caso de adaptación, como lo indica Stanislavski, es un engaño; las transiciones funcionan a modo de saltos bruscos para los personajes italianos, obteniendo cambios en el ritmo, las emociones y situaciones. Un ejemplo del ajuste como engaño se observa en el *canovaccio El espejo*, donde el personaje del señor Pantalone se va de la ciudad dejando a Olimpia, su mujer, atrás, sin saber que ella está embarazada. Al llegar a Roma, se enamora de Flaminia y se olvida de Olimpia. Años después, esta última decide ir en busca de Pantalone junto con la hija de ambos, Isabella, quien se disfraza de lacayo para acercarse a su padre. Aquí, Isabella debe realizar un ajuste preciso en su corporalidad para poder convencer a Pantalone de que sí es un lacayo y obtener la información solicitada por su madre. Por tanto, el peso, el ritmo, la voz e incluso el desplazamiento del personaje serán distintos. En este caso, no es necesario preocuparse por cómo adaptar. Al respetar la construcción de personaje, cada ajuste se realizará de manera natural. Si bien es cierto que se requiere un grado de consciencia por parte del actor, la intuición es fundamental. No existe una sola forma o una forma correcta de adaptar, lo importante es explorar, buscar y encontrar.

³ Arlecchino, Colombina y Capitano son personajes tipos propios de la *Commedia dell’Arte*.

La adaptación está en la naturaleza: forzar o imponer algún gesto solo matará eso que hace único al Pantalone propio de los otros Pantalones existentes. La adaptación requiere ritmo, soltura, la amplificación de las acciones y reacciones, y dominio corporal. Explorar estos detalles hará que el rango actoral crezca y dé lugar a la interpretación de distintos papeles donde no se repitan los mismos patrones, formando así un actor completo.

El término adaptación puede definirse como todo aquel ajuste realizado consciente o inconscientemente y como consecuencia de la modificación de alguna circunstancia, acción, objetivo o cualquier otro cambio que repercuta en el personaje. Podría ser un movimiento casi imperceptible o, por el contrario, muy notorio —como podría suceder con los personajes de la *Commedia dell'Arte*— en el cuerpo del personaje, que funge como reacción a lo que acontece en la escena. Este suele estar cargado de sentimientos, pensamientos u opiniones sobre lo que sucede.

Dentro de la práctica pedagógica, existen dos niveles de adaptación. En el primer nivel, llamado “imitativo”, el actor trata de calcar la figura preconcebida del personaje por interpretar. Su cuerpo, su caminar y sus movimientos se ajustan a las características de este, despojándose de la comodidad de su cuerpo de actor para acercarse al personaje. Una vez dominado este nivel imitativo y al comprender la razón detrás de cada postura del personaje, el actor se puede enfrentar al segundo nivel, o nivel “instintivo”: la adaptación del personaje a las distintas circunstancias situacionales. Hacer conciencia sobre estos dos niveles puede permitir al actor profundizar sus creaciones de personaje, así como los objetivos de los ejercicios que realice durante sus entrenamientos. Todo suena muy sencillo y lógico; lo complejo es lograrlo. Llegar a algo verdadero y orgánico es el gran reto, pues el actor está en una cuerda floja en donde cualquier movimiento lo puede volver un intérprete virtuoso o llevarlo al fracaso en escena.

La adaptación en la Commedia dell'Arte

El excéntrico trabajo de los actores *dell'Arte* es un ejemplo de disciplina, entrega y construcción de una vida dedicada a un personaje. Su preparación ha sido estudiada por muchos autores. [Preciado \(1990\)](#) describe a este tipo de comediante como:

Un actor convertido en profesional a base de someterse, por propia voluntad y con abnegada y alegre entrega, a una rigurosa disciplina tanto espiritual como física, con el propósito de alcanzar un alto grado de excelencia técnica en la ejecución artística. (p. 39)

En el sentido espiritual, se incluye el deseo por estar en escena y mostrar su trabajo, así como la entrega energética para interpretar. Entre las habilidades que ponían en práctica, están la oratoria, la pantomima, el canto, la danza, la elasticidad, la flexibilidad, la interpretación o noción musical, las acrobacias y el conocimiento de diferentes lenguas.

En la *Commedia dell'Arte*, los personajes son variados y pueden romper con la lógica conductual: “Se pasa muy rápidamente de una situación a otra, de un estado a otro” (Lecoq, 2003, p. 165). Ellos viven a un ritmo más acelerado que el común; sus emociones se transforman tajantemente, casi sin transición. Es por ello por lo que surge la necesidad de una técnica extracotidiana para interpretarlos. Lecoq (2003) agrega: “Arlequín llora la muerte de Pantalón y al momento siguiente se regocija de que la sopa ya está servida” (p. 165). Así de contrastantes y rápidos son los ajustes requeridos.

A diferencia de Hamlet, Nora, Nina o Treplev, personajes complejos del realismo psicológico, las máscaras de la *Commedia dell'Arte* no tienen ajustes discretos o casi imperceptibles; incluso, cuando quieren “ocultar algo”, hacen un gesto más grande para evidenciarlo ante el público. Por otro lado, las *personas* —los personajes sin máscara en la comedia italiana— se encuentran un poco más cerca de realizar ajustes realistas, al tiempo que se alejan también de las acciones, el ritmo y la energía cotidiana. En su apogeo, la popularidad de los personajes *dell'Arte* era tal que el espectador podía intuir las reacciones de cada uno de ellos en las situaciones representadas sobre la escena. Es cierto que estas deducciones no eran siempre certeras; de lo contrario, el recurso sorpresivo de los comediantes italianos hubiera caducado en sus espectáculos.

Retomando la adaptación, se puede reconocer la velocidad del actor al momento de decidir el ajuste necesario y efectivo en escena. El intérprete lucirá su personaje, siempre y cuando no se distraiga del verdadero objetivo de la representación. Lecoq (2003) afirma que “en la comedia del arte, los personajes se mueren por todo: de envidia, de hambre, de

amor, de celos” (p. 170). El comprender y delimitar los motores de acción de cada personaje permite que el proceso de adaptación sea congruente con su comportamiento y no precisamente con la situación que lo rodea.

La imaginación extracotidiana, en ese sentido, es fundamental en la interpretación de los personajes *dell'Arte*. En escena, no se puede pretender pensar de la misma forma que uno lo hace comúnmente. Por ello, cada actor de la *Commedia dell'Arte* enriquecía sus *canovaccio* con las tantas formas de reaccionar que habían estudiado y proyectado en su mente. Así mismo, los actores contemporáneos que se enfrenten al desarrollo de personajes de este tipo deben fortalecer no solo la conexión corporal y vocal, sino también su imaginación extracotidiana.

La adaptación en la *Commedia dell'Arte* se presenta con una ejecución impecable, donde todos sus actores se concentran y viven por una finalidad: encarnar a su máscara. Es necesario buscar la renovación en todas las presentaciones o ensayos. Aumentar los gestos, variar los *lazzi*, jugar con las emociones y la calidad de los ajustes genera un disfrute en escena y deja ver una forma de adaptar natural, sin predisposiciones ni pretensiones por parte del intérprete.

Hacia una propuesta pedagógica

Como se pudo analizar, muchos maestros del siglo XX han tomado la *Commedia de'Il Arte* italiana como base para su *training* actoral. Actualmente, se puede encontrar en varios países latinoamericanos y del mundo compañías dedicadas a la exploración de los personajes de esta comedia italiana. Si bien existen compañías enfocadas en preservar esta forma teatral, son muy pocas las que sostienen su trabajo con el paso del tiempo.

Considerando esto, se sugiere al intérprete contemporáneo experimentar con rutinas basadas en la construcción teatral de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, esto con el fin de fortalecer las habilidades actorales, en específico, el estudio profundo de la adaptación y la improvisación. No obstante, el objetivo al implementar este método no debe ser la presentación de un espectáculo ni la demostración de los conocimientos adquiridos sobre *Commedia dell'Arte*. La verdadera meta es aprovechar las posibilidades de crecimiento profesional que brindan las rutinas basadas en esta comedia para concientizar, a través de la mente y el cuerpo, las leyes de naturaleza ficcional.

A partir de estas ideas, se exponen algunas sugerencias para aquel que desee generar una propuesta pedagógica relacionada con los comediantes italianos. Estas son solo ideas para considerar dentro de una estructuración más formal. Será trabajo del maestro de actuación o director teatral interesado en generar propuestas que se acerquen a los objetivos que requieren sus actores.

Los ejercicios deberán estar ideados para crear rutinas que logren la apropiación de las características de un personaje, utilizando la estrategia de improvisación-adaptación, que sirve para dominar los elementos técnicos del intérprete al desarrollar sus destrezas actorales. Las rutinas pueden ser secuencias de acciones construidas a partir de trozos de ficción o pequeñas narrativas. Será de suma importancia, además, establecer un orden en los ejercicios y rutinas planteados, con la finalidad de que los actores se apropien tanto del universo de la *Commedia dell'Arte* como de sus personajes. Así, se propone una división en cuatro etapas:

- Calentamiento: Todas las sesiones, sin importar qué nivel sean, deberán contar con un calentamiento previo. Esto activará el instrumento del intérprete al proporcionarle una energía propia de un nivel preexpresivo.
- Nivel introductorio, estudio y elección de personajes: Es de suma importancia hacer un breve recorrido histórico sobre la *Commedia dell'Arte*. Se apuesta por un estudio teórico y uno técnico-práctico de las características y comportamientos de los personajes por explorar. El actor deberá elegir una máscara para trabajar específicamente en su estudio.
- Nivel intermedio, exploración de situaciones: Con la finalidad de integrarse al trabajo basado en la comedia italiana, se explorarán rutinas simples que ayuden al intérprete a ajustar sus habilidades a las necesidades de representación identificadas.
- Nivel avanzado, apropiación de argumentos: Se trabajará con argumentos más complejos y extensos. Subirá la exigencia en la adaptación corporal y energética de los actores ante los cambios situacionales.

La estructura de trabajo propuesta es en modo de laboratorio práctico-teórico, donde la práctica será de mayor importancia. Cabe destacar la necesidad de realizar un calentamiento previo a estos ejercicios. No se pueden considerar los ejercicios referentes al estudio técnico como un calentamiento, ya que es necesario preparar el cuerpo para comenzar a adoptar la corporalidad prediseñada de cada máscara.

El estudio técnico abordado en el nivel introductorio se encamina a un primer nivel de adaptación; por ello, la precisión con que se ejecuten los movimientos y la adecuada conducción del guía en la retroalimentación de los ejercicios proporcionarán un mayor aprendizaje para los y las participantes. La aportación teórica es también clave para la comprensión e identificación de estos con los personajes por estudiar.

Para observar, dirigir y corregir, es necesario contar con un guía —llámese director o maestro— que acompañe a los actores durante el proceso de los ejercicios. Este guía deberá, forzosamente, tener una noción práctica-teórica sobre los personajes *dell'Arte* abordados, sobre su mecánica operativa y sobre el desarrollo de la *Commedia*. La retroalimentación y la observación serán formas de aprender y comprender cómo se efectúa el movimiento.

Para estructurar el calentamiento, se puede recurrir al material realizado por maestros que basaron sus estudios en la comedia italiana. Se sugiere revisar *El cuerpo poético* de Lecoq (2003), *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral* de Meyerhold (2005) y *La actuación dramática creativa. La Commedia dell'Arte* de Preciado (1990). Esto servirá para acercar el cuerpo a la calidad de los movimientos que requieren las rutinas *dell'Arte*.

Conclusiones

A través de la *Commedia dell'Arte*, se retomaron dos conceptos comúnmente ubicados dentro del realismo y la psicotécnica, para dirigirlos hacia un terreno extracotidiano, donde el actor es capaz de jugar entre la espontaneidad y la precisión del movimiento, esto sin perder la exigencia de su trabajo escénico. La combinación de estos dos elementos en el trabajo del actor, sumado a la riqueza interpretativa de las máscaras *dell'Arte*, resulta idónea para desarrollar y comprender la utilización de estos en la escena.

Cabe resaltar que esta apuesta pedagógica no parte de una visión reduccionista y absolutista. Cada actor debe explorar todas las técnicas y métodos posibles para poder elegir aquellas que le beneficien en sus procesos actorales. Así como se sugiere, particularmente utilizar a la comedia italiana para la creación de rutinas, no se niega la validez de otras técnicas.

La adaptación y la improvisación son un fuerte soporte pedagógico para los ejercicios creados por maestros, maestras o directores y directoras de teatro. Unidas a la comedia italiana, las habilidades actorales podrán asentarse en el instrumento del intérprete y generar destrezas escénicas. En ese sentido, los personajes *dell'Arte* son una gran oportunidad para ejemplificar las adaptaciones en escena llevadas hasta su máxima expresión. Gracias

al análisis sobre el desarrollo de la comedia italiana y algunas técnicas actorales-corporales, se ha podido identificar momentos donde los comediantes hacían uso de la adaptación e improvisación en sus representaciones sin perder el juego escénico que demandaban estos personajes prediseñados.

Si bien el éxito depende de la disposición de los participantes, el conocimiento y la sensibilidad pedagógica del guía que conduzca el grupo será fundamental para la propuesta de rutinas. El estudio técnico se encamina a un primer nivel de adaptación; por ello, la precisión con que se ejecutan los movimientos y la adecuada conducción del guía en la retroalimentación de los ejercicios proporcionan un mayor aprendizaje para los participantes. La aportación teórica es también clave para la comprensión e identificación de los participantes con los personajes por estudiar.

Finalmente, retomar recursos del pasado como la comedia italiana brinda oportunidades creativas en el trabajo interpretativo del actor en el siglo XXI, sin importar la línea actoral que cada intérprete siga en su trabajo individual. La emoción que produce explorar distintas formas teatrales se ve reflejada en escena y es a través del juego que se pretende lograr la concientización del uso de la improvisación y adaptación en el trabajo creativo del actor.

El actor contemporáneo necesita renovar constantemente las formas de aprender y desarrollar sus habilidades para adquirir y, a la vez, descubrir todas las posibilidades interpretativas que brinda su cuerpo. Las máscaras de la comedia italiana serán buenas compañeras para generar destrezas actorales. Se invita así a los lectores y lectoras de este trabajo a explorar el universo de la *Commedia dell'Arte* y adentrarse en su complejidad técnica y su riqueza interpretativa, para probar técnicas diferentes que incrementen sus virtudes escénicas. Esto es solo un despertar hacia el interés de uno de los movimientos teatrales más populares a lo largo de los siglos con una indudable vigencia.

Referencias

- Barahona, A. (1983). Darwin y el concepto de adaptación. *Ciencias*, 3, 10-13. <https://www.revistacienciasunam.com/es/138-revistas/revista-ciencias-3/1059-largo-2.html>
- Barba, E. (2007). El protagonista ausente. En C. Muller (Ed.), *El training del actor* (pp. 69-78). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Escenología, A. C.
- Chéjov, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Editorial Alba.
- Féral, J. (2007). ¿Dijo usted “training”? En C. Muller (Ed.), *El training del actor* (pp. 13-27). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- Guzmán, J. (2014). *La Commedia dell'Arte: una útil para la formación de actores* [Tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, Veracruz, México]. Tesis UNAM. <https://tesiuam-documentos.dgb.unam.mx/ptd2014/octubre/0719823/0719823.pdf>
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.
- Marotti, F. (1997). El actor en la Commedia dell'Arte. En E. Rodríguez (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* (pp. 55-88). Universitat de València.
- Mauss, M. (1971). *Técnicas y movimientos corporales, Sociología y Antropología*. Tecnos.
- Meyerhold, V. (2005). *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*. Escenología, A. C.
- Naranjo Velásquez, S. (2019). Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología teatral. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y performatividad*, 10(15), 103-121. <https://doi.org/10.25009/it.v10i15.2589>
- Ojeda Calvo, M. V. (1995). Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga. *Criticón*, (63), 119-138. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129909>

- Picon-Vallin, B. (2007). El actor en ejercicio: algunas experiencias sobresalientes. En C. Muller (Ed.), *El training del actor* (pp. 31-49). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Preciado, J. F. (1990). *La actuación Dramática Creativa: La Commedia dell'Arte*. Editorial Limusa.
- Rodado Gómez, V. (2015). *La improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje* [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III de Madrid, España]. Archivo digital. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/3ce7f936-2ec1-4726-a246-df1ed108dfa5/content>
- Rudlin, J. (1994). *Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook*. Routledge.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.
- Seweryn, A. (2007). ¡Tomen de donde puedan! En C. Muller (Ed.), *El training del actor* (pp. 97-100). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Velazquez, A. (2017). *Match de improvisación teatral, juego, espectáculo y el legado de impro en la Ciudad de México* [Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, México]. Archivo digital. <https://cdigital.uv.mx/server/api/core/bitstreams/ae2092e7-032a-479c-afd4-086fc207d8db/content>