



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



LA VIGENCIA E IMPORTANCIA DE CERTOS
ELEMENTOS DE LA COMMEDIA DELL'ARTE EN LA
FORMACION TEATRAL

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A:
LILIANA DOLORES GOMEZ

ASESOR: MAESTRO LECH HELLWIG-GORZYNSKI



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS MEXICO, D. F.

2032

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“...A veces mil instrumentos sonoros, susurran en mis oídos o bien son voces que, aunque despierte de un largo sueño, me arrullan nuevamente; y entonces en mi sueño, pareceme ver entreabrirse las nubes y mostrar a mi vista sus riquezas prontas a llover sobre mí; de manera que al despertarme lloro porque quisiera soñar otra vez.”

**La tempestad. William Shakespeare,
acto III, escena 2.**

Agradecimientos

A mi Padre y a mi hermano Fermin.

A Martha, por el amor y el apoyo incondicional desde que nací.

A Lech Hellwig por su guía y muestra de verdadera vocación docente.

A Oscar Armando García por su extraordinario seminario de tesis y su ejemplo académico.

A Miguel Angel Reyna, Gonzalo Blanco y Alejandro Ortiz, por sus excelentes entrevistas.

A Alfredo, Diana, Zuélka, Britt y a mis compañeros de generación que me enriquecieron con su talento e intelecto, los recordaré siempre.

A Lourdes Casales por insistir en este trabajo y ser quien eres.

A Miguel, esposo amante y amigo, pieza fundamental de este trabajo, gracias por los sueños compartidos.

INTRODUCCION

Mi interés por realizar una investigación sobre la Comedia del Arte, surge a partir de la carencia de información sobre este tema en idioma español, y de una valoración personal de la importancia que representa en la formación de todo estudiante de teatro; pues si bien es cierto que dentro del plan de estudios de nuestra carrera se toca muy brevemente este tema, (principalmente dentro de la materia de historia del teatro) no existe una profundización tal que nos permita apreciar el acontecimiento social y la riqueza artística que la Comedia del arte significan.

Dicha investigación, escrita desde mi propia perspectiva, es decir como estudiante de teatro; pretende mostrar la evolución histórica de un teatro popular que se convierte más adelante en una propuesta específica de realizar el hecho escénico -un estilo- y que en la actualidad ofrece una serie de herramientas útiles para la formación actoral. Muchos suelen despreciar el teatro popular exigiéndole elementos propios de otros géneros, para ellos, es importante recordar que el verdadero teatro debe ser para todos.

No se puede lograr esto si se sigue haciendo un teatro que sólo entienda la "gente de teatro", debemos mirar con humildad aquello que mantiene al espectador atento por encima de todo, y preguntarnos que es lo que origina la atracción, sin que esto implique que la calidad sea poca o nula. La Comedia del Arte desde sus orígenes a la fecha posee esa cualidad.

El objetivo principal de este trabajo es abrir puertas para que el conocimiento de la Comedia del Arte sea más claro y accesible para toda persona interesada en la labor teatral, demostrando que es una materia vigente cuyos elementos deben ser explotados en la

formación actual por estudiantes y maestros. Para esto, además de la información histórica, presento un capítulo de lo que representa La Comedia del Arte en nuestro Colegio y un análisis de sus alcances académicos, que espero generen trabajos posteriores.

La dificultad mayor consistió en acercarse con suma fidelidad a la historia, tomando en cuenta que nuestro objeto de estudio abarca aproximadamente dos siglos y básicamente dos culturas; la del origen en Italia y la de adopción en Francia, por lo que las fuentes de investigación se centraron en ambos países tanto en su literatura y pintura, como en revistas o testimonios escritos de investigadores involucrados en el hecho teatral de manera actual.

Por último, aunado a la investigación documental, menciono en un directorio de páginas electrónicas, algunas de las compañías que siguen representándola como escuelas de Arte Dramático en las que se imparte, por si el lector se interesara en buscar su propia información.

En mi trabajo como actriz, he tenido la magnífica experiencia de hacer teatro al aire libre, por lo que al comienzo de este trabajo, la pregunta fue ¿Cómo hicieron los comediantes all'improviso, para entrenarse tan hábilmente en su arte? La Comedia del Arte, debe ser difundida y apreciada, pero sobre todo aplicada en la formación actual.

INDICE

I. ANTECEDENTES

- a) El origen en la Italia del S.XVI.....1
- b) El desarrollo en Francia del S.XVI al S.XVIII.....7

II. EL ESPACIO DE REPRESENTACION

- a) De los escenarios callejeros a la corte.....15
- b) La escenografía y el vestuario.....22

III. LA DRAMATURGIA

- a) De la improvisación al texto.....30
- b) Los Lazzis y Canovacci.....39
- c) Los personajes.....48

IV. EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

- a) La improvisación como práctica fundamental.....57
- b) La máscara como técnica de desarrollo corporal.....66
- c) La acrobacia, el baile, la música y el canto.....72
- d) La adopción de un solo personaje.....77

**V. LA COMMEDIA DELL'ARTE EN EL COLEGIO DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**

- a) La experiencia en 1977.....84
- b) La importancia de aplicar Commedia dell'arte.....90

VI. CONCLUSIONES

- a)La Commedia dell'Arte, sus elementos inmersos en la actualidad y su utilidad..... 98

I. ANTECEDENTES

a) *EL ORIGEN EN ITALIA SIGLO XVI*

El primer acercamiento a nuestro objeto de estudio se produce en Italia, es aquí donde cobra fuerza el Renacimiento en los siglos XV y XVI debido al desarrollo comercial y político que se da después del período medieval.

El movimiento renacentista fusiona la recuperación de los avances griegos y romanos clásicos con las características de la cultura del medioevo, y provoca una gran apertura en el terreno artístico y científico. Aunque artísticamente lo más representativo del Renacimiento es la pintura, la literatura muestra sin duda la visión humanista de la época, y en el teatro se gestan nuevas formas de expresión que no sólo tienen cabida en los parámetros de comedia y tragedia sino que a partir de una intuición satírica retratan nuevas formas de vida dadas en la sociedad del siglo XVI:

“[Al lado de la pintura del individuo, se desarrollaba también el arte de juzgar y describir pueblos enteros.] ...Y así como toda ciudad, por poco importante que fuera, empezó a glorificarse en prosa y en verso, surgieron también escritores que describieron ciudades y hombres de las distintas regiones, unas veces en serio y otras en burla o bien de modo que no era fácil separar las burlas de las veras.”¹

¹ Jacob BURCKHART, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, p.299.

Estas formas de escribir textos dramáticos fueron denominadas como farsas y junto a otras comedias breves se representaron con mucho éxito durante todo el siglo XV y probablemente durante la primera mitad del siglo XVI, cuando la decadencia del humanismo ya estaba presente y carecía de credibilidad.

Empezaron a surgir espectáculos populares que resultaban ser más ligeros y remunerativos para los escritores. Silvio D'amico en su libro *Historia del teatro Universal*, cita a G.M. Cecchi, quien fue uno de los autores de estas farsas, y cómo expresa su contento ante el hallazgo de un nuevo género:

"La farsa es una tercera cosa nueva, entre la tragedia y la comedia; admite como si fuera albergue y hospital, cualquier clase de gente, vil o plebeya, lo que no suele hacer la señora tragedia. No tiene limitación en cuanto a temas, porque los elige alegres y tristes, profanos y sagrados, civiles y rústicos, funestos y agradables; no tiene en cuenta los lugares, y sitúa su escenario en la iglesia y en la plaza y en cualquier parte; ni el tiempo, porque si no cabe un día dura dos o tres. En suma: Es la cosa más agradable y más cómoda y dulce del mundo..."²

Pasaría todavía bastante tiempo para que esta novedosa forma de escribir diera el siguiente paso; es decir, si hemos comentado que la farsa rompía con reglas estrictas y permitía al autor hacer un retrato de su entorno, estos textos comenzarían a acentuar la descripción fiel de la sociedad del siglo XVI. Es importante señalar que dicha descripción no abarcaba una sola

² Citado en Silvio D'AMICO, *Historia del teatro Universal*, pp.88-89.

clase social; si se inclinaba lógicamente a los ambientes populares, se hablaba también de las clases altas, y lo más importante era que no se limitaba a una sola región, sino que abarcaba en su mayoría todas las regiones de Italia.

Lo anterior es razón para que un número de investigadores afirme que este tipo de teatro, obtendría con el tiempo no nada más el nombre de Comedia del Arte, sino la atribución de ser un teatro de carácter nacionalista.

Parece ser que estos tipos de espectáculos no fueron representados en un principio por actores de oficio, sino por grupos de aficionados con el objeto de divertir, divertirse y producir ganancias. De este tipo de actores a la concepción del gran Arlequín acróbata queda aún largo trecho. Al respecto lo siguiente:

"En 1568 existe un documento que se refiere a la representación de una obra italiana en la corte bávara, doblemente celebrada por una relación descriptiva escrita por Massimo Troiano y por los frescos en las paredes del castillo de Trasnitz. Era una representación de aficionados organizada por varios italianos que estaban al servicio del duque Guillermo y en la calidad de aficionados reside su valor, pues nada podía demostrar con mayor fuerza hasta que punto había llegado a afirmarse la comedia profesional en aquella época".³

Según Silvio D'amico hay otro autor de farsa con suma importancia entre fines del siglo XVI y principios del siguiente, su nombre es Gian Battista della Porta y sus obras procuran eva-

³ Nicoll ALLARDYCE, *El mundo de Arlequin*, pp. 167-177.

dir la imitación clásica para aproximarse a la realidad de la vida y a la representación popular. Della Porta señala que dichas obras fueron realizadas por aficionados que no tenían idea de actuar y el resultado era catastrófico, esto solamente al principio, pues en la medida que estas farsas fueron divulgadas, comenzaron a ser representadas por cómicos profesionales, dentro de los cuales empezaban a vislumbrarse nuestros actores de la Comedia del Arte.

Si la materia prima de estos espectáculos es la sociedad de la época, después de ella corresponde hablar de los personajes. Aunque estos serán tratados más particularmente en otro capítulo, es importante hacer notar que el retrato de la vida cotidiana nos lleva a la creación de los tipos principales que vemos en la escena. Si bien es cierto que los personajes tienen raíces en el teatro latino, y es esta tradición clásica la que hereda posteriormente el uso de las máscaras y el trabajo del mimo, La Comedia del Arte no hubiera podido formarse como tal, si no contara con la gran aportación de los ciudadanos italianos.

Mientras que sufría la transición de ser primero interpretada por aficionados y posteriormente por saltimbanquis, juglares, bufones de corte etcétera, dichos artistas fueron tomando los principales personajes de su sociedad, que no sólo se encontraban en Venecia como se menciona en algunas investigaciones, sino en todas las regiones de Italia:

"Mas o menos satíricamente deformada, a través del prisma de esta comedia desfila una sociedad muy propia del s. XVI, aventureros y cortesanas, nobles y alcahuetas, frailes y beatas, pedantes y jovencuelos, falsas damas, auténticos criados y figuras de filósofos, médicos, abogados, procuradores, mercaderes, profesionales y

aprovechadores de toda especie. La caricatura de este ambiente, alcanza también a la moral y aún a la religión" ⁴

Por esto los personajes hablan cada uno su propia lengua, acento o dialecto, lo que enriquece las escenificaciones y las provee de este aire de burla, pues parece ser que es hasta el siglo XIX cuando Italia obtuvo una lengua unificada, y mientras tanto se hablaba de acuerdo a las costumbres de cada región.

Juan Felipe Preciado en su estudio sobre la Comedia del arte comenta lo siguiente:

"En el s. XVI la fragmentación política que venía presentándose prácticamente desde la caída del imperio romano a causa de invasiones y divisiones políticas y religiosas, había originado una fuerte conciencia regional.

Así, en Venecia se hablaba el véneto; en Florencia el moschetto, lengua desabrida que se utilizaba en las representaciones teatrales "cultas" de las "academias" organizadas por la nobleza, contra la cual se pronunció el movimiento popular de los comediantes del arte. En Bérgamo, el bergamasco, en la Toscana el toscano, en Nápoles el napolitano, etcétera. " ⁵

De cada una de estas regiones, se desprenderán Briguella, Pulcinella, Capitano, Pantalone, Dottore, como personajes básicos, y luego surgirán los demás; Preciado señala también que

⁴ Silvio D'AMICO, *op. cit.*, p.80.

⁵ Juan Felipe PRECIADO, *La actuación dramática creativa, la commedia dell'arte*, p.80.

cada capilla y abadía italianas aportarán el fraile o el clérigo, así como cada catedral El Magnífico, (cardenal u obispo.)

Hay otro punto que hasta ahora no hemos tratado y es sumamente importante en la comprensión de nuestro objeto de estudio. Se trata de la introducción de las máscaras. Aunque estas las encontramos a través de la historia en varias culturas y muchas son producto de manifestaciones artísticas, las máscaras de La Comedia del Arte definen al personaje y al actor que lo interpreta pues éste último ha decidido quedarse con ese papel y será el único que interprete. Este hecho constituye una de las armas más fuertes para evitar que La Comedia del Arte desaparezca, pues implica un desarrollo creativo individual que favorece la calidad de todo el grupo de actores.

Mientras más se acerca directamente al actor, más se aleja de la literatura, sin embargo, no sólo no pierde su valor sino que trasciende por más de dos siglos llamándose Comedia de Improvviso, Comedia popular, Comedia Veneciana, Comedia Italiana, etcétera. A partir de prescindir del texto, el actor hace uso de su experiencia para improvisar y mostrar sus dotes escénicas tales como la música, el canto, el baile, y la gran acrobacia. Aunque no hay mucho que decir, se tiene un gran espectáculo para decirlo:

"Este fenómeno que ya se había observado en los períodos en que el drama griego y romano decaían siendo rápidamente sustituidos por los mimos y las pantomimas, volvió a verificarse, sobre todo en Italia, a mediados del s. XVI. En ese momento,

ante la inanidad del espectáculo erudito, los actores italianos dijeron: Si ya no hay poesía, habrá espectáculo. E inventaron La Comedia del Arte."⁶

Surgen entonces las primeras compañías de tipo ambulante con nombres como los Celosos, los confidentes, los Unidos etcétera,⁷ y son estas las que se encargan de difundir La Comedia del Arte por toda Europa.

b) EL DESARROLLO EN FRANCIA DEL SIGLO XVI AL SIGLO XVIII

Cuando La Comedia del Arte era llevada por sus compañías a otros sitios, ya contaba con todos los atributos que le conocemos: argumentos propios, actores acróbatas y cantantes que improvisaban sobre dichos argumentos, uso de máscaras, y diverso lenguaje popular.

Algunas compañías fueron invitadas a España o incluso Inglaterra, viajaron también por Alemania, Austria, Rusia y Hungría y en general no tuvieron problemas para presentarse, salvo los obstáculos que las autoridades eclesiásticas pudieran poner tratándose de un teatro con cierta libertad en costumbres y lenguaje.

⁶Silvio D'AMICO, *op. cit.* p. 96.

⁷ Respecto a esto, se habla a detalle en el capítulo de la publicación de Juan Felipe Preciado sobre la integración de las primeras compañías de 1570 a 1689. pp.59-75.

La primera cuestión a tratar, sería el porqué es el territorio de Francia el que recibe y adopta con los brazos abiertos a los comediantes italianos y permite que su teatro se desarrolle, permanezca y se precipite después a la decadencia para resurgir en nuestra época moderna.

Mientras que en Italia se contaba ya con espectáculos de actores adiestrados y en España e Inglaterra existía ya un movimiento teatral claro dotado además con autores importantes, el proceso francés se daba de manera tardía, producto de la inestabilidad del país a causa de continuas guerras libradas desde la época medieval. Es hasta finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando Francia recobró su estabilidad política que permitió a sus gobernantes interesarse en el movimiento cultural y artístico de su país. Otra de las razones era que antes de que se diera la apertura a nuevos creadores, las licencias para representar eran otorgadas a una compañía en específico lo que constituía un monopolio que impedía sin duda un avance real en la producción teatral, por miedo y a causa de la competencia.

Haciendo una comparación con otro teatro popular, podemos ejemplificar esta situación de manera más cercana: conocemos en México que a partir de la Revolución de 1910, se produjo un género teatral que contaba con tipos, lenguaje, y argumentos propios, además de un intenso contexto histórico del que deseaba hablar. Ese teatro que llamamos "de Carpa" utilizaba también el elemento satírico o la chispa del pueblo con la que contaba La Comedia del arte, pero no trascendió con la misma fuerza. Por supuesto existen diferencias, pero como teatros populares, uno evolucionó y se volvió "de arte" y el otro aunque no deje de provocarnos un interés particular en su forma y orígenes, en la actualidad se encuentra casi extinto, pues los actores de la carpa, permanecen hasta nuestros días como populares en el sentido más peyorativo que la palabra implique. Tal vez por falta de autores, o tal vez por

falta de otros públicos que los apreciaran. Los comediantes del arte fueron ampliamente valorados al darse a conocer a nuevos espectadores.

Al gozar de éxito en Italia, las compañías comenzaron a viajar al extranjero primero para darse a conocer, y después con más fama eran llamados por otros países a representar en temporadas aunque el recibimiento no siempre fue igual:

"Existen pocas señales de que La Commedia dell'arte dejase una huella material en los teatros alemán y austriaco. Naturalmente, la razón es que en aquella época los países teutónicos estaban asolados por guerras y la posibilidad de que se desarrollase un teatro popular era todavía muy remota"⁸

La situación política de los otros países contesta algunas de nuestras interrogantes, si no existía el ambiente propicio, tampoco había florecimiento, aunque también se dio el caso que en otros lugares la actividad teatral fuera tan rica literariamente, que se miró a la comedia italiana con desdén, tal fue el caso en Inglaterra:

"...no parece que los auditorios ingleses se deleitasen mucho, en general, con aquellos espectáculos. Para la mayoría, el italiano era una lengua desconocida y los isabelinos eran unos apasionados de las palabras. Para proporcionarles dichas palabras, en melodías cada vez más ricas, ya tenían a los poetas, de forma que las *exhibiciones de*

⁸ Nicoll ALLARDYCE, *El mundo de Arlequín*, p.178.

destreza presentadas por las compañías procedentes del extranjero no podían atraerlos completamente."⁹

Sin embargo, en numerosos estudios sobre el teatro de Shakespeare, se advierte la influencia de los visitantes italianos. A este autor lo que le interesó captar fue la frescura de los tipos y la construcción de las tramas de enredo, que se pueden observar claramente en obras como *Mucho ruido pocas nueces* o en *La Fierecilla domada*.

En el caso de España parece ser que también representaron con gran éxito en los teatros cortesanos de Madrid, y existe la probabilidad de que Lope de Rueda conociera ya las representaciones de los italianos cuando decidió convertirse en actor. Aunque la influencia no es clara o directa, el teatro español también sienta sus bases en la forma popular:

"Nadie sabe con precisión cuando llegaron por primera vez a España los ubicuos comediantes de La Commedia dell'arte [...] Entre 1538 y 1574 estos actores ya habían ganado fama suficiente para ser llamados a representar ante la Corte. [...] Hablaban sólo en italiano, pero exageraban sagazmente la pantomima y ellos y quienes los sucedieron se hicieron tan populares que en 1581 un fraile censor lanzó una invectiva contra: "...estos extranjeros que sacan de España miles de ducados al año."¹⁰

⁹ *Ibidem*, pp.171-172.

¹⁰ K. MACGOWAN Y W. MELNITZ. *Las edades de oro del teatro*, p. 106.

En el caso de Francia, Moliere también asimila características de sus compañeros en la creación de obras como *El Avaro*, o *Tartufo*, y muestra la satirización de su propio ambiente en *Las Preciosas Ridículas* por ejemplo.

De lo anterior podemos inferir que la estructura accesible de La Comedia del Arte, así como la habilidad de los actores, podían adaptarse sin problemas en donde representaran dándole importancia a lo que fuera más comprensible en cada lugar; unas veces las situaciones, otras el espectáculo acrobático y otras la pantomima.

París resultaba entonces el lugar ideal, puesto que se encontraba encaminada a la búsqueda de su propio teatro que llegaría en todo su esplendor con Moliere, quien no escapó a la influencia de los italianos y en algunos momentos compartió fama con ellos, pues de igual manera su carrera fue del pueblo hacia la corte. Entonces, según Nicoll Allardyce, " La auténtica patria de adopción de La Commedia dell'arte fuera de Italia fue Francia."¹¹

No era una sola compañía la que abrió las puertas de París. Aunque algunos estudiosos señalan a la compañía de "Los Celosos" como los más reconocidos, existían varias que realizaron giras y agradaron antes de 1660 (fecha en la cual una compañía se instala definitivamente), este es el caso de "Los Fedelli" quienes viajan al pueblo francés en 1613 se quedan un año, y posteriormente vuelven en 1622; "Los Accesi" en 1607, o "La Troupe Fiorelli Locatelli" en 1653.¹²

¹¹ *Ibidem*. p.178. Esta parece ser la causa de que a través del tiempo y en la actualidad se siga representando La Comedia del Arte en Francia como teatro nacional.

¹² La información sobre las fechas de las compañías está tomada de la bibliografía correspondiente que casi siempre coincide; sin embargo es el estudio de Juan Felipe Preciado quien presenta un esquema organizado sobre las actividades de cada compañía en español, traducido del estudio de Vito Pandolfi.

El gobierno de Luis XIV favoreció indudablemente a estas compañías, pues en él había el interés particular de divertirse con estos espectáculos y no sólo eso sino que también el pueblo se divertiera. Los teatros más importantes de la época fueron El Petit Bourbon, El Palais Royal y El Hotel de Bourgogne, además de que el rey otorgó subsidios sustanciosos tanto a compañías italianas como a Moliere.

Es esta misma patria quien les brinda reconocimiento, en donde adquieren más fama y contradictoriamente, donde se pierde poco a poco La Comedia del Arte; mientras más se desarrollaba, más se alejaba de su esencia.

Esto se debió a varios motivos; primero, la fama y reconocimiento ganados con tesón produjeron también pequeñas crisis en las compañías ya que los actores comenzaron a exigir cierta valoración individual y aumento de ingresos, lo que por fuerza lleva a la división del equipo creativo y afecta toda intención de trabajo conjunto. Generalmente estos actores eran los que daban vida a las figuras más reconocidas como Arlequín por ejemplo.

Curiosamente, esto también los lleva a la creación de nuevos tipos en el ansia de no permanecer atados a un solo personaje.

La solución a este primer problema la ponen las autoridades, quienes observando la actitud de los actores amenazan con retirar el apoyo a las compañías, lo que los hace reflexionar y continuar realizando su arte.

El segundo motivo fue casi predecible: El antiguo Hotel de Bourgogne se llamó teatro italiano a partir de que los comediantes se instalaron y París produjo muchos cambios en La Comedia del Arte; uno de estos cambios fue el uso del lenguaje. Comenzaron a intercalarse

textos en francés conservando escenas en italiano, al principio esto sólo era en la improvisación pero después se presentaban situaciones en que los diálogos escritos eran también una mezcla de las lenguas. Hubo varios motivos siguientes: uno de los métodos para atraer al público fueron las actuaciones individuales virtuosas, luego introdujeron demasiados elementos escénicos (decorado y aparatos) y dejaron a un lado la máscara hasta quedar en desuso. Respecto a esto dice Nicoll Allardyce:

"Con esa doble evolución de excesivos movimientos pantomímicos y de diálogo escrito en francés o en forma mixta-hemos de citar otra tendencia doble-; por un lado se intensificaron por puro gusto de la fantasía. Además de esa tendencia que aparece en docenas de obras, hizo su aparición otra totalmente opuesta. A los autores franceses que escribían textos para el Théâtre Italien les encantaba aprovechar la oportunidad que se les ofrecía de presentar escenas satíricas y temas realistas".¹³

Los problemas en las compañías continuaron hasta hacerse del dominio público, infidelidades, envidias y toda clase de pleitos que fueron la causa de que el teatro se cerrara en 1697. Dicho teatro estuvo cerrado por más de veinte años, y las compañías o pequeños grupos volvieron a las calles. La mayoría volvió a Italia, pero aquellos en quienes dejaron la semilla siguieron representando con sus propias historias y acrobacia en ferias populares, recuperando la espontaneidad y modificando de nuevo el estilo sin llegar a la calidad antigua. Esto impide que desaparezca pero inevitablemente sigue alejándose del contenido original.

¹³ Nicoll ALLARDYCE, *op.cit.* pp.184-185.

Es en 1716, cuando se consiguió de nuevo el establecimiento de una compañía italiana en París y a pesar de los esfuerzos, el fracaso fue inminente.

Más adelante se localiza un camino para lograr la permanencia en el gusto del público: el texto escrito. Se representan ahora historias bien estructuradas acerca o tomando siempre en cuenta al italiano que ingresa en París, al existir una identificación directa con el espectador, el éxito vuelve, pero es este triunfo quien lentamente propone la decadencia.

De la fecha aproximada de sus inicios hasta finales del siglo XVIII; el público gozó con La Comedia del Arte, sobrevino otro período de transición para retomarla a finales del XIX dando paso al rescate de su importancia teatral en el siglo XX y actualmente siguen existiendo grupos interesados en continuar el estilo que la llevó a la fama. En los capítulos siguientes analizaremos paso a paso sus características propias de gran importancia para todo aquél interesado en el hecho teatral, pues por una parte constituyen un acervo histórico y por otra, un camino vigente en la preparación del actor.

II. EL ESPACIO DE REPRESENTACION.

a) DE LOS ESCENARIOS CALLEJEROS A LA CORTE.

Muy escasa es la información que existe sobre las representaciones de Comedia del Arte, principalmente porque no eran permanentes o porque al declararse prohibidas se impedía hablar de ellas; pero el motivo mayor sería quizá el hecho de que la mayoría de los investigadores hablan de ella cuando ya era fastuosa, olvidándose de describir su esencia netamente popular, sin otro recurso que el ingenio creativo.

Si el origen del teatro se halla en el rito, y éste no contaba en un principio con un espacio propio, toda manifestación teatral tendrá entonces el lugar de representación por excelencia: la calle.

El fenómeno de la diversión en las calles al alcance de todos se ha dado en todas las épocas, culturas, y regiones de una manera universal y sigue estando presente, a pesar del avance científico y tecnológico que forma parte de la era contemporánea; como manifestación del hombre que desea expresar su momento, evadirse, o simplemente experimentar el placer de la diversión. Sólo que en el período del que hablamos, esta necesidad humana se hacía más patente al no existir los medios de comunicación actuales (televisión, cine internet, etc.) lo que obligaba a una total apertura hacia los espectáculos populares, (tomando en cuenta que son éstos los que alcanzaron todo nivel social) y contribuía al desarrollo artístico de una

sociedad. Ha sido indispensable que este hecho vaya acompañado de fiesta, por lo que los carnavales y mascaradas son unos de los lugares propicios para el desarrollo de nuestro objeto de estudio:

“Quindi il Contrasto de Carnevale e Quaresima rispecchia, con molta probabilità, una forma drammatica d'impronta ritualistica assai antica, e via modificata e adattata ai vari luoghi e tempi: di sicuri sappiamo che essa ha durato dal Duecento fino a oggi ed è perciò una delle manifestazioni più antiche e più tenacemente vive del nostro teatro.¹⁴

En el caso de La Comedia del Arte su proceso es el siguiente: se representa primero en las calles como remedo de las farsas y comedias italianas de quienes toman ciertos tipos, crea su

¹⁴ “De ahí que el contraste de Carnaval y Cuaresma se vea probablemente como una forma dramática de desvergonzada ritualidad muy antigua, así modificada y adaptada a diferentes lugares y épocas: con seguridad sabemos que ha durado desde el siglo 2 hasta hoy, y es por eso una de las manifestaciones más antiguas, tenaces y vivas de nuestro teatro.”

PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano* p.165.

Hablamos entonces, no sólo del Carnaval que es la reina de las fiestas para los italianos, sino de toda la hermana tradición festiva; la Cuaresma, las procesiones, la fiesta de año nuevo, de la nueva estación, y aunque no se afirma con certeza dónde realizaban pequeñas escenificaciones podemos pensar que antes del tablado llegaron a usarse también los carros alegóricos aunque estuvieran en movimiento, como primeros lugares de representación. Al principio de manera estrictamente religiosa, agregándose después compañías o grupos que aprovechaban al público reunido.

propia forma hasta ser valorada por los duques, príncipes y reyes; vuelve de nuevo a las calles y regresa para incluirse dentro de todo aquello que forma el teatro nacional de Francia. Se relaciona con todo estrato social, y es así que se conforma como un hecho teatral histórico.

Los distintos espacios en los que se presentaba La Comedia del Arte, en esta primera fase, son los siguientes: calles, ferias, colegios, iglesias, plazas, antiguos circos, carnavales etc. No todos estos escenarios eran privativos de La Comedia del Arte, pero sí eran de grupos de acróbatas, saltimbanquis, músicos y cantantes que más tarde formaron compañías. Dice al respecto en un comentario descriptivo Felipe Preciado:

"Los comediantes dell'arte, en los patios de fondas y hosterías saltaron al precipicio sobre una mesa; [...] y finalmente en altos tablados cuyo piso se colocaba al nivel del horizonte visual de un espectador situado de pie sobre el piso de la plaza."¹⁵

El tablado no sólo es el segundo espacio originario de la representación, es un espacio mítico e histórico, donde se forman los verdaderos actores (se dice que un actor posee experiencia cuando tiene "tablas"), y es totalmente diferente al teatro griego. Estas tablas eran colocadas a veces encima de barriles; siendo su espacio tan rudimentario, durante mucho tiempo sólo se

¹⁵Juan Felipe PRECIADO, op. cit. p.117.

presentaron escenas en exteriores (los diálogos de los actores situaban a los personajes en la calle.) Lo anterior, sugiere una exigencia especial en la actoralidad, pues sin contar aún con otros elementos, debían atrapar la atención de todo aquél que se encontraba en la calle. Más adelante hablaremos de la importancia de este aspecto en la preparación del actor; es también por esta razón que insistimos en tratar a profundidad el origen de la Commedia dell'Arte. Acerca de los tabladros, dice Nicoll Allardyce:

“En lugar de sentarnos en la sala de un palacio, imaginémosnos de pie en la gran plaza de Venecia, hacia el año 1600[...]

En una esquina de la plaza se ha erigido un tablado; frente a él están los bancos para los espectadores privilegiados; alrededor en un amplio semicírculo expectante, permanece de pie una apretada y excitada multitud.”¹⁶

Pero hablemos ahora de otros lugares donde también se llevaba a cabo la representación. Los llamados misterios medievales cuyas obras eran siempre de carácter religioso, se presentaban de igual manera al aire libre en las plazas públicas y hasta en los cementerios; sus propósitos eran de doctrina, por lo que obviamente sus espacios principales eran los atrios de iglesia y los colegios donde se preparaba a los destinados a llevar a cabo estos eventos, y no tardaron en alternar con los comediantes del arte.

¹⁶ Nicoll ALLARDYCE, *Historia del Teatro Mundial, Madrid*, edit. Aguilar, 1964 p.148.

Poco a poco los tablados podían instalarse en espacios cerrados no teatrales, pero a los que acudía mucha gente, o contaban con un patio interior, tal es el caso del hospital de la Trinidad que se encontraba en París y cuya sala era estrecha, pero albergó a los comediantes y marcó el inicio de la clara necesidad de obtener un espacio exclusivo para teatro.

Las representaciones se realizaban ahora en las ferias, que de alguna manera contaban con más "estabilidad" o en espacios de esparcimiento que poseían una estructura larga y techada pero que tampoco eran totalmente funcionales pues no estaban concebidos para el espectáculo teatral naciente. Cuando la clase privilegiada adopta a la comedia, se escenifica directamente en los palacios.¹⁷ Surge entonces uno de los lugares con mayor tradición:

"Después de ciento cincuenta años de representar misterios *La Cofradía de la pasión* construyó un teatro por su cuenta en las ruinas de la casa citadina del Duque de Borgoña, El Hotel de Bourgogne..."¹⁸

Mientras los comediantes se iban instalando en un lugar propio, la escasez de recursos también iba desapareciendo por lo que los elementos escenográficos comenzaban a hacer su aparición este aspecto será tratado más adelante dentro de este mismo capítulo para hablar exclusivamente de la escenografía en relación también al actor.

¹⁷ Sobre los teatros construidos revisar: Ma. Del Rocío ECHAVARRIA, *La Commedia del Arte: Una aproximación a su historia y a su presencia en nuestros días*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Modernas. UNAM 1998 p. 6 y 7 que dan testimonio del modelo arquitectónico que siguió después toda Europa.

¹⁸ K.MACKGOWAN Y W. MELNITZ, *Las edades de oro del teatro*. El teatro barroco de Francia. p. 190-91. La Cofradía de la Pasión era un grupo de aficionados que durante mucho tiempo fue el único que contó con la licencia para representar, y por ende el primero en buscar un espacio de mejor condición.

Posteriormente apareció el Petit Bourbon; aunque estos espacios representaban en sí mismos un avance extraordinario, parece ser que aún no contaban con una disposición real y adecuada:

"El Hotel de Borgoña y el Marais conservaban su incómoda arquitectura de juegos de pelota, estrecha y larga con el tablado a nivel del suelo, donde los espectadores se mantenían de pie, y las dos hileras superpuestas de galerías laterales, separadas unas de otras con celosías, a fin de formar palcos. El Petit-Bourbon, aunque mucho más grande, era igualmente incómodo."¹⁹

El hecho de que no hubiera suficientes teatros a causa del monopolio de una compañía específica, provocaba que no existiera competencia de actores locales, de ahí el apoyo creciente a los italianos, que daban funciones a escondidas a veces nocturnas, lo que hacía que las troupes se dieran a conocer a pesar de la prohibición.

Es entonces cuando se advierte el mejor momento de La Comedia del Arte en cuanto a fama, que los lleva del gusto del pueblo directo a la corte, y sus actores pueden esperar a vivir "decentemente" de su oficio, aunque para muchos investigadores es aquí donde se aleja más de su esencia, de su carácter puro de creación artística.

¹⁹ Gaston BATY y René CHAVANCE , *El arte Teatral*. p.149-150.

El Palais Royal es el espacio por excelencia, significa el apoyo de la corte, el reconocimiento esperado, el nombre internacional. Luis XIV provee a los comediantes de subsidios porque gusta enormemente de los espectáculos y permite al pueblo asistir a las representaciones reales, además de que muestra una particular objetividad con la censura. Los tabladros se quedan atrás para ceder el paso a un lugar de representación cuyo diseño se mantuvo mucho tiempo e inspiró a los teatros modernos:

"En esta ocasión, el rectángulo se cerraba al fondo por una curva de veintisiete grados. En esa curva se construyó una curva de anfiteatro *al estilo italiano*, reuniendo los dos extremos de las líneas de palcos." ²⁰

Con la oportunidad de que los comediantes italianos trabajaran en los nuevos teatros, crece la oferta y la demanda, por lo que los franceses comienzan a competir creando sus propias representaciones con un estilo también popular buscando el éxito de los extranjeros sin pretender ser iguales, lo que produjo después grandes obras escritas, hecho que no tuvo La Comedia del Arte. En estas fechas compartían ya el Palais Royal en París con Moliere y quizá no imaginaban que toda la parafernalia escénica que ahora mostraban sus espectáculos los llevaría en un futuro a la decadencia, a traicionar la calidad sincera que mostraban en las plazas. La verdadera Comedia del Arte había desaparecido, y las extraordinarias comedias de Jean Baptiste Poquelin, darian paso al nuevo teatro francés.

²⁰ *Ibidem*. pp.149-150.

b) LA ESCENOGRAFIA Y EL VESTUARIO

Si bien es cierto que cuando La Comedia del Arte contaba con más elementos de artificio se precipitó a su decadencia, también es cierto que no podemos ignorar el proceso artístico que siguió de los tablados a los grandes escenarios.

Imaginemos a los actores al aire libre confiando en su cuerpo, en su voz y en cada uno de sus gestos para comunicar. Sabemos por experiencia que un espacio abierto constituye un reto actoral, puesto que el espectador es más libre de expresar sus “opiniones” sobre lo que observa y totalmente susceptible de no ser atrapado por la acción de la representación a causa de diversas distracciones, sin embargo, también es cierto que un evento llevado a cabo en la calle está de antemano al alcance de todos, y por otro lado, la creatividad individual de los actores siempre es favorecida al obligarse a usar pocos recursos para realizar su tarea escénica. A medida que los elementos escenográficos se agregan a la escena, el comediante del arte aprende a integrarlos y utilizarlos como otros recursos actorales de apoyo:

Dice la investigación de Ma. De la Luz Uribe:

“{...La disposición escénica era tan sencilla, que, en caso de que en una gira los actores tuvieran que actuar sin ese decorado, una tela pintada de negro podía servir perfectamente...}”²¹

²¹ Ma. de la Luz URIBE, *La comedia del Arte. Santiago de Chile ed. Universitaria S.A. Colecc. El espejo de papel, 1983 p.35.*

Se trata simplemente de “ambientar” de forma rudimentaria un pequeño lugar donde sucederá, en esos momentos, algo extra cotidiano, de manera que todos deben saberlo:

“La pobreza de medios de las primeras troupes de comediantes hizo de los escenarios una expresión simplísima que cumplía su finalidad primordial: esclarecer ante el público el ambiente en el que se desarrollaría la comedia.

Disponían al comienzo sólo de un escenario desmontable: una plataforma que se situaba en alto, dividida en dos por un telón pintado que representaba habitualmente una plaza o una calle.”²²

Vemos entonces que incluso las primeras telas llevaban dibujadas aquellos escenarios a los que estaban acostumbrados, que ayudaban a dar a la comedia su esencia popular, es decir, para todos. A estas calles posteriormente se fueron agregando puertas y ventanas que favorecían la acción cómica, pues cuando los personajes contaban con distintas entradas y salidas podían jugar con situaciones de enredo, además de los argumentos ya establecidos.

No existe razón para descartar la posibilidad de que después agregaran otros niveles en el mismo tablado, quizá por medio de bancos al principio, pues Arlecchino, por ejemplo, saltaba desde lo alto mostrando sus dotes de acróbata.

De la misma manera en que la comedia va adquiriendo fama, la pintura comienza a dar los

²² Nicoll ALLARDYCE, *El mundo de Arlequin, op. cit.* p.128.

primeros frutos renacentistas, y el teatro que acoge sin recato a todas las demás artes, la recibe con los brazos abiertos con su perspectiva y su colorido. Nunca ha sido tan beneficiada la escenografía como en ese entonces; en la actualidad los telones o decorados en general forman parte del concepto del teatro como un arte "efímero" y no se usa después de que la obra llega a su fin.

El escenógrafo no sólo se relaciona con el pintor, sino que también la arquitectura comienza a hacer su aparición para planear edificios destinados al teatro, muy diferentes de los clásicos greco romanos. Cuando La Comedia del Arte comienza a presentarse en estos teatros italianos, estos estaban destinados como ya hemos tratado, al teatro erudito accesible sólo a algunos. Estos edificios son el resultado del trabajo y creatividad de verdaderos artistas, y por ende un legado a la humanidad que no estaría presente si la corte no hubiera apoyado además del teatro, a todas las disciplinas artísticas:

"El desarrollo de las leyes del color, de las normas del espacio, y el nuevo concepto de la perspectiva, convirtieron a los mejores pintores en escenógrafos, quienes realizaron obras de grandes dimensiones para los espacios que diseñaban los mejores arquitectos y que a su vez decoraban magníficos escultores".²³

La escenografía poco a poco se vuelve indispensable, y la maquinaria escénica evoluciona para realizar sorprendentes efectos de noche, día, agua, calles y balcones aptos para escenas

²³ Ma. de la Luz URIBE, *op.cit* p.5-6.

simultáneas donde los espectadores observaban dobles acciones, aunque los comediantes del arte, habían demostrado ya que no les era realmente necesaria. Cabe señalar que los mencionados escenarios eran aún totalmente fijos por lo que todavía se seguían sirviendo de lo que mencionaban los actores en sus diálogos:

“Esta inmovilidad del escenario semejante a la de las máscaras acentuaba la sorpresa exclusiva de la acción, ofreciendo el marco que correspondiera a la poesía de imágenes de las máscaras, los colores, los vestidos.”²⁴

Es posible que también en esta época comiencen a aparecer las primeras personas destinadas sólo al manejo de las escenografías, que no necesariamente participaban como actores de las compañías pero que sabían operar la maquinaria de los teatros y llevar a cabo las instrucciones de los pintores y otros artistas, es decir, las primeras personas dedicadas a la tramoya.

Echemos un vistazo al uso de su vestuario. No descamos incluir en este capítulo una lista exacta de qué prendas o colores llevaba cada personaje, pues existen ya algunas investigaciones²⁵ que nos orientan al respecto; sin embargo no es posible dejar de mencionar aquello que consideramos trascendente para recrear dicho vestuario.

²⁴ Ma. de la Luz URIBE, op.cit p.36.

²⁵ Particularmente la tesis de Rocío Echavarría ofrece información a detalle, y adicionalmente se puede consultar cualquier obra de las citadas en la bibliografía correspondiente a este trabajo.

Hemos hablado ya en el primer capítulo de que la materia prima inspiradora de La Comedia del Arte fue la sociedad misma, por lo que la vestimenta de los actores era también fiel a la época, pero además de ilustrar, debía apoyar plenamente la creación de cada tipo, pues antes de que el comediante realizara alguna acción, el espectador habría identificado el personaje en cuestión; esto debió llevar tanto tiempo, que se mantuvo poco más de un siglo.

Así, observamos en el análisis detallado de la Tesis de Rocío Echavarría, que el vestuario nunca fue usado como mero ornato, sino como parte esencial de la imagen de cada personaje; por medio de las pinturas de la época, observamos que dicha vestimenta no era muy distinta a la que usaba la población en la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XVII; es la misma que se lleva para la posteridad, y es con ese vestuario o con pocas modificaciones como conocemos a los personajes en la actualidad. Cada personaje tiene ciertas características pero en general, se usa el tono blanco en aquellos que tienen un oficio, también llamados Zanni, (Pedrolino, Pulcinella y Briguella por ejemplo.) Este color no tiene ningún tipo de simbología especial. En Arlequín, observamos más colores a causa de su vestuario hecho de remiendos.²⁵

Los colores oscuros se reservan para los magníficos, (Pantalone, Dottore, el capitano etc.) Y en el caso de las mujeres, llama la atención de nuevo el blanco en Colombina quien también

²⁵ Sobre el porqué Arlequín posee ese traje, se pueden consultar los estudios de Juan Felipe Preciado o Rocío Echavarría, citados en este trabajo, quienes ofrecen una amplia investigación sobre los orígenes de cada personaje.

se presenta después con un vestido hecho de remiendos. Las razones de la modificación de sus trajes, reales o ficticias, también dieron lugar a algunos argumentos para la escena.

Uno de los motivos por los que la imagen no cambia trascendentalmente a través de la historia, es porque el comediante representaba un personaje a lo largo de su carrera, tema que trataremos más adelante:

“Junto a la máscara y voz, se creó y mantuvo un vestido fijo para cada personaje. Los enamorados llevaban elegantemente la moda del tiempo, pero el rojo veneciano de Pantalone, la severa capa de jurisconsulto del Dottore, el vestido multicolor de Arlecchino, el blanco de Pulcinella, el blanco con verde de Briguella, el negro de Scaramuccia, el tono abrigado del Capitano, creaban una armonía de colores que produjo sin duda una sugestión visual a la que el público se entregó con el placer de quien asiste a un espectáculo no sólo para recrearse, sino también para reconocer”.²⁶

Uno de los detalles interesantes es el uso frecuente de la utilería, pues todos los personajes además de sus sombreros, tocados o gorros, llevan cestos, armas como puñales, espadas y garrotes; pequeños bolsos a la cintura, o distintos accesorios según sus necesidades. En el caso de los magníficos observamos también capas y zapatos de tacón.

Con todo lo anterior, los actores seguían siendo muy ágiles y ligeros, cada objeto de utilería

²⁶ Ma. de la Luz URIBE, *op. cit.* p.34-35.

no sólo era bien llevado, sino que también se prestaba para improvisar y hacer aún más comprensible la representación, aunque se encontraran en un lugar con lengua distinta:

“He aquí por ejemplo, las cosas indispensables para representar El ateo fulminado: Trompetas y tambores; armadura para la estatua blanca, pantalones, calzas y todo lo necesario, con guantes; dos máscaras blancas, una de hombre y otra de mujer, con cabellos de cáñamo; una sotana de fraile y espada blanca; armas y cuellos de los bandidos; dos trajes de peregrino; una cabellera de estopa de mujer; una estera, barbas y pelucas; dos grandes serones para poner la mesa; casacas y libreas para la guardia; dos capas de villano; palacio al fondo que se transforme en templo; bosque al otro lado; cosas de comer; platos, manteles, servilletas y cuchillos con vasos; vestido blanco para Leonor en el cielo; para vestir a Plutón; un tridente, una corona de rey, una bata, una barba negra grande y peluca; varios vestidos y trajes de espíritus; pez; material para empalar a Zanni.”²⁷

El uso creativo de todos los elementos materiales en escena es uno de los objetivos más difíciles de alcanzar para el estudiante, por lo que esta es una de las áreas que es indispensable fomentar en las clases de actuación.

No sabemos si dentro de las compañías existía alguien con la función de ocuparse sólo del vestuario y la utilería; en realidad todo parece indicar que los mismos actores eran

²⁷ Tomada de la ENCICLOPEDIA BIBLIOTECA TEMATICA UTEHA, “*Historia del teatro*” vol. 5 tomo I España 1980 p.68. No se menciona el autor de la cita.

responsables de tener todo listo, a gusto probablemente del llamado *corago* del que trataremos más adelante.

Tanto la escenografía, como el vestuario son parte de un “todo” que al separarlo y volverlo a unir, deben embonar perfectamente, es decir, decorados y capas no deben interferir con el trabajo actoral sino reforzarlo en su esquema de comunicación.

La Comedia del Arte, usó posteriormente efectos y maquinaria teatral más elaborada según su evolución, pero no debemos olvidar que su comienzo fue con apenas un bosquejo de producción.

III. LA DRAMATURGIA

a) DE LA IMPROVISACION AL TEXTO

Después de arduas investigaciones, no se ha logrado dar una fecha aproximada acerca del momento en que se tuvo que registrar la acción teatral en el papel; es necesario decir que, muy a pesar del título de este capítulo, los textos dramáticos de La Comedia del Arte, *no son realmente dramaturgia*, y a este hecho se le atribuye el que no diera frutos como un verdadero teatro nacional. Para explicar esto es necesario que tomemos como dramaturgia el texto literario sin confundir con la dramaturgia propia de la escena, en cuyo caso La Comedia del Arte es rica. Los grandes dramaturgos han trascendido durante siglos por sus excelsas obras de teatro, pues ellas constituyen por sí solas un legado literario, un bello ordenamiento del lenguaje para transmitir el sentir y el pensar humanos. Aquellos autores que se dedicaron por unos instantes a expresarse en un escenario, no tuvieron tal suerte, probablemente porque esos actores-autores carecían del arte de la escritura lo suficiente para no realizar una labor real de dramaturgia. Valga entonces todo lo siguiente, para justificar el título de este capítulo.

Sin embargo, en esos textos usados para representar, en un principio tal vez de manera ingenua, observamos que hay drama; acción y situaciones de los personajes en conflicto, derivadas principalmente de la improvisación:

“Lo que la *commedia dell'arte* descubrió, además de la invención de un método especial de retratar a los personajes dramáticos, fue la virtud de la improvisación, por la cual los actores se convertían en sus propios autores”.²⁸

La improvisación nace directamente de la adquisición de los personajes arquetípicos; es decir que aquellos primeros diálogos estaban directamente relacionados con los caracteres que los actores representaban y apoyaban la imagen de dichos personajes, nunca se improvisó acerca de “algún tema” sino de aquello que le acontecía a Pantalone o Arlequín por ejemplo; Juan Felipe Preciado cita a Renato Simoni:

“De Bérgamo muchos mercaderes de discurso jocoso provenían entonces, y se esparcían por los mercados y con burdas argucias falaces declamaban en torno a sus bancos curiosos y compradores. Aquellos fueron seguramente los primeros discursos de Arlecchino, quien más tarde se armó de valor y se hizo comediante”.²⁹

Mediante la improvisación se fueron descubriendo historias que tenían más éxito entre los espectadores, por lo que, poco a poco, se formaron argumentos que contaban con una línea de acción; el cómo se encaminaban a esa línea, era asunto de los actores.

En algunos estudios se dice que la improvisación constituía un objeto de búsqueda de un lenguaje e identidad propios; pero no era éste su fin, al menos no conscientemente, pues lo

²⁸ Nicoll ALLARDYCE, *op. cit.* p.37.

²⁹ Juan Felipe PRECIADO, *op. cit.* p.55-56. El autor no menciona de dónde tomó esta cita.

primordial era la sátira, la burla, y sobre todo la diversión. El lenguaje y la identidad fueron la consecuencia.

En la medida en que el lenguaje de cada personaje se llenaba cada vez más de recursos retóricos, se va dando la transición de la improvisación totalmente efímera, a la utilización de los primeros textos dramáticos, con la finalidad de atrapar aquello que era una muestra de talento del comediante:

“Para los comediantes all’improviso el desarrollo de las escenas correspondientes a *Los amorosos* era inconcebible sin la inclusión de metáforas, interrupciones, obstestaciones, alegorías retratos, y otras figuras idóneas para la florida expresión de pasiones amorosas.

De la misma manera les era casi imposible imaginar a un *Zanni* o una *Zagnia* que no echara mano de adagios, sentencias y proverbios populares, retruécanos y sarcasmos, o a un *magnífico* que *podiera prescindir del epíteto, el apóstrofe, la perífrasis, la conminación o la magnificación...*”³⁰

Al irse acumulando tales muestras de talento e interactuar con las de sus compañeros actores, se formaron anécdotas en las improvisaciones con un efecto ya comprobado; la improvisación, (el cómo decir) se modificaría en cada función aportando siempre frescura y

³⁰ *Ibidem.* p.83.

verdad a la escena; la anécdota, (el qué decir) podía ser reutilizada. De lo anterior nacen los argumentos llamados después canovacci. Tales argumentos comenzaron a registrarse según consta en varias investigaciones, en un libro hallado en algún lugar cerca del escenario, o se dice también que las indicaciones con estos argumentos se clavaban en las maderas utilizadas para aforar los modestos tablados y los comediantes los revisaban antes de entrar a escena; sobre quién anotaba en el libro, sabemos que todos los actores podían anotar aquello que habían descubierto, o incluso enriquecer el trabajo de sus compañeros que ya se encontraba registrado.

Según la investigación de Juan Felipe Preciado, el mencionado libro recibió el nombre de “*Zibaldone repertorio*” (mezcla de creaciones): “El *Zibaldone repertorio*, fue el instrumento al cual recurrieron estos creadores de espectáculos para contar con un registro pormenorizado de sus invenciones escénicas.”³¹

Tal investigación, dice además, que los actores contaban con su propio *Zibaldone* donde llevaban un registro personal de sus creaciones escénicas correspondientes a su propio personaje, aunque esto no está comprobado.

En cualquier caso, la idea de asentar los avances escénicos, es también una poderosa herramienta tanto para el alumno de teatro como para el profesor que implica reflexión y autocrítica y por consecuencia un progreso más rápido en la formación. En el caso de La Co-

³¹ Ma. del Rocío ECHAVARRIA ROMAN, *op. cit.* p.12.

media del Arte, el registro se basaba en la experiencia de trabajo directamente con el público; sin embargo, al trabajar actualmente en las aulas se puede fomentar una bitácora de comentarios y hallazgos tanto individual como de grupo.

El origen de los argumentos se le ha atribuido también a la llamada comedia dialectal, y varios autores destacan la figura de Angelo Beolco, apodado Il Ruzzante a partir de su personaje llamado de igual manera; idea de la cual diferimos pues aunque el trabajo de este autor conocido hacia 1520 cuenta con varios elementos populares, se acerca más a la literatura que observamos después en el siglo XVIII, la cual se muestra directamente influida por La Comedia del Arte, las comedias de Goldoni por ejemplo. Sí, es cierto que el intento por reflejar la vida cotidiana había dado inicio en las comedias precedentes y esto seguramente enriqueció a los comediantes, pero no olvidemos que ellos mismos, en un principio, fueron de extracción popular, lo que no significa menos profesionales, y los giros de su lengua no fueron “introducidos” literariamente, sino hallados en la escena mediante la improvisación y como consecuencia de la misma. La comedia dialectal sí es dramaturgia; es decir, textos literarios de mayor extensión basados en las formas aristotélicas de la tragedia y la comedia clásicas, lejana aún de los primeros argumentos de La Comedia del Arte: “...la improvisación es el factor principal en la Commedia dell’arte, en donde se deja completamente a un lado el texto, y los actores se convierten entonces, en los propios autores de sus representaciones”.³²

³² Ma. Del Rocío ECHAVARRIA ROMAN , *op.cit.* p.12.

No obstante estamos de acuerdo en que algunos autores de comedias, manejaban ya un estilo popular, pues la comedia italiana se sirve de rasgos realistas y la vuelven un documento social de gran magnitud, aspecto que se encuentra también en La Comedia del Arte:

“También en el *dramatis personae* de estas obras encontramos una galería de tipos de marcado acento realista, algunos de los cuales, pasarán a engrosar las filas de la *commedia dell'arte*: criados, jóvenes enamorados, cortesanas, padres severos, soldados, rufianes, campesinos incultos, incluso figuras singulares, como el pedante, afirman nuevamente el paradigma bocacciano de donde salieron”.³³

Además de la dramaturgia, algo similar sucede con los actores quienes en varias investigaciones son señalados como “gente de preparación culta” y no aficionados, esto se debe a que las representaciones eran de excelente calidad, pero por otro lado cuando la comedia all'improvviso es denominada *dell'arte*; hacia el siglo XVIII, está ya siendo representada por comediantes con cierto nivel cultural preocupados por su preparación, cosa que en un principio no sucedía. Los comediantes no eran literatos, y la literatura de la segunda mitad del XVI no tenía nada que ver con la improvisación: “Estamos en un momento en que la literatura deja paso a la improvisación escénica, dentro de una significativa tendencia popular.”³⁴

³³ Cesar OLIVA, *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, 1990 p.124-25.

³⁴ *Ibidem* p.127.

El método de trabajo de los actores era muy distinto del habitual de los teatros palaciegos, ahí un poeta componía sus versos para que después fueran interpretados, en la Commedia dell'arte no existe un verdadero texto escrito, sólo una serie de instrucciones clavadas en los laterales de los escenarios.

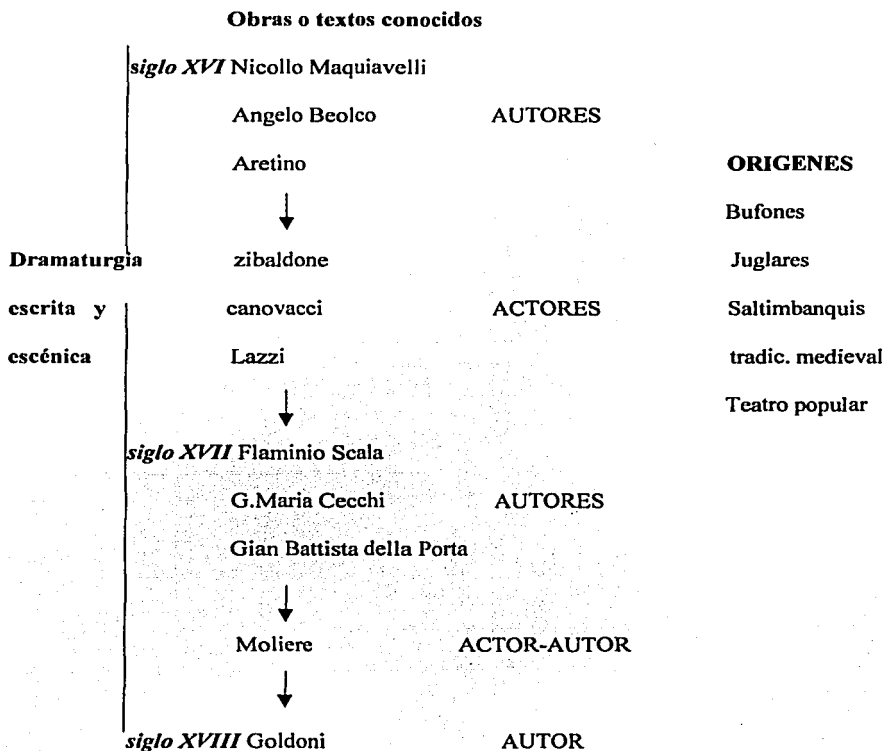
Hemos dicho que los argumentos no se convirtieron en literatura porque los autores no fueron suficientemente hábiles, pero hay otra razón; si todo estaba basado en las situaciones de los personajes, éstos se repetían constantemente según su éxito, por eso los *canovacci* que sobreviven hoy en día son muy parecidos (o están duplicados) pues los temas son los mismos aunque las representaciones nunca fueron iguales:

“Es cierto que la *commedia dell'arte* apoyada por entero en la interpretación, no tenía valor sino por la calidad de ésta. Contrapartida enojosa, ya que el talento no se halla en cada esquina. No cuesta trabajo imaginar las desdichadas exhibiciones que debían ofrecer las compañías de segundo y tercer orden, con sus pésimos payasos que repetían gastados chascarrillos.”³⁵

Esta es una razón por la que algunos siguen considerando a la *Commedia dell'arte* como un género menor. Resumiendo, primero fue la decadencia del teatro erudito, por un deseo impetuoso de ver en escena los grandes cambios de su época; después, si el arte se concentraba en el individuo, el teatro lo hace en el actor mediante la improvisación, y en una

³⁵ Gaston BATY y René CHAVANCE, *op. cit.* p.170.

necesidad de atrapar la creación de los comediantes, finalmente se retorna al texto hacia el siglo XVIII. La ruta de la dramaturgia de la Comedia del Arte a manera de esquema es la siguiente:



En el cuadro anterior no vemos fechas exactas, pero sí un recorrido del siglo XVI al XVIII que nos ubica en la trayectoria de nuestro objeto de estudio. Evidentemente hemos omitido otras compañías o autores, mencionando sólo lo más representativo con afán de ser más claros en cuanto a tiempos.

La producción literaria que surgió después, originó un teatro más vivo, más universal, menos elitista, más real. Llegó entonces a muchos autores y a muchos países:

“...todos los grandes dramaturgos de Europa, “conocieron la experiencia dellarte, y se enriquecieron con ella, les ofrecía en efecto, un consumado dominio de la técnica y, por lo tanto, medios de expresión teatral, mayor libertad de fantasía. Y cree que Shakespeare, Moliere y Goldoni (¿y porqué no Lope de Vega?) fueron quienes más se acercaron a ella, transformándola en profundidad”. {...} La commedia dell’arte reformó el teatro de Europa, sobre todo con estos tres principios: papel predominante del actor, importancia de la mecánica del efecto teatral; importancia de la acción”.³⁶

Algo maravilloso tuvo el arte del actor en contraposición con las letras: La literatura dramática ha tenido que ser mutilada o desaparecida cuando constituía un peligro para los cánones religiosos; en el caso de la Comedia del Arte era muy difícil censurar lo que no se sabía si surgiría en escena de un momento a otro; o aquello que hábilmente el comediante

³⁶ Attilio DABINI, *Notas sobre la commedia dell'arte* p.25. Bahía Blanca 1967.

transmitía en complicidad con su espectador, pues su lenguaje variado e infinito, escapaba siempre dignamente de los intentos de represión.

He aquí la importancia de este capítulo. Vayamos entonces a los ejemplos de algunos textos que sobreviven.

b) LOS LAZZI Y LOS CANOVACCI

Definir los dos términos desde el punto de vista histórico literario ha sido para los estudiosos contemporáneos, tarea difícil pues ambos pueden entenderse solo a partir del hecho escénico; asunto que para los actores o directores resulta claro y hasta obvio. A estos textos se debe la presencia de la improvisación y a ellos mismos se refieren aquellos que contrariamente afirman que nada era casual ni espontáneo.

Un *lazzo* (llamado así en singular de la lengua italiana) es el conjunto de recursos orales, gestuales y corporales que constituyen el acervo creativo de cada comediante. Dicho así, pareciera que estos recursos estuvieran en paquete guardados en cada actor; por supuesto que no es así de tajante, pues no olvidemos que el actor es un ser humano con reacciones y emociones infinitas, sin embargo, de igual manera que atrapaban en el *zibaldone* sus hallazgos, esta serie de juegos, burlas, posturas o acrobacias, se encontraban ya “instalados” en la memoria del actor; mediante el entrenamiento continuo, esperando salir en el momento adecuado. Nunca alteraban la acción anteriormente propuesta, al contrario, apoyaban lo

contado agregándole ritmo jocoso a la escena y proporcionaban al espectador una visión del talento de los comediantes.

Los *lazzi*, nunca debieron parecer memorizados, aunque hay datos de que el público festejaba algún *lazzo* conocido, no debieron ser nunca exactamente iguales, dado que surgían en diferentes momentos de la representación y según la anécdota que se siguiera. La decisión del actor de elegir en que momento utilizar sus recursos aprendidos es la esencia de la verdadera improvisación; luego, la agilidad mental y corporal fluye de manera natural, lo que proporciona a los espectadores la creencia de observar algo nuevo y originado al instante.

Los *lazzi* se forman de acuerdo al personaje, de esta manera es más fácil trabajarlos más intensamente para alcanzar la perfección y de igual modo, el personaje muestra sus características a través de los *lazzi*, pues el lenguaje, acrobacia y gestos de Arlequín no son los mismos de Pantalone. Los *lazzi*, como las máscaras, dieron a los personajes dell'arte, una personalidad propia y auténtica.

Según Juan Felipe Preciado, los *lazzi* se dividen según su uso y aparecen de varios modos señalados en los *zibaldone*, y posteriormente en algunas comedias. Hablaremos primero, de los *lazzi* de tipo oral: Los prólogos, los intermedios, las tiradas, los conceptos, los cierres, las salidas etc.

Los prólogos estaban casi siempre a cargo del personaje del *Dottore*, eran una especie de discurso sobre la situación social u otros temas.

Los intermedios, como su nombre lo dice, se insertaban entre uno y otro acto y presentaban a los zanni quienes realizaban acrobacias, o tocaban instrumentos musicales.

Las tiradas eran monólogos de los personajes según la situación; podían ser de carácter, de conceptos, (miedo, despedida, amor, ruego, paz, etcétera.)

Los cierres, servían para redondear o concluir una escena. Y las salidas, eran conclusiones en las que se usaban proverbios, sentencias o metáforas que se decían en cierta complicidad con el público.

El complemento de todo este material, fueron los *lazzi* de tipo visual; es decir, infinidad de juegos corporales mezclados con el desarrollo gestual; es ahí donde hicieron su aparición la pantomima y la acrobacia así como el travestimiento, detallados ya en otras investigaciones y que nosotros retomaremos en el capítulo siguiente.

Los textos que siguen son ejemplos de *Lazzi*:

Lazzo de llorar y reír: cuando uno engaña a otro; como cuando el viejo llora la partida del hijo y al mismo tiempo ríe porque tiene el campo libre para gozar de su enamorada. Y lo mismo el hijo.

Lazzo del callar: El patrón está hablando al *Zanne*. Este lo interrumpe; y el patrón por tres veces le dice: Calla. Llama al *Zanne*, y éste: mudo.

Lazzo de aguas: la sirvienta está gritando: ¡Agua! ¡Agua! El Zanne le propone toda clase de aguas: de rosas, de naranjas, de jazmín..., de lirios. Y luego orina en un jarro y lo vacía sobre el patrón y la patrona desmayados, y éste (o ésta) vuelve en sí. El Zanne alegre elogia la gran virtud del agua destilada en nuestra vejiga.³⁷

Vayamos ahora a tratar el *Canovaccio* llamado también *Scenario*; tal y como haríamos en la actualidad para contar de qué trata una película o una novela, resumiendo la acción de forma simple, pero sin olvidar aquello indispensable para hacerla comprender, se realizaban los *Canovacci* es decir, conformaban un argumento conocido por la compañía y una especie de apunte para el actor, que le recordaba, qué se mostraría al público en determinada función:

“Los *scenari* consistían generalmente en un mero croquis del que se desprendía luego el espectáculo a través de la invención personal y espontánea de los actores; los temas eran variadísimos y su carácter no necesariamente cómico, aún cuando muchas veces la presencia de los *zanni* lo hacía tal: de una trama que originalmente era mitológica o dramática, resultaba a menudo una obra bufa o pastoral.”³⁸

En la investigación de Rocío Echavarría, se habla también de que los *Canovacci* poseían una clara estructura de principio, desarrollo y desenlace así como el uso de prólogos.

³⁷ Los lazzi fueron tomados de Ma. de la Luz URIBE, *op. cit.* p.39-40 y a su vez fueron traducidos de Vito PANDOLFI *op. cit.* v.IV.

³⁸ *Ibidem* p.71.

El *Canovaccio* se registra también en el *zibaldone*, y en él se hallan también el número de escenas en las que se desarrolla la acción, así como los personajes que las llevarán a cabo. Junto con los *lazzi*, son el elemento histórico más valioso de la Comedia del Arte, pues en ellos se han basado la mayoría de las investigaciones, aunque también se mencione en algunos estudios el desencanto que proporcionan al no encontrar en ellos un valor literario.

Al respecto de lo anterior:

“El tono escueto y rígido en que están casi siempre redactados {...} cada comedia parece ser la mezcla de dos anteriores {...} la descripción muchas veces ingenua que a primera vista parece insulsa {...}”³⁹

O en un comentario más actual:

“...la mayoría de las tramas puede reducirse al siguiente esquema: una o más parejas de enamorados se enfrentan a una serie de obstáculos que les impiden realizar su amor. A medida que avanza la acción, estos impedimentos se van multiplicando debido a una serie de enredos y malos entendidos, pero finalmente todo se resuelve para bien de los amantes, y la obra concluye con una o dos uniones. Los enredos amorosos, la pasión, la lujuria, la obscenidad y la irreverencia, son los elementos fundamentales en los que se basan los argumentistas.”⁴⁰

Con el afán de ofrecer una breve referencia a lo anterior, a continuación mostramos unos ejemplos de *Canovacci* que ilustran perfectamente la trayectoria de la comedia, primero con

³⁹ *Ibidem* p.72.

⁴⁰ Ma. Del Rocío ECHAVARRIA ROMAN, *op. cit.* p.38.

argumentos simples, para después ampliarlos y detallarlos más según al siglo al que pertenecen, y probablemente por necesidades de las mismas compañías.

Los Siervos fingidos.

Isabella enamorada de Oratio se disfraza de hombre y se pone al servicio del joven.

La hermana de Oratio, creyendo que ésta es verdaderamente un hombre, se enamora de ella perdidamente; pero por fortuna, al descubrirse la verdad, ella puede volar a los brazos de Cinthio hermano de Isabella, que desde hace tiempo la ama en secreto.

Boda entre las parejas de amantes: Isabella con Oratio y Flaminia con Cinthio.

La cieca.

El Dottore y Pantalone, enamorados de Isabella, ruegan a zanne que los ayude.

Zanne los hace disfrazar de ciegos y los hace darse bastonazos entre sí. Continúa la burla encerrándolos en sacos, luego, sabiendo que todos lo odian, engaña al segundo zanne para que se disfrace con sus vestidos y así éste recibe los palos destinados a él.

Isabella se casa con su antiguo enamorado Oratio.⁴¹

A continuación, ofrecemos un texto mucho más elaborado que por razones de espacio, incluiremos sólo como un fragmento; según Ma. de la Luz Uribe, éste pertenece a la colección de Flaminio Scala, comediante italiano del siglo XVII:

⁴¹ Tomados de Ma. de la Luz URIBE, p.72-73. Scenari de Basilio Locatelli.

ISABELLA AFORTUNADA

Habitaba en Génova un joven bien nacido y de gran fortuna llamado Cinthio, huérfano de padre y madre, y que poseía sólo una hermana dotada de gran belleza, y de honradas costumbres. Sucedió que el hermano –quien no tenía otro deseo que custodiarla- hizo amistad con un cierto Capitano, que no tenía otro deseo que desposarla, Advirtiendo esto el hermano, habló confiada y razonablemente con la susodicha hermana; ésta mostró tener el ánimo conforme al del Capitano, y se formalizó contrato de matrimonio entre ellos, de fe y de palabra. Ocurrió que el dicho Capitano hubo de transferirse a Nápoles a causa de ciertos importantísimos negocios, prometiendo antes tornar en tiempo breve y desposar a Isabella –que así llamábase la joven-; pero al quedarse en Nápoles durante tres años sin recordar ya la promesa otorgada, halló razón el hermano y resolverse a desposar nuevamente y con mayor fortuna a la hermana, mas ésta, al saber lo que Cinthio pretendía, dio a entender libremente que ya ningún marido ella deseaba. A causa de las continuas insistencias del hermano, decidióse a partir de su patria y trasladarse a Roma vestida de sirviente, y con un siervo, para buscar al Capitano, quien de nuevo nueva mujer quería. Y haciéndose así, fuese a Roma sólo para reprochar al Capitano su fe mancillada. Al encontrarlo, desahógase en él; y luego por diversos incidentes, llegó a ser mujer de otra persona, para satisfacción del mismo hermano.

Veamos el siguiente:

*Personajes**Pantalone – veneciano**Flaminia - su hija**Grattiano – Dottore**Oratio**y –sus hijos**Flavio**Pedrolino –posadero**Franceschina –su mujer**Isabella –vestida de sirvienta**Burattino –su siervo**Capitano Spavento**Arlecchino -siervo**Cinthio -hermano**Utiles para la comedia.**Una valija grande de piel. Cesto grande cubierto. Vestidos para el Capitano.**La acción en Roma.**Acto 1**Pantalone –Oratio–Flavio.*

Los dos hermanos relatan a Pantalone cómo su padre Gratiano, siendo viejo, vive enamorado de Franceschina y no se interesa en ayudarlos a buscar mujer, como sería conveniente; Pantalone trata de aplacarlos probándoles, buen amigo del padre, que la lid amorosa es más propia de un viejo que de un joven; Flavio, sabiendo que Oratio es su rival, le da a entender que su padre lo ha mantenido en los estudios para que se doctora, y no para que tome mujer. Finalmente ruegan a Pantalone para que éste, como amigo del padre, lo disuada de su descabellada empresa, y parten.

Pantalone queda diciendo que también él está enamorado de Franceschina. En eso llega Gratiano, amigo de Pantalone, y éste lo reprende por hacer el amor a Franceschina y ocasionar las querellas de sus hijos; respóndele Gratiano que quiere vivir a su modo mientras viva, y así riendo se van juntos.⁴²

El *Canovaccio* anterior, además de tener un prólogo una clara presentación de la mayoría de los personajes, cuenta con una indicación de utilería y del lugar dónde se desarrolla la historia, se divide en tres actos mencionando en cada escena los personajes que en ella intervienen.

No hemos hecho aquí un análisis más extenso de todos los textos que sobreviven, porque no es la línea directa de este trabajo, además que implicaría un trabajo específico de traducción, sin embargo hemos querido presentar estos ejemplos como parte fundamental en la apreciación de nuestro próximo capítulo; pero vale la pena consultar la bibliografía correspondiente, si es que existe un interés de tipo particular por los *Canovacci*.

Por otro lado; la investigación de Juan Felipe Preciado posee muchos *lazzi* y *canovacci* realizados por su propia compañía de teatro inspirados en el conocimiento de la Comedia del Arte, lo que prueba de acuerdo a nuestros intereses, que el estudio de este capítulo puede y debe servir para inspirar a otros actores a crear tanto colecciones de gestos y posturas individuales, como argumentos improvisados, aspecto que trataremos más adelante.

⁴² Tomado de Ma. de la Luz URIBE. *op. cit.* p.76-77. La autora menciona que pertenece a la colección de Flaminio Scala.

Para cerrar este apartado, debemos decir que después de descubrir que la Comedia del Arte no poseía textos literarios de gran escala, no hay desencanto como sucede en otras investigaciones, sino un profundo interés por mirar a los textos esbozados cobrar vida, los *Canovacci* han trascendido por más de cinco siglos y tienen aún mucho que decir a la escena moderna y por supuesto al actor. En este sentido, la dramaturgia escénica aunque efímera será siempre el primer paso del actor para crear a partir de sí mismo antes de establecer su relación con el texto escrito, puesto que en una palabra existen una o infinidad de acciones.

C) LOS PERSONAJES

En el primer capítulo de este trabajo, hablamos de la aportación de la sociedad italiana del siglo XVI a la Comedia del Arte en cuanto a los tipos de sus personajes; las máscaras eran una burla, una ridiculización de las formas comunes fácilmente reconocibles, el espectador, retratado en la escena, no podía más que reconocerse y reírse de sí mismo en el otro, esencia de la gran comedia.

Después de hablar de los *Canovacci*, también es oportuno decir, que si bien las comedias resultaban satíricas, nunca fueron un teatro de protesta o de conciencia social, al menos no con un objetivo claramente subversivo. Si bien en algunas representaciones los actores ridiculizaban a los gobernantes o se extra limitaban con algún comentario, el hecho no estaba encaminado a alguna forma de insurrección que pretendiera hacer algo más que divertir en el mejor sentido de la palabra, o sea lograr que el espectador se olvidara por momentos de él mismo. Los personajes plantean en su creación misma una imagen crítica,

pero no de manera consciente, objetivo claro en algunas compañías de teatro del siglo XX que planteaban su trabajo en contra o a favor de un sistema, el comunismo o la guerra por ejemplo. Por lo tanto, los personajes no poseían ninguna actitud política que no fuera el simple hecho de tomarse una que otra atribución, o defender el derecho a representar y obtener retribución económica por ello.

Si el teatro popular pertenece a las masas, y las masas nunca han formado parte de la clase económicamente privilegiada, los personajes más aplaudidos serán aquellos con los cuales el pueblo se identifique, y en un afán idílico dichos personajes mostrarán cualidades muy por encima de los otros, que representan la minoría que posee "educación y riqueza", cuyos defectos serán también ridiculizados.

Así, los personajes más importantes de la Comedia del Arte serán los criados o siervos, los primeros en surgir, y los más representados a través de los siglos; a este grupo de personajes se les llamó *zanni*, palabra italiana que posee varios orígenes.⁴³ Los *zanni* realizan todos los oficios de servicio, poseen al mismo tiempo la ingenuidad o la malicia que les ha dejado el hambre y la pobreza; su carácter vulgar y obsceno proviene de su falta de educación y a la vez constituye la esencia del más agudo ingenio y picardía:

⁴³ Ver la tesis de Rocío ECHAVARRIA ROMAN *op. cit.* p.26 que explica algunos datos sobre el origen de la palabra según otros autores. En general, se refieren a la condición social. Al final de este trabajo se presentan algunas imágenes gráficas de los personajes más sobresalientes sólo como una referencia para el lector, ya que con el paso del tiempo existieron algunas modificaciones físicas ya sea en el vestuario o en la máscara, aunque esta última ha sufrido mínimas modificaciones.

“Ocupan el lugar de los “saniones” en la comedia latina, y de los esclavos en la comedia ática. Son siervos, y como tales su papel es, en principio secundario, pero como son también y sobre todo bufones, en esa calidad se permiten todas las extravagancias, groserías, magias y locuras que pasan por su mente de burladores.”⁴⁴

Su viveza y astucia desde entonces hasta la actualidad, son un reto grandioso para cualquier actor. Los *zanni* más importantes (pues de ellos derivaron otros) son los siguientes:

Arlecchino

El más reconocido de la comedia del arte, originario de la parte baja de Bérgamo, que supuestamente justifica su carácter de bobo, pues más que estupidez, su carácter es de ingenuo y en algunas investigaciones se le describe como “un diablo niño” es travieso y todo el tiempo realiza acrobacia en el escenario. Su traje (primero de remiendos y luego de rombos de colores, así como su máscara) lo hacen el más famoso de los personajes.

Briguella

Conocido por su carácter contrastante al de Arlecchino, inteligente, y muy malicioso, es el que urde la mayoría de intrigas en las tramas, ladrón, mentiroso y entre sus múltiples defectos posee una gran cualidad: ser un excelente músico. Su traje es blanco con líneas verdes.

⁴⁴ Ma. De la Luz URIBE , *op. cit.* .p.48-49.

Pulcinella

De origen napolitano, y por lo tanto diferente a los demás. Posee al mismo tiempo inteligencia o bobería, a veces borracho y vago, a veces músico y filósofo. Es feo, jorobado, viejo (algunas veces) y glotón lo que hacen de él un personaje grotesco. Su traje es blanco, holgado y lleva un cinturón de piel. Pulcinella tiene origen de siervo, pero a veces actúa como magistrado y poeta.

Pedrolino

Es un personaje especial, famoso mundialmente por ser el antecesor del Pierrot francés. Algunos investigadores no lo consideran como *zanne* por dos razones: la primera es que Pedrolino era un personaje más fino y elegante tanto en su carácter como en sus movimientos y la segunda, es que a diferencia de los otros *zanni* no llevaba puesta la media máscara de piel, sino el ya mítico maquillaje blanco, simulando harina, que delataba su oficio de panadero. A él se le atribuyen el origen de otras técnicas teatrales aprovechadas desde el siglo XIX a la actualidad:

“Este único caso obliga al comediante a recurrir a una técnica corporal que difiere, tanto de la utilizada por los intérpretes que calan la media máscara de cuero, como de la que aplican los actores y actrices que aparecen siempre con el rostro descubierto.

Creemos que esta tercera manera de realizar el juego escénico con el fin de construir un carácter, se convierte en un sólido argumento para permitimos considerar que en

Pedrolino se encuentra el germen de los "payasos" y los "mimos" y de las técnicas que unos y otros desarrollaron posteriormente."⁴⁵

Para que la clase baja pudiera divertirse tramando engaños o vengándose del mal trato que recibían, debía existir la clase alta, los verdaderos abusivos, avaros, egoístas y viejos directamente en contraposición con los *zanni*. Se llamaban *I Magnifici* (los magníficos) y representaban a las clases privilegiadas de varios tipos; en ellos se observa más un paralelismo con la sociedad de la época pues encontramos desde eruditos hasta militares. Los magníficos son los patrones quienes se dedican a obstaculizar a los enamorados. De igual manera, mencionamos a los más importantes.

Pantalone

El magnífico más antiguo, un mercader veneciano, muy avaro y sumamente lujurioso con las jovencitas. Aunque él sea viejo, su carácter se basa en el dinero y en el sexo, por lo que sus actitudes físicas y corporales, se realizan a partir de estos preceptos, es decir, siempre encorvado, lascivo, y caminando con la pelvis hacia el frente llevando "el dinero, (o el falo) por delante". Aunque cree que es dueño de la situación, siempre es burlado por los criados. Su máscara lleva una gran barba blanca.

⁴⁵ Juan Felipe PRECIADO *op.cit.*, p.204. Pedrolino además conmueve por su carácter noble y tierno.

Dottore

Es el falso erudito boloñés. Un personaje nacido de la creciente comunidad universitaria del siglo XVI. Cree saber de ciencia, matemáticas, filosofía etc. Pero es un completo ignorante y lo demuestra justo cuando en sus grandes tiradas hace gala de su sabiduría, también es avaro y “rabo verde” pero lo que provoca la risa del público es su verborrea sin sentido que evidencia su ignorancia. Su vestuario es el acorde a un hombre de letras de su época.

Il Capitano

Llamado también Spavento, originario de Nápoles, aunque después sufre algunos cambios, y surge el capitán español. Es la imagen de un falso galán, sumamente arrogante que pretende impresionar con sus aventuras contadas en largas peroratas que no impresionan pues se le considera un mitómano que al final sólo hace el ridículo; en realidad sólo es un cobarde desertor, con múltiples defectos que se identifican con los de sus compañeros magníficos. Su vestuario es el del militar de la época que va cambiando según ésta, pero casi siempre se le reconoce por su sombrero empenachado y su máscara de gran nariz puntiaguda con largos bigotes.⁴⁶

Además de zanni e magnifici están los papeles interpretados por mujeres, lo cual es una verdadera sorpresa desde los inicios del teatro y una gran satisfacción, pues después de ser relegadas, es aquí donde surgen las primeras actrices reconocidas que no han sido utilizadas dentro del espectáculo como mero objeto de ornato.

⁴⁶ En la investigación de Rocío Echavarría, la autora señala que Il Capitano no llevaba máscara y actuaba sin pareja, aunque ella misma se contradice en páginas siguientes mencionando la forma de tal objeto. En todas las otras investigaciones sí se habla de dicha prenda del personaje, el error tal vez deriva de que algunas veces la máscara llevada era de color carne, aunque también se conoce de color pardo oscuro. Op. cit. p.83-85.

De la misma manera que los personajes masculinos; el género femenino se encuentra dividido según su clase social, hablaremos primero de *Le zagnie* (femenino plural de *zanne*, o sea criadas.)

Estos personajes no usan máscara y pueden actuar de nodrizas, doncellas de algún magnífico o simplemente esposas de algún *zanni* que colaboran en los enredos de la comedia. Sus nombres son múltiples: Franceschina, Smeraldina, Pasquetta, Olivetta etcétera.

Pero como tipos destacan:

Colombina

La más famosa de *le zagnie*. Llamada también Arlechinetta cuando su vestuario llevaba los parches de su esposo Arlecchino. Es muy ingeniosa, inteligente, habla generalmente en toscano, es coqueta, enamorada y descada por los magníficos así como mentirosa y lengua larga. Su personalidad sufre algunos cambios desde su aparición en las compañías hasta el teatro de Goldoni y Moliere. Casi siempre está vestida de blanco con un delantal de color y cofia.

Fiorinetta

Es la joven prostituta. Se dice que su nombre debiera ser "Fiora o Fiorina" pero la terminación de su nombre se debe a un significado despectivo de acuerdo a su profesión, aunque también puede aparecer con nombres diversos. Aunque algunos autores la presentan como cortesana elegante, Fiorinetta es como sus compañeros *zanni*, motivada por el hambre, por lo que es totalmente amoral y ejerce su profesión sin remordimientos ni complejos; es

por otro lado, tierna y generosa con sus verdaderos amigos. Su vestimenta varía según el grado de pobreza, pero siempre llevará un escote mostrando sus dotes femeninas.

Celega

Mujer vieja del pueblo, considerada como la alcahueta o Celestina. Probable ex - prostituta en decadencia, mientras algunos autores la describen frívola, parlanchina y de buen corazón; otros la llaman astuta y convenenciera que no conoce la generosidad, pero en general es chismosa y concedora de hierbas, afrodisíacos y todo tipo de amuletos para el amor. No lleva máscara y su vestuario siempre es holgado y de colores oscuros.

Franceschina

Es una mujer joven o madura dependiendo de la situación, aunque en muchos casos es presentada como la nodriza o nana y casi siempre al lado de Pedrolino, su esposo. Es eternamente alegre, vivaz y siempre dispuesta a los quehaceres sexuales que ejerce por puro placer a diferencia de Fiorinetta. Una de sus características principales es que canta, baila y toca instrumentos con los que principia los *canovacci*.

Toca el turno a una división especial dentro de los personajes de la que a veces no se habla mucho, esta es la de *Gli innamorati* (los enamorados.) Contrario a lo que se piensa, estos personajes son también importantes y fueron representados con maestría, lo interesante de ellos es que *verdaderamente debían verse enamorados* lo cual no es sencillo actoralmente, ya que el amor es el conflicto por excelencia y de éste se desprendían todas las intrigas realizadas por *zanni* y *magnifici*, ya sea que los amantes fueran bobos o inteligentes. No se

sabe con certeza su origen pero parece ser que recitaban siempre en toscano. Aparecen en los *canovacci* como enamoradas los nombres de: *Isabella* (la más famosa debido a la actriz que la representó magistralmente) *Flaminia, Lavinia, Rosaura, Ortensia* etc.

Los caballeros enamorados podían llamarse: *Cinzio, Fabrizio, Flavio, Lelio, Flaminio, Orazio, Florindo, Octavio* etc.

Las características físicas de los enamorados podían variar según los intérpretes, siempre y cuando se mostrara la pasión incontenible de su carácter. Su vestuario era siempre elegante y de gusto refinado de acuerdo a la época y no llevaban máscara.

Sin duda, otros personajes aparecieron en el teatro como consecuencia o en sustitución de los anteriores, aún así son estos los que se reconocen como parte de la Comedia del Arte en todo el mundo.

Uno de los aspectos más bellos de los personajes es sin duda el hecho de que no existían protagonismos, pues realizando todos y cada uno sus quehaceres escénicos se formaba una de las más efectivas armonías con las que ha contado el espectáculo a través de los siglos, muy a pesar de quienes subrayando el origen popular de la Comedia del Arte, la consideran sólo vulgar y menor subestimando su alta creatividad.

IV. EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Después de seguir la evolución histórica de La Comedia del Arte, y además de maravillarnos su estudio, ¿para qué puede servirnos a la comunidad teatral esta forma de hacer teatro popular siglos atrás? Actualmente existen tantas formas de enseñar teatro como academias para impartirlo, y no todas ofrecen resultados concretos, sin embargo muchas de las técnicas innovadoras del pasado siglo XX tuvieron entrenamientos basados en nuestro objeto de estudio, al día de hoy, la enseñanza del teatro no ha variado notablemente. Stanislavski propuso lo espontáneo como verdadero, Grotowski planteó un trabajo físico para vencer resistencias etc. La unión de los métodos de estos autores y otros más adaptada, reduciendo o aumentando ejercicios e ideas, ha dado como resultado la formación actual. No pretendemos en ninguna forma decir que lo ideal es volver a las técnicas usadas en el siglo XVI y realizar, en un acto nostálgico, el teatro que se hacía entonces, pues este sería una verdadera incongruencia, por demás inútil, alejada de cualquier propósito artístico que no funcionaría para nuestra sociedad y tecnología; pero en nuestro país, a pesar del nuevo auge de la América latina, el rezago artístico continúa estando presente sobre todo en la enseñanza teatral siendo escasa y básica, debido principalmente a que en México, la formación teatral es realmente joven (aproximadamente cincuenta o sesenta años) en comparación con Europa e incluso Estados Unidos, y todavía condicionada al oficio que sólo la experiencia brinda, por eso es nuestra obligación hablar en este capítulo de aquello que compete al terreno de la actuación, eso que ha trascendido y que es prioridad de los estudiantes de teatro reconocer y ejercitar, así como adaptar a sus propias necesidades.

La Comedia del Arte, fue llamada por los estudiosos "El reino del actor" valga entonces el título de este capítulo para analizar el porqué de esta afirmación y en que consistían las habilidades logradas por los comediantes.

Cabe señalar, que aunque hemos organizado las partes del entrenamiento como materias de escuela, no quiere decir que fueron "estudiadas" por los actores así, ya que no contamos con los datos suficientes sobre su metodología, pues se sabe que los personajes eran transmitidos de un actor a otro cuando el primero era lo suficientemente viejo para representarlo. En realidad, las habilidades artísticas de cada actor, eran parte de un todo que conformaba su talento.

El mejor entrenamiento actoral ha sido, a través del tiempo la experiencia en las tablas, pero este siempre tendrá una desventaja, ¿Se debe ser viejo para ser un excelente actor? ¿Cuánto tiempo debe pasar para conocerse, poseer habilidades corporales y sobre todo, ser creativo? ¿Existe realmente el talento innato? Los diversos métodos siempre han buscado adelantar ese proceso, procurar que Hamlet no tenga que ser representado por un actor mayor en el papel de un joven. Los resultados varían pues un sistema nunca funciona para todos los actores. Y a raíz del advenimiento de la televisión y sus telenovelas, un actor que sólo hace televisión, puede a través de los años cultivar además de "experiencia", una serie de vicios vocales, corporales y gestuales difíciles de erradicar.

Los comediantes del arte se alejaron, de las tonalidades establecidas para recitar tal o cual cosa, y se acercaron a entonces a aquello que todos entendían, a probar su talento en el mismo momento que lo compartían con el público sin temor. No por esto dejaron de estudiar,

porque hemos dicho aquí que los primeros comediantes eran de extracción popular pero ya en la formación de las compañías se sabe que cultivaron su intelecto con todo tipo de lecturas que ayudaran en la creación de sus personajes.

Comenzaremos primero por tratar el elemento más fuerte de la comedia, el sustento y el mito: La improvisación. Cada uno de los aspectos siguientes tratados en los títulos tiene como objetivo ampliar el conocimiento de nuestro tema, pero sobre todo rescatar la validez de cada uno con respecto a entrenamientos actuales.

a) LA IMPROVISACIÓN COMO PRÁCTICA FUNDAMENTAL

Definamos primero improvisación; dice el diccionario: "Improvisar es hacer algo sin prepararlo de antemano". Este significado está relacionado a nuestra vida cotidiana, y de él pueden derivarse dos vertientes, la primera, nos lleva a entender el concepto de "improvisado" como algo menor, es decir, aquello cuyo resultado no es óptimo debido a la falta de preparación; una cena que ha sido preparada repentinamente sin poseer el tiempo adecuado, por ejemplo. La segunda vertiente nos lleva a pensar en una habilidad, si la mencionada cena en iguales condiciones es festejada por los comensales, probablemente se alabará la "capacidad de improvisar" del cocinero en cuestión. Lo anterior, nos ofrece dos comprensiones muy diferentes entre sí, y para fines de nuestro estudio la que nos interesa es la segunda.

La improvisación teatral no difiere mucho del significado cotidiano, ya que improvisar es reaccionar de *forma espontánea* a diversos estímulos dados en una situación ficticia. Significa entonces, que las reacciones del actor son nuevas, no han sido planeadas en un proceso de montaje escénico. Regularmente se busca la improvisación en ensayos, o en alguno que otro ejercicio en clase, y lo que se atiende es el resultado del ejercicio (desarrollo de la imaginación, confianza etc.) pero nunca la habilidad de improvisar, aunque suele ser sorprendente en algunos alumnos, este aspecto no se desarrolla lo suficiente. Esto nos lleva a que el acto de improvisar no tiene que ser un ejercicio creativo aislado, sino que también puede ser utilizado a disposición del actor de una manera consciente en la que se amplían infinitamente las capacidades de expresión, tal y como lo hacían los comediantes del arte.

Hace algunos años todavía se pensaba que la comedia del arte era puramente “improvisada”, o sea, sin ninguna preparación pero con el paso del tiempo ha quedado claro que los comediantes poseían la cualidad de “saber improvisar en escena” producto de un entrenamiento constante y creativo:

“La improvisación exige una veloz comprensión, un rápido darse cuenta de la situación y una respuesta casi inmediata, todo en la misma persona, y allí donde el oportuno aprendizaje no se ha familiarizado con el caso, y desarrollado condiciones, se precisa, en efecto, más tiempo para confiar en ello. El pensar requiere cierto esfuerzo, concentración y práctica, así es que resulta cierto que en los momentos, o etapas iniciales de la improvisación, algo hay de provisional, pero la clase de seguridad que deriva a partir de la etapa inicial temporaria, es infinitamente más

valiosa que el otro género suscitado por unos modelos fijos de antemano, puramente memorísticos.”⁴⁷

Para saber improvisar, lo que se necesita es improvisar. Es decir, jugar constantemente con situaciones ficticias y sus infinitas reacciones humanas. El ser humano nunca será lo suficientemente predecible, por lo tanto siempre surgirán en escena cosas nuevas aún cuando existe una historia planteada con anterioridad.

Para la comedia del arte, como vimos en el capítulo anterior, lo primero era el personaje, ¿es *zanne* o *magnifico*? ¿Cómo habla? ¿Cómo es su máscara? Y una vez creado el personaje, sólo había que vivir, pensar, y sentir como él. ¿En que situación se encuentra? (*Canovacio*) hay algunos juegos que realiza según su estado de ánimo (*lazzi*), vamos a ver ahora como reacciona ante esa situación. El resultado es una improvisación sobre lo que le sucedió en ese momento a Pantalone por ejemplo. La comedia improvisada fue siempre confrontada con el espectador, y éste es otro de los aspectos que enriquece el continuo entrenamiento del actor, aquello que no funciona para el público, debe ser desechado con la suficiente humildad de reconocer lo que no ha sido útil para el espectáculo. Lo primero es la observación de los personajes, al mismo tiempo que la observación del espectador y su entorno:

“Con el mayor desarrollo dentro del individuo de su capacidad de observación y comprensión de la gente, debiéramos mejorar la capacidad para la interpretación de un personaje, y ello, junto a una habilidad adicional de movimientos y palabras, puede

⁴⁷ John HODGSON, *Improvisación para actores y grupos*. Edit. Fundamentos. Madrid 1982 p.34.

conducir a una mayor destreza para establecer una caracterización. La concentración mejorada, y una imaginación más ágil, ayudan a la persona para que sea capaz de mantener un papel con mayor facilidad y efecto, y le proporcionan la capacidad para retener la verdad imaginaria de una situación."⁴⁸

Es necesario decir que no se debe confundir la buena improvisación, con la morcilla barata, esa en la que un actor pretende lucirse por encima de sus compañeros y que es muy vista en los escenarios de teatro comercial actuales, en ocasiones muy aplaudida por un público ingenuo y noble, mientras los otros actores miran silenciosamente esperando el término del festejo sin ser capaces de seguir la acción.

Normalmente, cuando el actor está preocupado por su lucimiento personal (sea de manera consciente o inconsciente,) no se ocupa de reaccionar espontáneamente sino de reaccionar como él piensa que será aceptado, lo que lo aleja de cualquier propósito de improvisar creativa y verídicamente. La clave aquí sigue siendo el personaje mismo.

La improvisación en la comedia del arte, se realizaba no sólo de forma personal, sino también en una estricta comunión con los compañeros actores. Cabe recordar que es la primera ocasión en la que se cuenta con actrices, y definitivamente la expresión femenina dio una gran aportación a la comedia, pues la forma de interpretar era diferente a la del otro género, y se reconoció también en las mujeres la habilidad de improvisar.

⁴⁸ *Ibidem.* p.62.

Sabemos ahora que la improvisación era preparada, ¿Cómo es esto? ¿Pierde su frescura y valor? En absoluto. Es justo esta preparación (que para muchos decepciona) lo que nos interesa rescatar. En el capítulo anterior, mencionamos que aún contando con diferentes *lazzi* de memoria, todavía quedaba la decisión de cómo realizarlos y en qué momento de la acción, decisiones al instante que se toman por un lado con la experiencia del oficio y por otro con la intuición del talento creador. Los comediantes hablaban de su entorno social, de su propia experiencia de vida, del medio popular del que habían salido y nadie podía conocerlo mejor que ellos mismos. A partir de que un actor cuenta con estas armas, la reacción verdadera surge espontánea, de manera lógica y natural y proporciona al actor (porque no decirlo) un verdadero placer; emoción que logra transmitir al público haciéndolo cómplice de un hecho que conmueve hasta las lágrimas, o hace doler el vientre, hilarante.

Dice en su estudio Attilio Dabini sobre la improvisación de los comediantes del arte:

“El carácter mixto de los repertorios a que nos hemos referido en otro lugar, es indicativo del mundo cultural clásico renacentista, por un lado, y del mundo cultural popular, inmediato y vivo, por otro lado, que confluyen en la *commedia dell'arte* y hacen la formación, la cultura del actor mismo. De manera que cuando el cómico improvisa, obra en el terreno y con las formas de esa cultura, con las aptitudes adquiridas en su formación profesional. Su oficio consiste en hacer, con lo que tiene entre manos y debe interpretar, verdadera representación teatral; y cuanto más

consigue hacerla, tanto más se encuentra en la veta viva de por lo menos veinte siglos de lenguaje teatral,..."⁴⁹

Era necesario conocerse en escena; (las compañías no excedían de quince actores que viajaban juntos), y esa unión proporcionaba en el actor seguridad en sí mismo, y lo obligaba a atender con detalle los estímulos que su compañero le proporcionaba en escena. Al improvisar en grupo, se debe conocer en que momento el compañero estará llegando al clímax de su parte para no interrumpirlo, en que momento es necesario quizá salvarlo y no dejar caer el ritmo, seguir la acción que alguno propuso, cuidando la lógica de la escena y a veces una sola mirada debe bastar para la comprensión de todo lo anterior, pues el público no debe notar que algo se encuentra fuera del alcance del actor, incluso cuando sea espontáneo.

En el trabajo de la dirección escénica, también es importante la improvisación, sabemos que un director ha tenido que ser actor cuando menos una vez durante su carrera. Debe comprenderse a profundidad el proceso actoral para poder ser un guía y detectar en el actor la verdad o falsedad, así como saber aprovechar sus cualidades individuales. La mayoría de los directores de La Comedia del Arte, llamados también, *capocómicos*, *coragos* o *concertatori* habían sido primero fundamentalmente actores diestros ya en el arte de la improvisación, y su propia experiencia les era indispensable para conducir a los demás actores de la compañía. Ejemplo de estos fueron: Flaminio Scala, Isabella Andreini, Domenico Biancolelli, por citar sólo unos cuantos.

⁴⁹ ATTILIO DABINNI, *op. cit.* p.66.

En el terreno de la dramaturgia, (literaria propiamente) aspecto del cual carece La Comedia del Arte, la improvisación debe ser aprovechada sagazmente. Los momentos altamente vivaces, ingeniosos y naturales deben ser captados al escribir teatro, para no correr el riesgo de ser sólo trabajo de escritorio; concebir el texto dramático más allá de la literatura a partir de la experiencia escénica, fue una empresa que llevaron a cabo los grandes dramaturgos Moliere y Shakespeare, cuyos personajes viven en el papel y al mismo tiempo en los escenarios de todo el mundo.

Existen diversas áreas actuales en las que cabe la improvisación, aunque no es el objetivo específico de este trabajo, no está por demás mencionar que la técnica es usada con éxito en la educación primaria, secundaria y media superior, a veces con propósitos artísticos que sirven de introducción al ámbito teatral, o simplemente como herramienta pedagógica en el estudio de materias de orden humanístico. Para los estudiantes de danza, la improvisación constituye una arma de desarrollo de la expresión corporal; recordemos que para los comediantes del arte, la técnica de la improvisación no cubría sólo la habilidad oral, sino también la gestual y la corporal. La improvisación, fue el corazón de La Comedia del Arte y es desde entonces, una práctica valiosa y actual para quienes se encuentran involucrados en el quehacer teatral, y también para aquellos que como educadores, buscan propiciar y fortalecer en sus alumnos, una actitud creativa.

b) LA MASCARA COMO TECNICA DE DESARROLLO CORPORAL

La máscara ha sido a través de la historia un elemento lúdico, cultural y teatral por excelencia, además de ser un objeto de ornato que enorgullece el trabajo de cualquier artesano. Para hablar de la importancia de la máscara en el entrenamiento del comediante del arte, es necesario hacer un poco de historia. La máscara, al igual que el teatro, tiene su origen en el ritual; en la danza, la música, en el momento preciso en que el hombre decidió disfrazarse para confundir o atraer al animal de caza, hecho que nos habla también de un instinto de supervivencia.

En Africa existen múltiples rituales sociales - religiosos en los que la máscara juega un papel muy importante, ya que no sólo posee significado cuando se usa, sino en el momento de elaboración. Casi siempre es de una sola pieza de madera tallada a la que agregan otros detalles que le dan volumen, sin embargo cubre todo el rostro y cuello a manera de escudo.

En Oriente, específicamente en China, el uso de máscaras existió también con propósitos religiosos como tradición cultural. Aunque en la modernidad ha sufrido ciertas transformaciones, sigue siendo usada en algunas festividades religiosas de arraigo popular.

Curiosamente, en las representaciones teatrales se emplea escasamente:

“...el maquillaje la sustituye casi en forma total, funcionando como máscara. {...} su uso es mínimo sólo se utiliza para la representación de animales.”⁵⁰

En cambio, en la mayoría de las culturas la máscara se relaciona directamente con eventos de tipo teatral. Vayamos al origen de nuestro arte en cuestión.

En Grecia, la máscara es hasta la fecha, el símbolo del teatro; sonriente en la comedia y de aspecto triste en la tragedia, antiguamente cumplía funciones como que el actor pudiera ser visto desde lejos, y debía indicar al espectador, sexo, edad y estado de ánimo, del personaje. Esta máscara seguía siendo completa y pesada proporcionando rigidez al actor que la usaba, propia para la solemnidad de la tragedia.

En el teatro de Roma, los histriones usan también máscaras, aunque no se conservan muchos ejemplos de ellas, debieron ser más ligeras y pequeñas que en el teatro griego, además de que los mimos comenzaron a darle otro sentido, pues hacia la caída del imperio romano inicia para el teatro un gran período de transición motivado entre otras cosas por la adopción de la nueva fe cristiana que en muchos casos ve a la máscara (hija de los antiguos rituales) como un elemento pagano. Observemos el uso de la máscara en las manifestaciones teatrales del Japón:

⁵⁰ Rosario VARGAS REYES, *La máscara como instrumento educativo*, Tesis de Lic. en Literatura Dramática y Teatro 1991 p.25.

“Un rasgo particular en la representación del Nó, es el empleo de las máscaras. Esto libera al actor del uso del maquillaje, hay máscaras para los dos sexos y para todas las edades, así mismo para seres sobrenaturales.”⁵¹

La forma de estas máscaras se aprecia de forma muy distinta a las griegas: “...son por lo general más pequeñas que la cara. Las máscaras no pretenden dar una idea de naturalidad, son de gran belleza, y tienen valor estético propio.”⁵²

Para llegar a las máscaras de la Comedia del Arte hemos de tomar en cuenta lo siguiente: En Italia, lugar de nacimiento de nuestro objeto de estudio, y heredero directo del arte grecolatino, las fiestas populares de la religión cristiana transforman la máscara teatral aportándole su expresión satírica de animal o demonio; son seres del mundo de los infiernos y ánimas de los muertos relacionados directamente con los placeres que dichos festejos producen, así, la máscara es un objeto indispensable en la fiesta del carnaval:

“...maschera ha significato all'origine e significa tuttora in qualcuno dei nostri dialetti, un essere infernale, strega, anima di morto, o simili. Ma fin dall'antichità per indicare una maschera si è usata anche un'altra parola non meno significativa: larva. La voce larva è spigata così {...} spirito cattivo e nocivo dei morti”⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p.46

⁵² *Ibidem*, p.48.

⁵³ “Máscara significa en su origen y hasta ahora, en cualquiera de nuestros dialectos un ser infernal: bruja, alma de muerto, o parecido. Pero antiguamente para mostrar una máscara se ha usado también otra palabra no menos significativa: larva. La voz larva es explicada así: espíritu malvado y nocivo de los muertos.”

Entonces, el carnaval provee (con anterioridad a los comediantes del arte), el alma de las máscaras, en muchos casos este aspecto maligno de los rostros acentuado por el cristianismo, se convierte más bien en aquella picardía que poseerán después los llamados zanni.

Dejando atrás la tradición ritual, las máscaras de los comediantes del arte modificadas con el tiempo, no fueron nunca de tipo naturalista. Si bien acentuaban el aspecto humano de los personajes que las usaban, representaban también las actitudes que derivaban de sus vicios o defectos, y en otros casos conservaron semejanzas con animales como en el caso de Arlecchino por ejemplo. Su propósito siempre fue dibujar para el espectador el tipo que deseaban ver, colaborando con el actor en la creación del personaje. Dicha máscara llegó a tener nombre propio, y dio su nombre a los actores que la llevaron con orgullo durante toda su carrera.

De cómo llegaron a elegir estos nuevos comediantes el uso de las máscaras para sus representaciones no se sabe mucho, parece ser que no fue un acto creativo consciente del impacto que causaría en el público, pues el éxito vino después; en realidad, las razones fueron más bien de tipo práctico, con el fin de igualar el físico de un actor a la imagen de un personaje que se repetiría constantemente en todas las funciones. Al respecto, dice Silvio D'amico:

“Las máscaras de cuero de las que nos quedan aún algunos modelos y ejemplares, fueron al principio, especialmente las de los bufones, grotescas hasta lo terrible y atroz; pero luego, tornándose menos monstruosas, tenían por objeto sobre todo, anular

la posibilidad de que los diferentes actores fueran reconocidos, para reducirlos así a un tipo uniforme, de manera que Arlequín no fuera Martinelli o Biancolelli o Visentini, sino simple y únicamente Arlequín”⁵⁴

Se ha dicho mucho también acerca de la clara “vulgaridad” de La Comedia del Arte y su predilección por los chistes en doble sentido, obscenos y escatológicos, por lo que esto nos hace pensar que en algún momento, la máscara podía ser también una opción de anonimato ante la censura de las autoridades, sobre todo eclesiásticas, pues a veces buscaban sólo reprender a los responsables de la compañía o a algún actor en particular, y en el caso de que no se reconociera exactamente a aquél que había sobrepasado las normas, siempre existía una excusa para protegerse de la cárcel.

Para cuando los comediantes pudieron hacer consciente el porqué del uso de la máscara, ésta ya formaba parte importante de su propio estilo, las máscaras habían cobrado vida, y tuvo que perfeccionarse, casi sin pensar, su uso.

La media máscara trajo consigo un elemento relevante: el desarrollo corporal. La expresión del cuerpo constituye uno de los aspectos fundamentales a tratar en el entrenamiento de cualquier actor independientemente del área a la que desee pertenecer, y a partir del siglo XIX se retomó el trabajo físico como forma de vencer resistencias musculares y óseas que pudieran bloquear el manejo de las emociones, pero siguen siendo pocos los entrenamientos muy específicos para creaciones de personajes que incluyan un buen manejo corporal sin caer en la danza, y trabajar con el uso de la media máscara es uno de ellos:

⁵⁴ Silvio D'AMICO, *op. cit.* p.136.

“Al hacer imposibles las expresiones del rostro, obligaban al actor a fundamentar la actuación en los movimientos del cuerpo. La mímica era amplificada y generalizada. Se basaba en los ademanes y en la movilidad de las actitudes. El cuerpo entero participaba en ella. La mímica se adapta perfectamente a las necesidades del teatro, que reclama los conjuntos plásticos, claramente perceptibles desde lejos, como la escultura monumental”⁵⁵

A diferencia de otros métodos para mejorar la expresión corporal; el uso de las máscaras a la manera de La Comedia del Arte, integra inmediatamente el aspecto teatral trabajando de manera externa; algunas disciplinas como el ballet, la yoga o las artes marciales han apoyado durante mucho tiempo y de manera óptima el entrenamiento del actor, pero en algunas ocasiones motivan más a la introspección y al conocimiento individual dificultando la proyección.

Lo anterior depende de muchas variables. Parte del desarrollo corporal de los comediantes del arte desembocó en la Pantomima moderna, de la que se ha hablado mucho en otras investigaciones. Consideramos que esta disciplina merece su propio espacio por lo que decidimos no tratarla a fondo en este capítulo, una de las razones es que La Comedia del Arte no sólo era Pantomima (tal y como se concibe en la actualidad), sino un conjunto de todos los aspectos de los que hemos hablado, además de que el arte del gesto no permite diálogos y nuestros comediantes hablaban, y hablaban mucho. La Pantomima posee también métodos

⁵⁵ BATY Y CHAVANCE, *op. cit.* p.170

precisos de trabajo que pueden ser empleados por algunos actores, pero su técnica exige un rigor en el movimiento del cuerpo encaminado sólo a sus propios resultados y fines artísticos.

Indudablemente, la máscara fue para nuestros comediantes, un elemento valioso en todos los sentidos, pero en la actualidad, sigue siendo una opción excelente no sólo para quienes desean sumergirse en el mundo de La Comedia del Arte, sino para todos aquellos que desean incrementar su propia expresividad mediante el desarrollo corporal, con propósitos didácticos, teatrales o simple y sencillamente lúdicos. Continuemos entonces con otras de las tantas habilidades de los comediantes all'improviso.

c) LA ACROBACIA, EL BAILE Y EL CANTO

Hablemos de otros tres elementos usados por el actor en La Comedia del Arte. Analicemos primero la aplicación de la acrobacia; de uso fundamental al igual que la máscara, proporcionó identidad a nuestro género en cuestión, es decir, al ver acróbatas en la plaza, "podía pensarse sin duda que eran comediantes del arte". Aun hoy espectáculos en los que destaca el trabajo acrobático se dicen ser herederos de La Comedia del Arte. La acrobacia, es básicamente un acto de destreza corporal realizado en vuelo, es decir, despegándose a corta o gran distancia del piso. Se relaciona en la actualidad con la gimnasia, y durante siglos ha sido motivo de espectacularidad y asombro ya sea en el trapecio, en la cuerda floja, dentro del circo o como exhibición independiente. Así que esto no es nada nuevo. Los comediantes del arte eran acróbatas además de actores, lo que traía como consecuencia un excelente estado físico que les permitió improvisar también corporalmente realizando lazzi visuales.

Las habilidades humanas que el público de una representación no posee en su vida cotidiana, con seguridad serán elogiadas al ser vistas en escena, ya que el actor le muestra al espectador que es posible que un ser humano realice saltos, movimientos o expresiones que reconocemos sólo en los animales como forma de su instinto de supervivencia, así, dentro de la acrobacia, surge la necesidad de “volar como las aves, o saltar como un tigre” y de esa confrontación con la naturaleza surge también la espectacularidad, pues quienes lo logran, han vencido también las leyes naturales haciendo uso de su agresividad como un ritual controlado, (acción que también se observa dentro de la expresión corporal pero en menor escala.)

Lo interesante de La Comedia del Arte fue que ni la acrobacia, la música, la danza, ni ninguna otra disciplina artística se mostraban de manera aislada, o sea que dentro de los canovacci no existían partes específicas de acróbatas como sucede hoy en el circo, sino que estas acrobacias formaban parte del carácter de los personajes, e incidían directamente en la acción desarrollada en la escena, ya sea al principio medio o final a gusto de los creadores proporcionando un gancho ineludible para la atención del espectador.

En los escasos documentos sobre La Comedia del Arte, no se hallan descripciones precisas de qué tipo de ejercicios realizaban los actores para su entrenamiento físico en la antigüedad, pues probablemente los mismos actores los transmitían a otros dentro de su compañía. Los detalles de aquella acrobacia actoral no han quedado asentados en ninguna investigación. No olvidemos que la tradición corporal viene de los saltimbanquis medievales alimentados a su vez por la comedia romana, el desarrollo gestual, trajo como consecuencia a la pantomima y

ella a su vez la acrobacia que no es otra cosa que un control preciso del cuerpo para comunicar. Con respecto a estos entrenamientos dice Silvio D'Amico:

“La commedia dell'arte, espectáculo en su mayor parte visual, adiestraba a sus artistas no sólo en la gimnasia, con un propósito evidente de hacerles adquirir soltura y prestancia física, sino también en la acrobacia. Contorsiones y piruetas, volteretas y saltos mortales eran su especialidad, y no sólo entre los hombres.”⁵⁶

Recordemos que los trabajos gestuales, corporales y la acrobacia tal como hemos mencionado en capítulos anteriores, nacen a su vez de la diversidad de lenguas de los diferentes públicos a los que los comediantes llegaban, en la clara necesidad de hacerse entender de manera universal.

La acrobacia no es una práctica obligatoria en el entrenamiento actual de un actor, pues hay quienes desean entrenar primero el uso de las emociones de acuerdo a métodos más modernos, no obstante sus alcances están comprobados y aun en los montajes más realistas puede ser de uso indispensable, por más sencillos que sean los movimientos utilizados. Requiere de trabajo y constancia, cualidades básicas en la técnica de cualquier actor; cualidades que poseían los comediantes del arte.

⁵⁶ Silvio D'AMICO, *op.cit.* p.137.

La danza es otra disciplina a la que recurren mucho en la comedia, al igual que su compañera, la música. No se presenta aquí como ballet, con propósitos estéticos muy definidos, sino como parte de la alegría de la comedia, de la diversión de invitar a divertirse:

“La danza sin remedar al teatro, permanece con sus cualidades propias como componente de la síntesis dramática. Aporta su poder de expresión, que aunque muy limitado como facultad de significación, tiene como facultad de comunicación, el privilegio de ser la única lengua casi universal. Aporta, sobre todo su gracia, que se agrega a la cualidad de divertir que posee el drama; porque la tragedia más sombría es, por esencia, diversión.”⁵⁷

Aunque se dice que se realizaban algunas sátiras sobre las grandes óperas, ⁵⁸ los bailes y la música eran según testimonios de la época, de gran calidad, y a menudo se realizaban simultáneamente, es decir, los actores bailaban al mismo tiempo que tocaban algún instrumento. A juzgar por los grabados que representan escenas de la comedia en donde los actores se muestran realizando pasos de danza y la existencia de ciertas indicaciones en los canovacci; podemos afirmar con certeza el uso continuo de la danza y la música durante las representaciones.

⁵⁷ Henri GOUHIER, *op.cit.* p.119

⁵⁸ Dice la investigación de Rocío Echavarría: "...a veces a través de la danza se hacía burla de los bailes de la nobleza, deformando y ridiculizando los pasos originales hasta hacerlos verdaderamente grotescos." *Op. cit.* p.43.

El canto también estuvo más que presente. Los actores cantaban madrigales, coplas, parodias de canciones famosas o canciones formadas por onomatopeyas de animales como perros y gatos, que resultaban de extrema diversión. El canto, benefició en mucho el trabajo de las mujeres en las compañías:

“actrices como Margherita Bertolazzi, Caterina Martinelli, Francesca Manzoni, etcétera, cobraron fama como cantarinas; y a su vez Isabella Andreini, Orsola Cecchini, Vincenza Armani, etcétera se consumaron como excelentes bailarinas.”⁵⁹

A partir de que los elementos musicales, vocales y corporales hicieron su aparición, fue imposible que el público no pidiera estas habilidades dentro de la commedia, de ahí que no todas las compañías fueran exitosas, pues también existieron aquellas que no contaban con la experiencia y calidad que el público, a partir de los grupos más famosos, exigió después. Por lo anterior, el actor comenzó de nuevo lentamente a conquistar un lugar mejor dentro de la sociedad, que había decaído tras el fin del imperio romano, pues sus habilidades se reconocen hasta hoy en día:

“Los bailarines “all’improvisso” pasaban de un minueto o de una pavana a la sátira bufonesca y burlana de las posturas falsas, los pasos ridículos y acrobáticos de los que cada actor poseía un repertorio propio, y los saltos furiosos y rápidos, diversas

⁵⁹ Datos tomados de la investigación de Juan Felipe Preciado, op.cit.p.111-112.

volteretas, pasos "scaramuzial", grandes, largos y desproporcionados, y en todo caso, difíciles de imitar.⁶⁰

Todos estos elementos; acrobacia, baile, música y canto, formaban el "eje de la espectacularidad" que dejaba impresionado al público popular o culto y éste último fue quien más reflexionó sobre la atracción de la comedia.

Con la aparición de la mecánica teatral, en un principio se reforzaron todos los elementos visuales, como levantar objetos en el aire, o decorados enteros, que acrecentaban la parte cómica, pero con el tiempo acabó por sustituir las habilidades de los actores y propició su decadencia en el siglo XVIII tal y como lo mencionamos en el capítulo primero de este trabajo.

d) LA ADOPCION DE UN SOLO PERSONAJE

En el siglo XX, a partir de las investigaciones de Stanislavski, se produjeron numerosos trabajos de otros autores sobre los procesos físicos, y psicológicos que intervienen en el entrenamiento del actor; nombres como Grotowski, Meyerhold, Brecht, Artaud, por citar unos cuantos, dieron a conocer profundas investigaciones sobre el trabajo teatral, encaminadas por un lado a esclarecer el proceso creativo en los actores, y por otro, para proponer técnicas y métodos que llevaran a la construcción de un teatro moderno. Las técnicas, algunas basadas en intenso trabajo físico, tienen diferencias o similitudes, pero siempre coinciden en algo: la disciplina y la constancia del actor será la que dotará de

⁶⁰ Ma. De la Luz URIBE, Op. cit. p.38.

herramientas para acceder a un estado creador, y un verdadero actor nunca deja de aprender por lo que debe entrenarse de por vida.

Al interpretar un personaje; el actor se da a la tarea de crear una personalidad ficticia que vivirá durante la representación; ésta persona responde además a las exigencias que un director proponga según el contexto en el que se mueva. Aun en el mejor de los casos en que el papel haya sido realizado espléndidamente, el actor no acaba de descubrir a su personaje en su totalidad, tal como no se puede conocer por entero a un individuo, es decir, siempre veremos en escena un fragmento de vida de ese personaje con un carácter de acuerdo a las circunstancias del momento. La capacidad creativa de mostrarse como si se fuera otra persona, finalmente está limitada por una determinada temporada, que al terminar, se abandona para dar comienzo a un nuevo proceso creativo en el boceto de otro personaje.

Interpretar varios personajes constituye el objetivo del actor, aunque existen aquellos afectos a cierto tipo de papeles y no por ello mejores o peores, entonces, el llamado "encasillamiento" es un asunto que limita a los actores en la búsqueda de sus propias posibilidades expresivas. Los comediantes del arte optaron por crear un personaje a lo largo de su vida, (en algunos casos dos), un solo carácter, una forma de hablar, de moverse de sonreír, de llorar, de pensar en escena. Sabemos que fue un acto intuitivo, pero aceptaron su trabajo de forma natural y sin prejuicios, lo que desembocó en éxito:

"...el actor es el autor del personaje. Él aporta los elementos que formarán el tipo, él los relaciona, él les da vida y carácter. Pero antes que nada debe limitarse a ser de una

vez y para siempre un solo personaje, debe decidirse a actuar en un solo papel, debe encerrarse en una máscara".⁶¹

¿Qué significa para un actor dedicarse en exclusiva a un personaje? La respuesta puede generar controversia, pero al menos estamos seguros que a un estudiante de actuación que se inicia, no le atraería la idea, es decir lo que puede ser para un actor en la actualidad una gran frustración, fue para los comediantes la oportunidad de trascender épocas, pues si bien la técnica se afina con el tiempo y la experiencia, fue el tiempo quien los ayudó a profundizar enteramente en su papel puliendo a detalle cada gesto, agregando modificaciones al vestuario, o al discurso oral, al grado de ser reconocido de inmediato. Puede decirse que dicha tarea fue más rica en los inicios, cuando los esbozos de los personajes apenas se mostraban, pues aquellos que heredaron después al tipo les restaba atenerse a lo ya establecido, pero no fue así, pues cada comediante le dio a su tipo ideas propias aunque éste ya estuviera delineado, pues todo lo humano, es infinito y esencialmente teatral. Tal es así que Moliere y Goldoni, (dentro de su teatro) siguieron rescatando los personajes y enriqueciéndolos todavía más.

Contrariamente a lo que algunos autores manejan, la adopción de un personaje no tenía que ser una decisión tajante que conllevara un aire trágico, sencillamente fue una necesidad lógica que nació del espectáculo mismo, ya que para encarnar adecuadamente al personaje, no bastarían unos días o meses tomando en cuenta que no era un personaje literario sino uno

⁶¹ Ibidem, p.7.

que improvisaría en el escenario. En uno de los libros de Stanislavski, 'Torsov (alter ego del autor) dice a sus alumnos respecto a su técnica:

“...Es toda una forma de vida en la que hay que criarse y educarse durante años. No es algo que se pueda engullir de golpe, hay que asimilarlo, pasarlo a la carne y a la sangre hasta que se transforme en una segunda naturaleza y se convierta en una parte tan orgánica de su ser, que ustedes como actores, se vean transformados en la escena y en las demás circunstancias de la vida.”⁶²

Una vez asumido el personaje. ¿Podemos imaginar la riqueza expresiva que puede lograrse a lo largo de toda una vida? El resultado fue un actor en dominio de su máscara, en franca comunión con sus compañeros de escena, dispuesto siempre a seguir la acción propuesta, y al mismo tiempo propositivo, acostumbrado a buscar siempre impulsos internos creativos y que desbordaba imaginación, aun cuando la acción se repitiera varias veces a causa de utilizar los mismos canovaci o lazzi, la forma de realizarlos no podía ser idéntica en una u otra función. Un actor decidido a no aburrirse o descansar en escena, decidido en cambio, a divertirse siempre. Esta idea del trabajo del comediante, sigue siendo actualmente vigente.

⁶² Constantín STANISLAVSKI, *La construcción del personaje* ed. Alianza colecc. El libro del bolsillo Madrid 1975, p.332. Stanislavski puso en práctica todas sus investigaciones a lo largo de su carrera en montajes de textos dramáticos universales de gran riqueza literaria, revolucionando el estudio teatral. En este trabajo consideramos que el verdadero arte no debe estar peleado con la expresión popular, por lo que la cita encaja perfectamente con respecto a la disciplina de trabajo de los comediantes del arte, de ninguna manera pretendemos que el método de Stanislavski haya sido usado por ellos.

Las pinturas, grabados y/o otros documentos, revelan que existieron algunos comediantes que pudieron interpretar más de un personaje, esto se debe fundamentalmente a dos razones; la primera es que si algún actor enfermaba o sufría algún contratiempo, algún otro estaría capacitado para cubrirlo en favor de la función, y si alguno llegaba a una edad que no le permitiera la agilidad de antes, optaría por ceder su personaje transmitiendo sus conocimientos a alguien más joven; la otra, era la inminente llegada de la muerte, en cuyo caso la máscara podía haberse legado dentro de la misma familia con cierto entrenamiento anterior. Isabella Andreini interpretó en ocasiones a una enamorada, pero quién más fama le dio fue su trabajo como Colombina, personaje que incluso modificó su nombre por el de Isabella. Si bien el representar un solo personaje no fue una medida tajante o estricta, sí se llevó a cabo en la mayoría de los casos:

“Existía la tradición del paso de papeles de padres a hijos o de maestro a discípulo; quienes representaban a Arlequín, Briguella o Pantalon, lo hacían de por vida, en una continua experimentación del mismo personaje.”⁶³

Por supuesto, los procedimientos variaban según la compañía. En la actualidad, este tipo de trabajo pudiera resultar poco ambicioso y para algunos profesores “peligroso” pues podría limitarse al actor en formación, pero en realidad, es una opción que permite apreciar a fondo las cualidades interpretativas así como el desarrollo de la imaginación, y bien guiado, encontrar habilidades individuales en cada estudiante, con un resultado interesante.

⁶³ César OLIVA, *op.cit.* p.131.

La pregunta es: ¿es preferible interpretar varios personajes de manera aceptable, o adoptar uno y explotar la creatividad al máximo? Un ejemplo de esto cercano a nuestra cultura, está en el conocido actor Mario Moreno "Cantinflas" cuyo personaje traspasó fronteras; sería difícil haber observado a este actor en una obra de Chejov, sin embargo su personaje se popularizó por su lenguaje característico y vestuario peculiar, que aunque se presentara de bombero, policía o maestro, siempre sería Cantinflas, llorando, riendo o bailando, sólo como Cantinflas lo haría.

El entrenamiento del comediante del arte, improvisación, uso de la máscara, acrobacia, baile y canto, así como la adopción de un personaje, es uno de los más completos que ha existido en toda la historia del arte teatral, y de los que más aportan a la formación actual, por lo tanto, es indispensable acercarlo a los estudiantes y a todo aquél interesado en el quehacer escénico.

V. LA COMEDIA DELL'ARTE EN EL COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

En el capítulo anterior analizamos el entrenamiento que, según esta investigación, tuvieron los comediantes del arte, y ésta se basa en los datos históricos con que se cuenta durante el período comprendido entre la segunda mitad del siglo XVI hasta finales del XVIII; ¿qué continuidad ha tenido La Comedia del Arte dentro de la formación teatral actual? Mencionamos con anterioridad que no existe una escuela dedicada a la formación específica de comediantes del arte, por lo que tomaremos como ejemplo de reflexión la formación de nuestro colegio. La educación que debe recibir el actor antes de acceder a un medio profesional en nuestro país es relativamente joven; todavía a finales del siglo XIX y principios del XX se admiraba en los teatros nacionales un estilo de actuación procedente de escuelas extranjeras en el que los actores “cecebaban” con acento español, o en otros casos se mantenía el estilo transmitido en las compañías de padres a hijos como oficio heredado. Es realmente en los últimos sesenta años del siglo XX cuando la formación teatral (observada de manera integral) cobra fuerza en nuestro país y las grandes instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes o la Universidad Nacional Autónoma de México, conciben carreras de tipo profesional para la educación del actor con validez académica de licenciatura tal como un médico o un abogado.

El Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, a diferencia de otros centros de formación, ha contado desde su inicio con una sólida educación literaria, producto del ambiente humanístico y académico de la facultad, ya que a través de los años ha

formado además de actores, dramaturgos, directores de teatro, críticos y docentes. Un alto porcentaje de lectura y análisis con respecto al fenómeno teatral, ha sido una de sus principales características. Si bien la práctica ha estado presente en estos años con ciertos logros interesantes, como la difusión del teatro en el ámbito universitario, la realidad es que la formación *actoral* no ha sido una de sus prioridades, debido a múltiples factores. Sin afán de generalizar de forma tajante, en la práctica profesional se bromea con las diferencias formativas señalando que “un actor de la universidad lee excelentemente bien, pero no posee una educación corporal adecuada”. Sin embargo, no es el objetivo de nuestro colegio formar acróbatas, bailarines, o clowns, pero sí lo es la idea de una carrera teatral integral, es decir, que el actor egresado sea creativo, propositivo, culto y dispuesto físicamente, preparado a enfrentar la escasa oferta de empleo dentro de una carrera que a pesar de todo aún se cree liviana en relación con otras. Dichas cualidades pueden obtenerse claramente a partir de la aplicación del entrenamiento a la manera de La Comedia del Arte.

a) LA EXPERIENCIA EN 1977

En 1977, nuestra carrera estaba trabajando dentro de un plan de estudios diferente al actual (el cual también se encuentra en proceso de modificación), de las diferencias más notorias, podemos citar que no existían las áreas de actuación, dirección y dramaturgia dedicadas a ubicar de manera temprana las habilidades de cada estudiante para su especialización, y a su vez, un buen bloque de materias era dejado a la elección del estudiante a partir del quinto semestre. Dentro de estas materias se encontraban, por ejemplo: “Teatro escolar” e “Introducción al teatro japonés contemporáneo” que fueron eliminadas en el siguiente plan.

De forma paralela a ese plan de estudios, la Coordinación del Colegio (asumida en ese entonces por el maestro Armando Partida), propició la creación de talleres intersemestrales además de las materias obligatorias, impartidos por especialistas y que reforzaban lo aprendido en las aulas. Por otro lado, se dio a la tarea de que el colegio se diera a conocer fuera de la facultad, y gracias a un convenio con el Instituto Mexicano del Seguro Social, dentro del proyecto Teatro de la Nación se representaron obras en teatros profesionales donde se difundió el teatro que se hacía en la universidad, y al mismo tiempo se enfrentó a los estudiantes (la mayoría por vez primera) a un público real.

En ese contexto, se ofreció a los alumnos de aquella generación la oportunidad de tomar un taller de creación de máscaras impartido por el maestro Donato Sartori, el cual consistió no sólo en la fabricación de dichas máscaras sino en el conocimiento del personaje en cuestión. Este taller fue la pauta para que otro profesor, Juan Felipe Preciado, presentara un proyecto posterior: el taller de Comedia del Arte, en donde la creación de máscaras se llevaría a la representación teatral como culminación de un proceso de entrenamiento integral, el cual incluiría el manejo corporal, la improvisación, la creación de un texto y su puesta en escena.

Un grupo de alumnos de los primeros semestres (entre ellos algunos de los profesores actuales de nuestro colegio,)⁶⁴ acudieron interesados a la convocatoria y ávidos de aprendizaje extra. Ninguno de ellos contaba con gran experiencia teatral o ninguna, lo que los convirtió en candidatos ideales para los propósitos del taller.

⁶⁴ Nos referimos a Miguel Angel Reyna, Gonzalo Blanco, Alejandro Ortiz y Oscar Armando Garcia.

Además de lo anterior, se requería disposición para entrenarse corporalmente, y si bien no se realizaron audiciones a la manera tradicional, cada etapa del taller funcionaba para ir seleccionando a los actores requeridos. Después de arduas clases de danza, expresión corporal y algunas nociones básicas de acrobacia quedaron los alumnos que comenzarían a improvisar de acuerdo a una máscara que el maestro Juan Felipe Preciado les había asignado, de acuerdo a ciertos rasgos físicos y habilidad mostrada. Para llevar a cabo la introducción de las palabras en la acción, se dio a cada alumno la tarea de estudiar lo que sería después el acervo de frases y pensamientos del personaje:

“...yo como tenía el personaje del Capitano me puse a estudiar por ejemplo, cuáles eran las armas que se usaban en el siglo XVI en Europa, y encontré que entre las cosas más interesantes, había un estudio sobre las catapultas, recuerdo que en escena (esto quedó en el texto final) el Capitano hablaba con su criado Pulcinella de cómo para llegar al balcón de su amada iba a usar una catapulta, se preguntaba cual utilizaría, mencionaba diferentes nombres de ellas y comenzaba a hacer ecuaciones, esto resultó ser un gag muy bonito, y salió de lo que yo me puse a estudiar”.⁶⁵

A partir de estos estudios del personaje asignado, los alumnos se fueron integrando a la práctica constante de la improvisación dotando cada vez más de elementos personales a su máscara, las improvisaciones se grababan y se transcribían día con día, lo que dio origen al texto final de “El Marido”. Paralelamente se continuaba con las clases corporales y se

⁶⁵ Entrevista personal realizada al maestro Alejandro ORTIZ, 27 de Mayo de 2002. El personaje que el asumió en el grupo, era justamente el Capitano.

añadieron las de canto, en consecuencia, vino la musicalización y el aprendizaje de canciones originales para redondear el espectáculo.

El proceso duró aproximadamente de diez a doce meses, por lo que llegó el momento en que los alumnos debieron combinar esta introducción a la práctica profesional con sus responsabilidades propias de estudiantes, motivo que redujo la compañía a una tercera parte de aquellos que se inscribieron inicialmente al taller. Este último grupo apoyó también a la construcción de escenografía y vestuario bajo el diseño de Lucille Donay así como la realización de la utilería.

Para llevar a cabo este taller, el maestro Juan Felipe Preciado ya había realizado con anterioridad estudios sobre el tema y tuvo a bien auxiliarse de otros colaboradores, es decir, que para cada disciplina contó con personal especializado que compartió con el grupo algo de su experiencia en cada rama, esto motivó más a los alumnos y aseguró el avance de estos, incluso los mismos integrantes del taller podían hacerse cargo de otras tareas que no fueran solo el proceso actoral.

El resultado final del taller de Comedia del Arte, fue un montaje a la manera tradicional, con una duración aproximada de tres horas y media que incluía el desarrollo del canovaccio, los lazzi y la música. Después de probarlo con el público en una temporada de afortunadas funciones, aún siendo muy divertido, resultaba cansado para los espectadores, por lo que fue necesario adaptarlo, esto era un problema, pues de alguna manera lo que deseaba representar el director, comenzó a distar de la pretensión de los actores y aunado a la falta de apoyo y el cansancio de docente y alumnos, la puesta llegó a su fin sin que nadie retomara el trabajo para generaciones posteriores.

Después de culminado el trabajo escénico, la coordinación de nuestro colegio propició otros proyectos distintos, ¿porqué no tuvo continuidad? Las razones fueron varias: falta de presupuesto, voluntad académica, pero sobre todo la idea de cortar y comenzar algo nuevo y diferente. En esto último, los involucrados coinciden en que era necesario cambiar y probar otros métodos de actuación, aspecto con el que estamos de acuerdo, pero lo más interesante de esta experiencia vino después: ¿qué les aportó la Comedia del Arte para el futuro? Todos los estudiantes aprendieron a improvisar de una manera placentera, es decir, no con la angustia que le provoca al actor la petición de una improvisación de la nada, muy usada en el aula, y que regularmente atemoriza al aspirante a actor. Este aspecto los dotó de un conocimiento de su propia creatividad, seguridad y corporalidad. Gonzalo Blanco, hoy actor, director y docente opina lo siguiente:

“... como director, La Comedia del Arte me ayudó a tener un concepto general de la narrativa, sé entonces cuanto es lo que puede tolerar un actor en escena y principalmente cuánto puede tolerar el público sentado. Como actor, aprendí a tener conciencia de ritmo y a improvisar. Fue lo primero que aprendí y a la fecha, lo sigo aplicando.”⁶⁶

Parece ser que lo más trascendente de este taller es que, quienes lo vivieron, coinciden en que la Comedia del Arte les ayudó a entender cualquier entrenamiento posterior, incluso aquél que parece más encontrado, la vivencialidad de Stanislavski por ejemplo, y en este

⁶⁶ Entrevista personal realizada a Gonzalo BLANCO, 15 de Abril de 2002.

sentido, les abrió el camino para buscar su técnica personal de actuación de una manera más clara. Dice al respecto Oscar Armando García:

“En el terreno actoral lo más importante que aporta La Comedia del Arte es *la creación del personaje en escena*, comprender las propuestas stanislavskianas de manera más lúcida. A lo que él llama formalismo, se refiere sin duda a la Comedia del Arte.”⁶⁷

El taller de Comedia del arte de 1977, no quitó nada al plan de estudios, y sí aportó mucho a quienes tuvieron la oportunidad de experimentar en él reforzando sus conocimientos iniciales y adquiriendo nuevos. Quizá la falta de documentación de dicho trabajo dentro del colegio evitó que los resultados se difundieran y se tomaran en cuenta en los años siguientes, la prueba está en que varios maestros en la actualidad ignoran ese trabajo que fue motivo de orgullo para nuestro colegio y de valiosos alcances académicos. No obstante, los testimonios están vivos en la memoria de los que fueron parte, y a su manera todos los profesores que mencionamos continúan mostrando a sus estudiantes ya sea en las materias de actuación o de historia, la importancia de la Comedia del Arte realizando mascaradas o aplicando los ejercicios corporales en la creación de personajes. Como maestros, ellos coinciden en que tienen en contra el tiempo, y la necesidad de cubrir los amplios programas de su clase en cortos semestres. De esa fecha hasta ahora no ha existido un tiempo y espacio dedicados tan afanosamente a la formación teatral individual.

⁶⁷ Entrevista personal realizada a Oscar Armando GARCÍA, 15 de Abril de 2002.

b) LA IMPORTANCIA DE APLICAR LA COMMEDIA DELL'ARTE

Toda planeación didáctica requiere de un alto nivel de organización basado de manera básica en qué es lo que se pretende enseñar y cómo llevarlo a cabo, posteriormente se toma en cuenta a quién va dirigido y los recursos necesarios así como su correspondiente evaluación. Establecer un esquema preciso de estudios para el alumno de nuestro colegio, no ha sido a través de los años tarea fácil, si bien hablamos de que en 1977 existió la oportunidad de que algunos estudiantes tuvieran un entrenamiento actoral con mayores resultados, esto no quiere decir que el plan anterior fuera mejor que el actual, cada reforma que se ha hecho respecto a qué enseñar y qué no, incluye aciertos y fallas y hay que tomar en cuenta que el trabajo en el aula (tanto de alumnos como de maestros) se ha modificado también al paso de los años.

La investigación histórica sobre el trabajo actoral de La Comedia del Arte que presentamos en estas páginas prueba que dicha forma de hacer teatro funcionó de manera óptima en siglos anteriores, del mismo modo, el taller creado en nuestro colegio en el 77, cumplió sus objetivos dotando de elementos formativos sólidos a quienes participaron en él, lo que nos lleva a pensar que tendría un gran éxito si se aplicara en la actualidad analicemos porqué.

Generalmente, los alumnos del colegio de teatro, ingresan al primer semestre de la carrera con desconocimiento total o parcial de la historia del teatro y cómo puede ser aplicada a la actuación, por lógica, lo que primero es necesario ver, es el origen del teatro, lo que nos remonta por ejemplo a la tragedia griega cuyos textos hermosos y de gran importancia, son también complejos y difíciles de abordar para el actor principiante. Viene aquí la primera

gran ruptura entre teoría y práctica, pues en el aspecto actoral lo primordial es la introducción del alumno hacia el trabajo con su cuerpo; respirar correctamente, deshinibirse, manejar emociones y colocar la voz, etapa en la que no es apto trabajar textos complejos que lleven al alumno a "recitar" frases memorizadas que no entiende, ya que se encuentra aun ocupado en su proceso primario. Todavía existen alumnos que aspirando a ser actores, pretenden que la formación histórica y literaria no les sirve en la escena lo cual es una gran preocupación pues en el transcurso de su formación les será muy difícil unir la teoría y la práctica.

La Comedia del Arte plantea en su primer acercamiento información histórica que el alumno lleva directamente a la práctica actoral, es decir se investiga el contexto de los "tipos" que serán los personajes usados en la improvisación sin el problema de un texto específico. Pensemos entonces en la improvisación como un entrenamiento actual, una disciplina lúdica que trae como consecuencia un evidente desarrollo de la creatividad. La improvisación se usa actualmente en las aulas de manera general, pero podría incrementarse su uso y sus beneficios, si se aplicara sobre temas específicos, argumentos y por último creación individual de personaje, tal y como se crearon los lazzi y canovacci pero basados en el nuevo contexto actual, es decir, cuando no se está aprendiendo Comedia del Arte como tal, lo importante es crear de acuerdo a los referentes propios de cada cultura sin manipular la espontaneidad del aprendiz. Sólo hasta que la imaginación y la expresión han superado las barreras de inhibición o de comunicación improvisando de manera continua, se puede tratar en los estudiantes improvisaciones dirigidas seleccionando previamente personajes o argumentos a desarrollar. En cualquier etapa de la práctica de la improvisación se persiguen metas específicas pues es también una poderosa herramienta de evaluación dado que

improvisando se observa también el uso que el actor da a su voz y a su cuerpo, que apoyan directamente a la imaginación en acción. La improvisación es la línea directa a la representación teatral y por sus características no requiere de otros elementos para desarrollarla que no sean un espacio de trabajo y el material humano.

Aprender a improvisar en el estilo de La Comedia del Arte, incluye un proceso corporal vocal e intelectual de manera conjunta. Una vez creado el personaje, se improvisa con relación a otros, tal como lo hacemos en la vida real, o sea interactuamos con otros seres humanos en las mismas, o en diferentes situaciones, resulta divertido porque una misma historia les sucede a Arlecchino, Colombina, Pantalone y a los enamorados. Aunque los enredos puedan ser previstos, la manera de llevar a cabo la acción se nutre de espontaneidad a cada minuto, buscando entre todos los actores una creación continua a través de sus propias percepciones caracteres y emociones. Los actores tienen la necesidad de aprender a improvisar en conjunto, llevando un mismo proceso a la par, sobre todo en la juventud cuando se encuentran en etapa de formación pues es fácil al improvisar caer en el lucimiento personal que no favorece la creación. Para llevar a cabo el arte de improvisar, es indispensable saber escuchar, tal y como debe hacerse de manera elemental en el proceso de comunicación, no vale de nada ser grandilocuente, si sólo se improvisará monólogos para la eternidad. Escuchar al compañero es uno de los aspectos básicos de la actuación, no obstante, no es sencillo aprenderlo. Cuando el actor ha memorizado mecánicamente el texto que representará, tiende a depositar a partir de repetir su papel en las funciones, demasiada confianza en sus palabras y en sus tonos logrados en los ensayos continuos, esto propicia una tranquilidad en escena que provoca que no se escuche al compañero, descansando mientras

los demás hablan esperando de forma autónoma un pie para comenzar. Si el actor improvisa en escena o por lo menos cuenta con el entrenamiento adecuado, está exento de aquel vicio actoral, y se obligará a prestar atención siempre a su compañero y a todo lo que le rodea buscando estímulos para sus acciones. Estas destrezas son indispensables para los actuales estudiantes.

La utilidad tanto de la máscara como de la acrobacia, se relacionan como hemos visto con el uso del cuerpo, más aún con el *control del cuerpo a plena disposición del actor*, para cubrir esta necesidad, se ha utilizado en el entrenamiento del actor una diversa gama de disciplinas, sin embargo en el trabajo actoral se debe buscar siempre favorecer la acción, no suplirla, error en el que se cae comúnmente cuando observamos excelentes bailarines que no actúan por ejemplo. La acrobacia dentro del contexto de La Comedia del Arte proporciona una habilidad para usarse directamente en el escenario y siempre será más fácil trabajar con un cuerpo educado que con el que no lo está. Debo señalar aquí los inconvenientes: el entrenamiento acrobático sí necesita contar con instalaciones adecuadas y atención personalizada.

El uso de la máscara, sigue siendo un reto a vencer ya que como actor nos roba un área de expresión fundamental que es el rostro, sin embargo una vez asumida esta carencia, surgen nuevas e infinitas posibilidades de creación de las que sólo mencionaremos algunas: *Posibilidad de desarrollo gestual inmediato, exploración corporal y creación integral de personaje.*

En el comienzo del entrenamiento, los aspirantes poseen (aún los de cierta experiencia) diferentes grados de inhibición, que impiden un mejor desarrollo gestual, los cuales, mediante el uso de la media máscara desaparecen casi instantáneamente en el momento de sentir que están “detrás de algo” es una especie de protección muy similar a la que sienten los niños cuando se disfrazan y asumen el juego sin temor a ser juzgados, es decir, primero que nada la media máscara dará a los alumnos la posibilidad inmediata de jugar, y curiosamente, cada gesto en vez de ser pequeño crecerá según el tipo de máscara que se use. Así, al asomar la lengua debajo de la faz de Arlequín por ejemplo, se tendrá un gesto muy diferente al físico del actor o al de otra máscara. La expresión en la mirada, se acentúa notablemente junto con el uso de labios y barbilla, o aquella parte que se haya dejado al descubierto, el actor entonces desea, (aunque suene contradictorio), en vez de esconderse tras la máscara, salir a través de ella. Aun cuando pudiera pensarse en la máscara como un simple objeto de utilería, su uso tiene grandes alcances:

“...esto no quiere decir que se trate de un mecanismo meramente artificial, sino que sirve para facilitar la imaginación. Como dice Jaques Copeau: El actor que actúa bajo una máscara recibe de ese objeto de cartón –piedra, la realidad de su papel”.⁶⁸

Si bien el desarrollo gestual se beneficia, el resto del cuerpo consigue también grandes avances. Si se comienza “adornando nuestra máscara” manejando la columna vertebral y la pelvis como ejes de expresión, obtenemos posturas que no manejamos cotidianamente. Las

⁶⁸ Rosario VARGAS REYES, *op. cit.* p.36. El comentario de la autora, viene de: P. L. DUCHARTE, *commedia dell'arte*, p.52.

vértebras cervicales en distintas posiciones, apoyan la gestualidad, las dorsales y lumbares, (ayudadas por las rodillas para realizar varios niveles de alturas), crearán de inmediato una imagen distinta; y al agregar un manejo óptimo de la pelvis, se puede obtener también un rasgo de carácter. Pantalone por ejemplo, lleva siempre la pelvis hacia delante en señal clara de lascivia. Lo importante es como se mueve cada máscara y explorando todas sus posibilidades, el actor adquiere una actitud corporal antes de cualquier diálogo.

Por último, deben trabajarse también todo tipo de detalles expresivos con el resto de las partes del cuerpo: dedos, manos, brazos, glúteos, piernas, pies etc. Siempre en correspondencia con la actitud de la máscara, y no hay que olvidar que esta posee la cualidad, de ser en sí misma un objeto de utilería por lo que al estudiarla y fabricarla es también útil para quienes se dedican a la elaboración de la producción ya que viste una puesta en escena sin necesidad de otros elementos.

El trabajo de improvisación y creación de máscaras proporcionan al estudiante la oportunidad de *unir la teoría y la práctica*, elementos que serán valiosos para el transcurso de su formación académica; dicha labor es asimilada por los alumnos de manera muy ligera ya que los tipos usados (con caracteres universales) pueden adaptarse a los locales, agregando modismos que observamos en la vida real cotidiana, lo que siempre lleva a crear sus propios textos originales con un lenguaje coloquial. Esta situación es de extrema motivación para los alumnos principiantes.

En el capítulo anterior analizamos todos los elementos que conforman un entrenamiento de Comedia del Arte lo más cercano posible a lo que debió de haber sido en la antigüedad, en la

realización actual de un taller bajo este entrenamiento, no es estrictamente necesario culminar en un montaje profesional, pues lo verdaderamente importante es el proceso, aunque el ideal es presentarlo a un público en donde los alumnos puedan medir sus alcances, las improvisaciones siempre generan pequeños canovaccios que si bien por falta de tiempo u otros inconvenientes no concluyen en una obra escrita de dos horas de duración, darán pie por lo menos a breves juegos escénicos que pueden ser representados en cualquier espacio del colegio. La indagación de los alumnos en la acrobacia, la música y/o el vestuario depende de los avances propios del taller, o sea que aplicando todos o sólo algunos elementos del entrenamiento a disposición del docente, se generan resultados valiosos.

Otra ventaja que La Comedia del Arte aporta al alumno es la *disposición para asimilar y comprender otras teorías* de su formación futura. Resulta difícil hablar de ritmos, tonos, imaginación, energía, comunión, memoria, concentración, línea de acción, etcétera, cuando no se ha estado en escena. Una vez que el estudiante se prueba en la práctica, se puede hacer consciente todo aquello que sucede de manera interna y externa, y se encuentra más preparado para enfrentar ahora sí, textos más elaborados y el trabajo con personajes más complejos en los que necesitará otro estilo de actuación.

Con relación a todo aquello que un taller de Comedia del Arte requiere, enumeremos lo siguiente: Es indispensable en primer orden contar con un docente especializado en la materia es decir que además de la formación teórica haya hecho Comedia del Arte, pues la información documental no basta. Es útil que otros maestros colaboren con su conocimiento (trabajar en equipo) fortaleciendo el manejo corporal y la información histórica. El tiempo de

trabajo ideal es el comprendido en el primer año de carrera, dos semestres serían suficientes para conseguir un resultado aceptable y provechoso. Dentro de nuestro colegio nunca se ha contado con una infraestructura realmente óptima, la carencia de espacios adecuados es permanente, sin embargo esto no debería ser un impedimento para nuestro trabajo, en cuyo caso la creatividad es la habilidad que poseemos para hacer las cosas aun sin recursos.

Introducir la materia de Comedia del Arte dentro del plan de estudios, puede significar para muchos una idea descabellada, sin embargo podría ser adaptada como un taller que reuniera aquellos aspectos que se tocan en actuación, historia del teatro y expresión corporal aplicadas en los primeros semestres, la planeación de las clases dependería del tiempo real con el que se cuenta en la universidad y el interés de los profesores de trabajar en conjunto en la formación inicial del alumno. Lo primero, es abrirse a la idea de que La Comedia del Arte es más que un estilo "ligero" de hacer teatro en el pasado y reflexionar sobre sus alcances.

VI. CONCLUSIONES

a) **LA COMMEDIA DELL'ARTE, SUS ELEMENTOS INMERSOS EN LA ACTUALIDAD Y SU UTILIDAD**

Cuatro siglos han transcurrido desde los primeros espectáculos en los tablados italianos y después del nacimiento, desarrollo, decadencia y resurgimiento de La Comedia del Arte, este capítulo trata de lo que ha inspirado tanto en el siglo XX, como este nuevo que comienza.

Hemos dicho ya que la comedia llegó a un punto decadente, ¿Qué sucedió después? Algunas investigaciones sitúan ese momento en la primera mitad del siglo XVIII, en esta época surge el circo, que aportará a otro personaje: el clown; que se destina a entretener en pequeños espacios dentro del espectáculo nuevo, hecho humillante para muchos comediantes. Es aquí donde surge el trabajo de Carlo Goldoni, quien intenta rescatar algunos elementos de la comedia y al mismo tiempo deshacerse de otros con el fin de crear un nuevo teatro, lo que marca un cierto período de transición; la diferencia básica es el cambio de la improvisación al texto dramático escrito, y ciertas modificaciones a los personajes. Antes se le acusó de estar totalmente en contra de la comedia; para muchos, el teatro de Goldoni es *Comedia del Arte*, y otros le atribuyen la creación del verdadero teatro italiano que la comedia no había logrado, a falta de obras escritas. Tanto en el siglo XVIII como el XIX, el trabajo de Goldoni no fue reconocido pero a la fecha es uno de los documentos escritos más importantes para el estudio de La Comedia del Arte ya sea con fines literarios o teatrales.

El siglo XX marca la época de interés de la que se desprenden la mayoría de las investigaciones de la comedia (cuando menos las usadas en nuestra bibliografía) y de la misma manera grupos hacedores de teatro se preocupan por rescatar el trabajo de los

comediantes del arte para aplicarlo en sus propias creaciones. Mucho se ha hablado de Charles Chaplin como heredero de la comedia y la versión de ésta en cine, idea con la que diferimos puesto que el cine introdujo también un lenguaje distinto y aunque Chaplin contaba con habilidades semejantes a los comediantes en cuestión, su éxito se vio mermado con el advenimiento del sonido en la pantalla, ejemplo claro de que su personaje había sido creado específicamente con y para el cine mudo. De igual manera, en México se ha vinculado al actor Roberto Gómez Bolaños "Chespirito" y a sus personajes con el estilo de la comedia, ya que en su serie de programas televisivos presenta personajes tipos que realizan escenas con lenguaje popular y chistes o juegos corporales que siempre son los mismos, a manera de lazzi, pero creemos que la televisión, aunque pretenda mostrar formas semejantes, se aleja de La Comedia del Arte en tanto que conforma un lenguaje de comunicación absolutamente distinto. Tema interesante para discutir en otro espacio.

La pantomima es otra de las artes escénicas que se desprenden de La Comedia del arte, los trabajos de Dullin, Decroux, Jean Louis Barrault y más recientemente Marcel Marceau⁶⁹ son testimonio de lo que lo que La comedia italiana hizo por la formación teatral, aportando una disciplina depurada y diferente.

⁶⁹ Aunque la pantomima sabemos también tiene sus raíces en el teatro latino, ganó fama a finales del siglo XIX y de ahí hasta el presente, obligando a ver de nuevo los orígenes en La Comedia del Arte como madre de esta disciplina. Marcel Marceau es uno de los grandes mimos dedicado a viajar por el mundo mostrando este arte y procurando transmitirlo. En las escuelas actuales, dedicadas a la formación de mimos, o clowns es esencial para los estudiantes conocer La Comedia del Arte como punto de partida. Para mayor información revisar: *Historia de la mima, o Teatro y Mimo, Revista Máscara* año 3 nos. 13-14 abril-julio 1993.

Dentro del teatro mexicano, el teatro de carpa fue lo más semejante a la comedia all'improvviso, pero nunca estuvo basada en ella, simplemente se dio en condiciones similares generando otros tipos de personajes, que también eran producto de la sociedad mexicana y hábiles en el arte de improvisar con un humor local, y el doble sentido a veces grosero y vulgar conocido como "albur", pero indudablemente no todos eran acróbatas o bailarines y salvo honrosas excepciones, no trascendieron su época a pesar de poseer un valor propio. Es importante aquí mencionar de nuevo, que La Comedia del Arte nunca tuvo un propósito de hacer conciencia social o de denuncia, al menos no de manera definida, los personajes mostraron un retrato social que no pretendía ningún tipo de insurrección o cambio pues era más importante divertir que hacer teatro de protesta, aunque a veces se dijera cosas en contra de algún gobernante, y en cambio, el teatro de carpa sí fue claramente crítico y alusivo al nuevo sistema político mexicano que no cumplía con las expectativas de la Revolución, dirigido a un público descontento y en proceso de asumir su nueva identidad, además de dispuesto a burlarse de sí mismo. De cualquier manera las semejanzas y diferencias entre el teatro de carpa y la comedia son materia suficiente, para otra investigación.

Existen diversas manifestaciones artísticas actuales, como el teatro de calle realizado en Europa, espectáculos de circo o performance, mascaradas, o carnavales producto de nuestro objeto de estudio, que sería imposible incluir este trabajo, pero que apoyan la idea de que La

Comedia del Arte es un tema vigente, en el supuesto de que todo lo anterior no haya sido suficiente.⁶⁹

Dentro de la red de Internet, observamos más de cuatrocientas páginas dedicadas al tema, cabe señalar, que existen páginas de fabricantes de máscaras, que proporcionan exposición y venta; páginas de diversos festivales donde los grupos se presentan regularmente en Francia, Italia y Estados Unidos, y muchas más que proporcionan datos generales, bibliografía y/o ilustraciones recientes o actuales. Es necesario aquí hacer una reflexión: No todo lo que se dice ser Comedia del Arte realmente lo es, aunque esto sea motivo de discusión con algunos creadores, sin embargo es indudable que algunos elementos están presentes de una u otra manera. Veamos por qué.

Como breve ejemplo, encontramos el trabajo que hace la *San Francisco Mime Troupe* compañía fundada en 1959 y que en 1961 comenzó a trabajar con la Comedia del Arte. Es un grupo que funciona de forma colectiva creando espectáculos populares en los que vemos personajes tradicionales como Arlecchino, Briguella, Pantalone, Dottore, Los Amantes, etcétera, pero entre las diferencias, se encuentra el hecho de que, los espectáculos de la San Francisco Mime Troupe, sí poseen tintes de denuncia contra el actual sistema norteamericano, incorporando temas como los derechos civiles, y el racismo entre otros, además de incorporar otros géneros:

⁶⁹ Al final de esta investigación incluimos en el apéndice un directorio con ejemplos de compañías que representan o dicen representar. Comedia del Arte alrededor del mundo, los datos son tomados de la red de Internet y a la fecha pueden haberse modificado pero están aquí por sí el lector deseara consultar las páginas electrónicas correspondientes.

“En síntesis el estilo de SFMT, es una mezcla de personajes extraídos del Melodrama y de la Commedia dell’arte, combinados con épica Brechtiana y Comedia Musical”⁷⁰

Dicho grupo experimenta también con efectos musicales y con la inclusión del espectador en la representación, además de organizar anualmente un festival para estudiantes de varios niveles en el que los jóvenes asisten a talleres donde aprenden sobre Comedia del Arte, realizan entrenamiento físico, e improvisación. Esta compañía teatral, es una muestra de que algunos elementos de la Comedia han sido aplicados de forma profesional, conjuntándolos con otros más modernos, lo que da un resultado nuevo cercano más al espectáculo que a la forma tradicional, pero se asemeja en algo sustancial, que es el aspecto popular.

El actor, director y dramaturgo Dario Fo, también ha recurrido con éxito a los elementos de La Comedia del Arte, profundizando en la improvisación como una poderosa arma de comunicar sin barreras de idioma. Fo, ha encontrado en sus obras un lenguaje universal, y en el terreno de la actuación, el uso de la gestualidad y la búsqueda de una personalidad propia creativa han sido, al mismo tiempo, alcance y meta constante. Sus obras además poseen el estilo satírico característico de los comediantes italianos.

El Circo du Soleil, por ejemplo, reúne en su gran espectáculo, música, multimedia, clowns, acróbatas etc. Proporcionando al espectador un abanico de posibilidades de diversión que no necesariamente es teatro pero que indudablemente posee elementos teatrales. Los estilos y

⁷⁰ Jorge PEREZ FALCONI, *Mis experiencias de trabajo en: San Francisco Mime Troupe y Palo Alto Parents and Professionals for Arts*. Tesis de Licenciatura e Lit. Dramática y Teatro. UNAM, 2001.

formas son ahora infinitas, no existe un rumbo preciso o una "técnica actual" lo actual, es un gran todo conformado por varios siglos de creación pues en el fondo, las propuestas son las mismas. Incluso el Performance que hizo su aparición hacia 1960 sigue presentándose en América como algo actual.

A últimas fechas hemos podido apreciar un espectáculo que si bien no es Comedia del Arte en su forma tradicional, posee algunos elementos propios de ella. Se trata de la puesta en escena ICARO de Daniele Finzi y el grupo teatro Sunil, que lleva algún tiempo ya representándose en México. Aunque el trabajo de Daniele se acerca más al Clown, la obra además de bella y finamente interpretada, es sumamente simple, sencilla y totalmente accesible, consecuencia de la herencia teatral italiana. Destaca aquí el trabajo de la improvisación, realizado de manera natural.

Cabe señalar que donde existe ahora mayor actividad en torno a la Comedia del Arte es en Estados Unidos, aun más que en Europa. Ahí se han detectado una cantidad notoria de compañías, así como festivales que se realizan en torno a la presentación de estos grupos.

En este nuevo siglo que comienza, con las nuevas tecnologías y todos los medios de comunicación presentes, se obliga a los hacedores de teatro a hablar de una "crisis teatral" que se manejaba ya en el siglo XX, tema por demás polémico, ya que unos siguen pensando que el cine está sustituyendo por completo al teatro en su presencia con el público, otros, sabemos con certeza que la asimilación del producto artístico se da de diferentes maneras no sólo por la percepción del espectador sino por el origen de la obra, lo cual hace insustituible

al teatro. Sin embargo, las rutas artísticas actuales giran alrededor de la nueva tecnología, por lo que, en la actualidad vemos en cartelera espectáculos que se nutren de varios géneros; la danza teatro aparece cada vez más frecuentemente mostrando bailarines sumamente expresivos que incluso pueden introducir pequeños diálogos a mitad de la coreografía, y en algunos espectáculos de música, se han agregado actores que reciten textos de acuerdo a la época, convirtiendo el concierto en una experiencia escénica. Mientras que algunos creadores incluyen en sus espectáculos todos los nuevos recursos que puedan, otros rechazan firmemente la utilización excesiva de efectos llevando el trabajo teatral a la más sencilla expresión actoral. En ambos casos, los resultados pueden ser maravillosos o aberrantes, y dependen de muchos factores.

Otra de las aportaciones que La Comedia del Arte ha dado al mundo actual, está en el llamado "Macht de improvisación" que tuvo su origen en la Universidad de Quebec en Montreal cuando el profesor George Laferrière lo impulsó en la materia de didáctica del teatro; su alumno Koldobika Gotzon Vio reunió las experiencias de trabajo de su propio equipo y editó un libro que ha llegado a varios países en los que la liga de improvisación es ya un hecho:

"El Macht de improvisación es un juego teatral colectivo, en el que, por medio de técnicas de improvisación, varios equipos compiten cooperativamente y donde el público asistente es parte activa del espectáculo"⁷¹

⁷¹ Koldovika GOTZON VIO, *Explorando el Macht de la improvisación*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 1996, p.7-15.

Este juego teatral-deporte tiene la cualidad de ser accesible no sólo a teatreros, sino a alumnos de cualquier nivel, pues posee herramientas fundamentales para llevar a cabo objetivos pedagógicos en varios terrenos. En el teatro, es un entrenamiento para la imaginación del actor, aunque en los aspectos competitivos no estemos de acuerdo.

En nuestro país, también hemos tenido la oportunidad de observar este juego que se lleva a cabo en un ring o espacio abierto donde se encuentran dos equipos de actores con un árbitro, dispuestos a improvisar según el tema, duración y categoría que indique en una tarjeta. El público es quien determina el equipo ganador. Quien llevó a cabo este proyecto, fue la Liga Latinoamericana de Improvisación, aunque actualmente no tenemos noticias de que se siga realizando.

En México, no hay ninguna escuela que se dedique permanentemente al estudio de La Comedia del Arte, existen muchas escuelas privadas de diferentes niveles que algunas veces ofrecen cursos aislados de costo elevado pues contratan a profesores extranjeros, un ejemplo de esto es El Instituto Cultural Helénico A.C. que aunque no cuenta con ninguna carrera de actuación en sus programas de estudio, en algunas ocasiones ha traído grupos o personas especializadas en Comedia del Arte para impartir algunos talleres que por escasos, se saturan de inmediato sin satisfacer la demanda. De alguna manera esto afecta también la producción de espectáculos, pues sólo algunos cuantos retoman el trabajo de la improvisación para realizar escenificaciones que no profundizan, o en su defecto ilustran a los personajes, sin que éstos sean interpretados con verdadera calidad. De igual manera, este hecho incide directamente en el espectador mexicano, que en su mayoría, desconoce los personajes de La

Comedia del Arte e ignora el perfil de cada uno, aun cuando los vicios presentados sean universales.

A lo largo de esta investigación, reafirmamos la idea de que la Comedia del Arte es un estilo que debe ser estudiado por un actor, sin embargo, en lo que se refiere al público actual, hemos charlado con algunas compañías que pretendieron realizar algunas obras y coincidían en dos cosas: es ideal representar la Comedia de manera tradicional, es decir, con los personajes y el vestuario que la caracteriza pues significa un reto, sin embargo lo segundo en lo que es necesario reflexionar es que no todo el público mexicano reconoce a los personajes como suyos. Este es un fenómeno que pienso no se ha dado en otros países cuya referencia sobre La Comedia del Arte es sin duda más clara, quizá se debe a una situación histórica: mientras en el siglo XVI se originaba la commedia all'improvviso, en México vivíamos la transición de la conquista a la Nueva España, por lo que nuestra tradición teatral se conforma de manera distinta, y es hasta el movimiento de independencia donde se tiene conocimiento de que el Cura Miguel Hidalgo gustaba de montar algunas obras de Moliere por ejemplo; esto no quiere decir que en tres siglos no se hiciera teatro popular en México, lo que sucede es que era muy distinto a lo acontecido en Europa, pues éste se originó del proceso de evangelización después de la conquista, por lo que figuras como Arlequín o Pierrot, no son muy conocidas por el público, lo que implica primero, darlas a conocer. De aquí también el hecho de comparar a La Comedia del Arte con el teatro de Carpa, que es para nosotros nuestro teatro popular y cuyos personajes reconocemos perfectamente, ayudados en gran medida por el cine.

Uno de los errores comunes al escenificar Comedia del Arte, es que se montan textos dramáticos ya muy estructurados en donde los personajes ya están dados, ¿cómo interpretar a Capitano? Y el público, ¿cómo sabe que es Capitano si no lo ha visto antes? Un actor, debe encontrar su propio Capitano, Arlequín o Pantalone dentro de sí. En este sentido, falta entonces que los creadores mexicanos se interesen más por realizar puestas en escena sobre La Comedia del Arte, que necesariamente deben ser el resultado de un trabajo de entrenamiento teórico-práctico tal y como lo hacen las compañías extranjeras, tomando como eje siempre la improvisación; esto último sí fue llevado a cabo por el maestro Juan Felipe Preciado, pero no ha tenido continuidad.

Sólo se puede reconocer a los personajes a partir de verlos constantemente en la escena, pero este aspecto tampoco es tan complicado pues tal y como hemos señalado en este trabajo, existen en los personajes actitudes arquetípicas absolutamente universales que pueden ser explotadas adecuadamente para la idiosincrasia nacional. La adaptación, no tendría por que ser difícil, conservando la esencia y conociéndola bien, se puede modificar hasta hacerla adecuada a los tiempos modernos.

Además de la influencia de La Comedia del Arte en la actividad artística del siglo XXI, existe actualmente otra área en la que puede ser usada de manera muy ventajosa: Todos los elementos que hemos tratado aquí como necesarios en la formación del actor, actualmente lo son también si se aplican en las escuelas de educación básica, tal y como las artes plásticas o la música están ya en los programas de asignaturas desde hace tiempo, el estudio del teatro también debe llegar a todo ser humano en proceso de formación. La Comedia del Arte, es un

estilo de teatro ideal para trabajar con adolescentes por ejemplo, divertido, accesible y extraordinariamente rico. Al respecto dice Miguel Angel Reyna:

“En las clases de actuación a nivel medio superior, uno tiene que darle confianza a los chicos, pues están en una etapa de cambio en todos los sentidos, dado que ellos quieren dar la mejor imagen, le temen mucho al error y lo que yo he buscado en las clases es enseñarles que el error es parte del proceso creativo tanto en el teatro como en la vida, La Comedia del Arte les da esa confianza, y sus elementos son útiles para trabajar con adolescentes.”⁷²

Trabajar Comedia del Arte, les da a los jóvenes la posibilidad de ser parte de una experiencia artística y al mismo tiempo aprender sin que este hecho implique una rígida obligación escolar, y al llevarlos a la creación de sus propios textos, se acercan también al terreno literario no sólo como lectores pasivos sino también como posibles autores. Aquellos jóvenes que no desean aparecer en un escenario por ningún motivo, pueden dedicarse a la construcción de las máscaras y así todos fortalecen su desarrollo expresivo.

Lo más importante en el trabajo con los adolescentes es la búsqueda que ellos realizan dentro de sí mismos en la creación de un personaje, independientemente de una calificación, y a mayor plazo, estaremos formando también mejores espectadores.

⁷² Entrevista personal realizada a Miguel Angel Reyna, 9 de Abril de 2002.

Como todo teatro popular, La Comedia del Arte es accesible al público en general y no sólo a unos cuantos lo que en materia de producción puede ser de mucho beneficio para actores y directores, pues la asistencia del público a los teatros debe ser aumentada, la solución para incrementar la taquilla no es hacer obras totalmente ligeras menospreciando la inteligencia del espectador, o hacerlas tan intelectuales que sólo acudan a las salas los hacedores de teatro. Cada género tiene su público, pero el teatro popular tiene la cualidad de jalar al espectador de forma amable pues para disfrutar de sus obras no necesita más que estar ahí.

Es necesario reiterar que la información dada en este trabajo (sobre todo lo que concierne al capítulo del entrenamiento del actor), como la sustraída de la bibliografía presentada, es indispensable para toda formación teatral, pero es ante todo, *una opción*; encaminada a mejorar o enriquecer tanto la formación de alumnos como de docentes y esperamos que sirva de base para de ahí partir hacia el trabajo práctico en las aulas.

BIBLIOGRAFIA

APOLLONIO Mario, *Commedia italiana. Raccolta di commedie da Cielod'Alcamo a Goldoni*. Milano, Bompiani, 1947.

ALLARDYCE Nicoll, *Historia del teatro mundial*. Madrid, Aguilar, 1964.

ALLARDYCE Nicoll, *El mundo de Arlequin, estudio crítico de la Commedia dell'Arte*. Barcelona, Barral editores, 1977.

BATTISTELLI Silvia, *Le maschere italiane*. Milano, le spighe meravigli, 1991. Biblioteca Temática UTEHA 1980.

BERTHOLD Margot, *Historia social del teatro*. Madrid, Guadarrama, 1974.

BURCKHARDT Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*. Barcelona, Iberia 1951.

CAPRIOLO Ettore, *Introduzione storica all'arte del teatro. Dionisio e Arlecchino*. Milano A. Vallardi 1969.

CILIBRIZZI Adele, *Maschere, marionette e burattini italiani*. Napoli, Il tripode, 1975.

D'AMICO Silvio, *Il teatro Italiano*. Milano Treves Treccani-Tuminelli, 1932.

D'AMICO Silvio, *Historia del teatro universal*. Vol.II Buenos Aires 1968.

DABINI Attilio, *Notas sobre la commedia dell'arte*, Bahia Blanca, Panzini Hnos, Universidad del sur Instituto de Humanidades 1967.

DOMINGUEZ G. José Luis, *Las improvisaciones como recurso en la formación actoral México*, Universidad Autónoma del Estado de México 1994.

FARAVOLTI Laura, *Commedie dei comici dell'arte*. Turin, Einaudi, 1982.

FERRONE Siro, *Attor, mercanti, corsari: La commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento*. Turin, Einaudi 1993.

FO Darío, *Manual mínimo del actor*. Einaudi, 1997.

GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi: Dall'inferno alla Corte del re Sole*. Roma, Bulzoni 1993.

GOTZON VIO Koldobika, *Explorando el macht de improvisación*, España, Ñaque 1996.

HODGSON John, *Improvisación*. Madrid, Fundamentos, 1974.

LAWNER Linne, *Harlequin on the moon Commedia dell'arte and the Visual Arts*. New York, Abrams, 1988.

LEVER Maurice, *Historia de la Mima*, revista Máscara año 3 nos.13-14 Abril/Julio 1993.

MALPIERO GIAN Francesco, *Maschere della Commedia dell'arte*. Bologna Capitol 1969.

MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca: La professione del teatro*. Roma, Bulzoni, 1991.

MACGOWAN Kenneth y MELNITZ William, *Las edades de oro del teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

OLIVA César, *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra 1990.

PANDOLFI Vito, *La commedia dell'arte storia e testo* Firenze, Sansoni anticuario 1957.

PEREZ OLIVA Pedro, *Iniciación al teatro popular*. Madrid, 1973.

PRECIADO Juan Felipe, *La actuación dramática creativa, la commedia dell'arte*. Tomo II, México, Limusa, 1990.

SHERILLO Michelle, *La commedia dell'arte in Italia* Torino, Ermanno Loescher, 1884.

TAVIANI Ferdinando e SCHINO Mirella, *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII E XVIII Secolo*. Florence, La Casa Usher 1982.

TOSCHI Paolo, *Le origini del teatro italiano*. Ed. Universale scientifica Boringhieri volume triplo 1976.

URIBE Ma. De la Luz, *La comedia del arte*. Santiago de Chile, ed. Universitaria, S.A. Colecc. El espejo de papel, 1983.

TESIS:

ECHAVARRIA ROMAN Ma. Del Rocío, *La comedia del arte: Una aproximación a su historia y a su presencia en nuestros días*. Lic. en Lengua y Literatura Modernas (Letras italianas.) UNAM 1998.

PEREZ FALCONI Jorge, *Mis experiencias de trabajo en: San Francisco Mime Troupe y Palo Alto Parents and professionals for Arts*. Lic. en Literatura Dramática y Teatro. UNAM 2001.

VARGAS REYES Rosario, *La máscara como instrumento educativo*. Lic. en Literatura Dramática y Teatro. UNAM 1991.

APENDICE

LAMINAS

FIGURA 1. El famoso actor Domenico Biancolelli en su papel de *Arlecchino*. Tomada de Linne Lawner op.cit

FIGURA 2. Una ilustración actual sobre la imagen y movimiento corporal de *Arlecchino*. Red de Internet.

FIGURA 3. Dos imágenes de *Pulcinella*. Ilustraciones de Maurice Sand. Red de Internet.

FIGURA 4. Imágenes diversas de *Pedrolino* y/o *Pierrot* de los siglos XVI y XVII; en Sicilia fue llamado también Peppe Nappa. Red de Internet.

FIGURA 5. *Il Dottore*. Maurice Sand siglo XVI. Red de Internet.

FIGURA 6. *Pantalone*, otro de los personajes más importantes, abajo derecha, ilustración de uno de los lazzis más famosos sobre los múltiples hijos de *Arlecchino*. Siglo XVI y XVII. Linne Lawner op.cit.

FIGURA 7. Pintura anónima del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Francia, que muestra a Isabella Andreini, famosa por representar a *Colombina*, a quien debido a su éxito se le llamó después *Isabella*. Tomada de Linne Lawner op.cit. Al lado, otra Colombina con máscara. Red de Internet.

FIGURA 8. *Los Enamorados*. Red de Internet.

FIGURA 9. Antiguas ilustraciones de *Il Capitano*, sobresalen el sombrero característico de plumas y su postura corporal.

FIGURA 10. Máscaras de cuero tradicionales elaboradas en la actualidad. Se observan los rasgos de diversos animales de acuerdo a cada personaje. Red de Internet.

FIGURA 11. Imagen promocional de un espectáculo actual, las máscaras tradicionales están presentes, pero los actores visten todos de negro. Red de Internet.



Figura 1

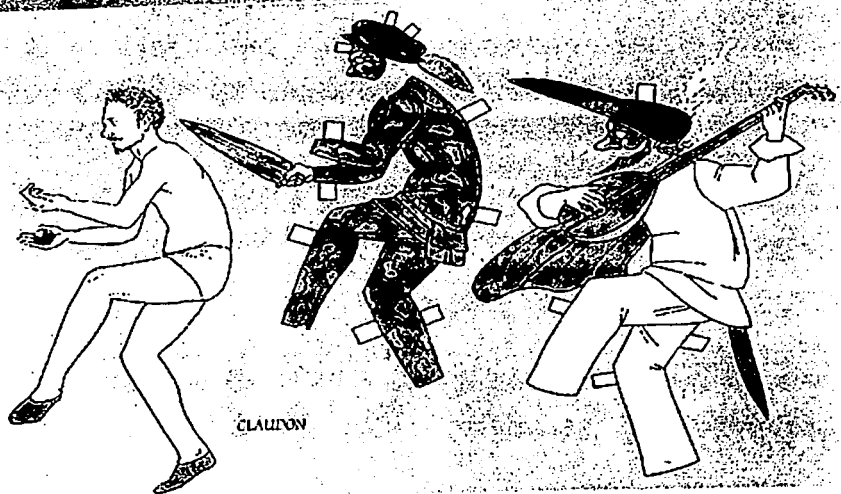


Figura 2

CLAUDON



Figura 3



Figura 4





Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



TEXTOS CON
ORIGEN

Figura 9



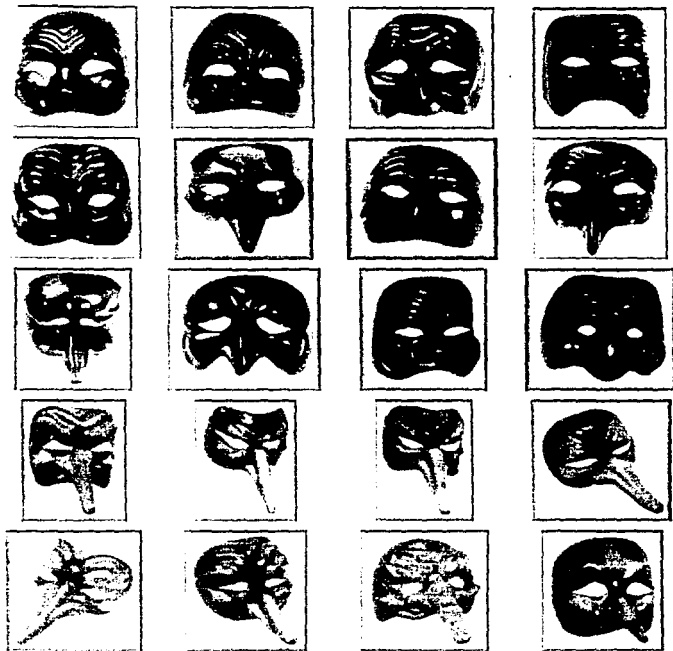
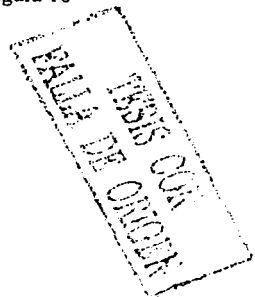


Figura 11

Figura 10



Directorio de La Comedia del Arte en la actualidad

1.1 Commedianti Georgiani

<http://www.arches.uga.edu>

Es una compañía completa, es decir que cuenta con los personajes básicos tradicionales de La comedia del Arte y otros; formada en la Universidad de Giorgia en Chicago, trabajan con estudiantes que poco a poco se integran de algún modo como profesionales. Para su proceso de entrenamiento realizan audiciones, pues el tiempo de trabajo es extenso. Sus espectáculos son muy modernos.

2.Troubadour Theater Company

<http://www.onesock.com/troubadour/>

Compañía profesional de Los Angeles que además de Comedia del Arte, trabaja con textos de Brecht, y Shakespeare entre otros. Su concepto se acerca más al trabajo del Clown, en el que incluyen música de Rockanrooll en vivo por lo que el resultado es sumamente actual. Su página ofrece calendario de presentaciones.

3.1 Sebastiani

<http://www.isebastiani.org/>

Creada en 1990, esta compañía de Boston se ha presentado en las universidades más importantes de E.U. representando scenari tradicionales de Flaminio Scala. En su página encontramos excelente información general, calendario de presentaciones, y una bibliografía completísima sobre el tema.

4. Richard de la Font Agenci, Inc.

4. http://www.delafont.com/speciality_acts/cirque-nouveau.htm.

Este grupo posee un concepto que se acerca más al circo, aunque su trabajo se encuentra basado en La Comedia del Arte, sobre todo el aspecto acrobático. Es sumamente espectacular y vanguardista.

5. Commedia dell' high School

<http://www.dangoldstein.com/commedia.html>.

Grupo formado por estudiantes de Chicago, que trabaja básicamente con la improvisación. Los datos encontrados son escuetos.

6. Commedia dell'carté

<http://www.shane-arts.com/>

Una compañía americana itinerante que muestra La Comedia del Arte de manera tradicional con los personajes clásicos. En la página encontramos historia de cada uno de los caracteres, análisis psicológico y vestuario, es una de las más completas.

7. Teatre Nu

www.lateatral.com

Compañía de Barcelona España creada en 1991, representa obras de diversos autores como Moliere o Shakespeare, con preceptos de La Comedia del Arte.

8.Ollomoltranvía

<http://victorian.Fortunecity.com/delacroix/1052/castellano.html>.

Compañía de Comedia del Arte española. La página no da mucha información.

Lugares que la imparten:

1.Commedia dell'arte Workshop

<http://www.ials.org/cda2.htm>.

Además de una breve historia, en esta página se ofrece un curso de Comedia del Arte con una duración de 15 días trabajando tres horas cada día, a cargo de los maestros Luciano Brogi y Nandio Citarella en la SAT Scuola addestramento teatrale per attori creada en 1992 en Roma.

2.Taller de teatro Asura

www.teatroasura.com.

Compañía que además de presentarse, ofrece cursos sobre Comedia del Arte en Madrid con maestros de la escuela de Clown de la Habana y de la escuela de Marcel Marceau.

3.Meckkurserspanska

<http://www.commediagillet.com/mcckkurserspanska.htm>.

Esta escuela ofrece cursos de Comedia del Arte, juego de máscara, teatro de calle, técnica de Clown, Bouffon, acrobacia cómica, improvisación, malabarismo etc.

4.Scuola Internazionale de commedia dell'arte

teatrodelvicolo@comunc.re.it

Se encuentra en Regio Emilia Italia. La página ofrece toda la información sobre varios tipos de cursos, y cómo acceder a ellos. Algunos actores ya profesionales regresan a la escuela por períodos y luego vuelven a sus compañías, como su nombre lo dice, se abre a estudiantes de todas las nacionalidades.

5.El teatro de la Abadía

<http://www.ctv.es/users/abadia>

Centro de estudios dramáticos, creado en 1991 y situada en Madrid, ofrece cursos especializados en Comedia del Arte.

6.Document sans titre l'ecole du théâtre

<http://www.theatre-de-feu.com/ecole.html>.

Con sede en Francia, es un lugar de formación o de iniciación a las diversas técnicas dramáticas, entre las cuales está la Comedia del Arte, y fue formado por una compañía teatral. Los cursos finalizan con espectáculos de muestra y la inscripción comprende la adhesión a la compañía.

7.L'école nationale de cirque: les programmes d'études

<http://www.enc.qc.ca/t-progr.cf2.html>.

El programa de esta escuela es de tres años en el que se forma a profesionales del arte circense. Se enseña acrobacia, música, uso de accesorios, equilibrio etc. Y para el actor de circo: Clown, juego teatral, pantomima, juego de máscaras, commedia dell'arte y bouffon.