

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**La dramaturgia escénica aplicada desde el método de improvisación de Antonio Fava,
basado en la Commedia dell'Arte**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO**

AUTOR

Juan Piero Vidal Ayala

ASESORA

María Luisa De Zela Morales

Lima, 2021

Resumen

El propósito de esta investigación *La dramaturgia escénica aplicada desde el método de improvisación de Antonio Fava, basado en la Commedia dell'Arte* consiste en la revaloración del hecho interpretativo de la técnica de la improvisación en la Commedia dell'Arte recuperada desde la pedagogía de Antonio Fava, quien maneja un sistema de composición detallada que favorece a la construcción del hecho teatral. De esta manera, se busca demostrar las diferentes técnicas, métodos y recursos que la improvisación ofrece. Además, se propone a la improvisación como fuente principal del proceso creativo y como método dentro de los recursos metodológicos que el actor contemporáneo necesita para fines de estudio, creación, construcción de personaje, composición de la poética y estética interpretativa y la composición de una dramaturgia escénica inimitable. A su vez, expongo los contenidos históricos de los que parto para situar a la improvisación como recurso escénico dentro de nuestro legado teatral, realizando una línea de tiempo de su evolución partiendo desde la aparición en el teatro antiguo y próximo auge y popularidad en el teatro del renacimiento italiano en la Commedia dell'Arte hasta su utilidad para la investigación del sistema de Stanislavski y, finalmente, su reinención y transgresión de la técnica dentro de la *impro y match impro* con Viola Spolin y Keith Johnston. Todo ello ha permitido no solo describir la situación de la improvisación dentro de nuestro oficio en la actualidad, sino también conocer su recuperación desde la pedagogía de Antonio Fava, como una técnica comprendida dentro de la naturaleza del actor, la cual solo necesita ser ejecutada y liberada dentro del proceso creativo y así permitir que se ahonde para fines de elaborar presentaciones equipadas con propuestas innovadoras y singulares.

Palabras clave: improvisación, Commedia dell'Arte, proceso creativo, interpretación, formación actoral

Agradecimientos

A mis padres, Lucy y Juan, quienes siempre me apoyaron en todos mis proyectos y que en todo momento me alentaron a persistir y lograr mis sueños, a mis hermanas, Mónica, Sandra y Brenda que siempre apostaron por mis decisiones y me acompañan en todo momento. A mi asesora, gran maestra y consejera María Luisa, quien siempre me brindó su apoyo, tiempo y energía para darme palabras de aliento y experiencia de vida. A mis alumnos, que son un gran incentivo para seguir trabajando por el teatro y la formación actoral en mi país y compañeros de universidad, que me regalaron experiencias inolvidables en esta etapa universitaria.



Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	iv
Índice de tablas	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1: Planteamiento de la investigación.....	8
1.1. Tema.....	8
1.2. Preguntas de investigación	8
1.2.1. Pregunta principal.....	9
1.2.2. Preguntas específicas	9
1.3. Objetivos de investigación	9
1.3.1. Objetivo principal	9
1.3.2. Objetivos específicos	9
1.4. Hipótesis.....	10
1.5. Metodología.....	10
1.6. Estado del arte.....	12
1.6.1. La pedagogía de Antonio Fava.....	12
1.6.2. El método de improvisación de Antonio Fava	15
1.6.3. La Commedia dell'Arte.....	16
Capítulo 2: Antecedentes de la improvisación teatral.....	18
2.1. Origen: El actor, <i>ludio</i> clásico.....	18
2.1.1. Teatro Romano y la adopción del verso improvisado	22
2.1.2. Primer boceto de los personajes tipificados de la Commedia dell'Arte y la consolidación del mimo	25
2.1.3. La edad media: los juglares	27
2.2. La improvisación como fórmula para el espectáculo teatral: la Commedia dell'Arte .	31
2.3. La improvisación teatral en la actualidad y su concepción.....	38
2.3.1. Konstantin Stanislavski	38
2.3.2. Viola Spolin	42
2.3.3. Keith Johnston.....	43
Capítulo 3: Commedia dell'Arte del Renacimiento a la actualidad	45
3.1. La Commedia dell'Arte en el siglo XX: Antonio Fava	45
3.2. Antecedente formativo.....	46

3.3. La improvisación para Antonio Fava.....	49
Capítulo 4: El método de improvisación de Antonio Fava: el entrenamiento	53
4.1. Tiempos cómicos	54
4.1.1. Ritmo	54
4.1.2. Tiempo.....	55
4.1.3. Velocidad.....	57
Capítulo 5: Desarrollo de la improvisación Faviana.....	58
5.1. La estructura de la improvisación: la forma perfecta	60
5.1.1. La simetría de composición dramática.....	61
5.1.2. Lazzi	62
5.2. Personajes fijos de la Commedia dell'Arte: clasificación.....	64
5.2.1. Animalidad.....	66
5.2.2. Reinos de la naturaleza	69
5.2.3. Elementos de la naturaleza	69
5.2.4. Las estaciones	70
5.3. La organización de la improvisación entre actores: sistema de relaciones.....	71
5.3.1. Binaria	72
5.3.2. Modular.....	74
5.4. Esquema de representación escénica	76
5.5. Tipos de improvisación.....	78
5.5.1. Improvisación de entrenamiento	79
5.5.2. Improvisación creativa	80
5.5.3. Improvisación activa	80
El desarrollo ético de la improvisación.....	82
Conclusiones.....	86
Referencias Bibliográficas.....	88

Índice de tablas

Tabla 1: Clasificación de personajes fijos por analogía de edades.....	65
Tabla 2: Clasificación de personajes fijos por animalidad y caracteres.....	67
Tabla 3: Clasificación de personajes fijos por reinos de la naturaleza ...	¡Error! Marcador no definido.
Tabla 4: Clasificación de personajes fijos por elementos de la naturaleza ..	¡Error! Marcador no definido.
Tabla 5: Clasificación de personajes fijos por estaciones.....	70



Introducción

“La Commedia dell’Arte no ha cesado nunca de transformarse, de modificarse, de evolucionar y de involucionar” (Fava, 2018, p. 204).

El propósito de esta investigación es revalorar la Commedia dell’Arte como método de improvisación para la creación e investigación del actor profesional. Por ende, se busca reconocer a la improvisación establecida en la Commedia dell’Arte como fuente principal de entrenamiento del actor contemporáneo desde la pedagogía establecida por Antonio Fava, quien maneja una técnica, y herramientas específicas que favorecen a la construcción del hecho teatral. De esta manera, se desea reconocer la importancia del método de improvisación dentro de los recursos metodológicos que el actor necesita para fines de estudio, creación, construcción de personajes y desarrollo de una dramaturgia escénica única y particular.

El interés para realizar esta investigación comenzó desde los primeros ciclos de la carrera de actuación, en donde tuve una constante necesidad de buscar permanentemente nuevas técnicas para construir la psicología de un personaje, sus gestos, el cuerpo y herramientas que me ayudaran a entender todos los comportamientos humanos que se requieren para darle vida a estos seres sacados de un texto literario. Esto me condujo a conseguir una vasta información de pedagogías contemporáneas de diferentes maestros e investigadores de una técnica teatral (Meyerhold, Meisner, Lecoq, Eines, etc.) las cuales serían útiles para mi desenvolvimiento actoral dentro de mi proceso formativo, pero aún no me daba abasto. La carencia de algunas piezas dentro del bagaje que el teatro brinda comenzó a aparecer. Y, no fue hasta el año 2016, cuando en un curso de historia sobre el espectáculo teatral, expusieron por primera vez a la Commedia dell’Arte. Un género teatral nacido en la época del Renacimiento en la Italia del siglo XVI, el cual era muy popular por ser un teatro

de calle en donde los actores utilizaban máscaras estafalarias y que, por medio de escenas cómicas, improvisaban historias sobre la vida cotidiana de esa época. Un tipo de teatro que su popularidad fue tan grande que se propagó por casi toda Europa hasta el siglo XVIII en donde comenzó el decaimiento de este género teatral. Es decadencia de esta práctica y representación teatral me intrigó bastante y quería ahondar más sobre ello. Me preguntaba cuál habría sido el factor para que se perdiera el interés por realizar estos espectáculos y qué había ocurrido con las compañías que se dedicaban a este estilo de teatro. Mi investigación llegó a encontrar algunas respuestas. Su declive fue debido a que las presentaciones de la Commedia dell'Arte ya no producían asombro o sorpresa en la audiencia y que caían en la vulgaridad, perdiendo por completo su vena ingeniosa y cómica. En pocas palabras, ya no era novedoso para el público y se dejó de apostar por él. Hasta aquel momento, había conocido a la Commedia dell'Arte como un género teatral que tuvo su época de popularidad, la cual le permitió trascender a muchas partes de Europa por sus famosas representaciones escénicas y, luego, se abandonó por caer en lo burdo y grotesco dejándola de lado para traspasar a un nuevo teatro desarrollado por Carlo Goldoni llamado teatro psicológico donde se buscó reformar el tipo de representación escénica con una nueva estética teatral. Esto se quedó en mi memoria y no llegó a traspasar a una búsqueda más exhaustiva para saber si los vestigios de la Commedia dell'Arte se podrían encontrar en la actualidad. Luego, ese mismo año participé como espectador del *Festival Internacional de Escuelas de Teatro-GATS*, en donde 16 escuelas de 14 países de Latinoamérica y Europa venían hacer un intercambio pedagógico y artístico trayendo talleres y puestas en escena. Había cursos y espectáculos a los cuales tuve la oportunidad de acceder como invitado pero lo que llamó mi atención fue el enfoque de dicho Festival. El tema central era sobre la Commedia dell'Arte en la formación del actor del siglo XXI. Este dato, recién lo supe tres años después cuando Alex Ticona, maestro que participó en el festival me lo comentó en una entrevista. Quede completamente atónito.

¿Cómo era posible que hubiera escuelas en la actualidad que trabajen la Commedia dell'Arte si se supone que había desaparecido? Mi ignorancia era completa y ciega hasta ese entonces. Recuerdo claramente las obras del festival, pero la más reveladora fue la última. *Fantoches*, un canovaccio realizado por estudiantes de teatro que evocaba a los espectáculos de la Commedia dell'Arte del Renacimiento. Vuelven a mi memoria esos personajes enmascarados con trajes muy llamativos y coloridos. Era la primera vez que veía y conocía a Pantalone, Arlequino, Colombina, el Doctore, el Capitán y a Zanni. Fue una noche muy gratificante en donde esas escenas, llenas de música, acrobacias, disparates, enredos, risas y magia, me hicieron sentir una emoción indescriptible. Este fue el comienzo de mi admiración por la Commedia dell'Arte. Tuve que quitarme la venda de los ojos y entender que seguía viva y que en la actualidad varias escuela de teatro siguen apostando por las herramientas que brinda este arte. Tanto fue mi interés que mi primer tema de investigación para obtener el grado de licenciatura iba a ser sobre la importancia de la Commedia dell'Arte para la formación actoral. Pero, este enfoque era muy amplio y abarcaba una gran cantidad de información histórica, académica e iconográfica que, al pasar el tiempo, sentía que las fuentes eran inagotables. Me llené de documentos, tesis, escritos, notas, libros y videos que eran pertinentes para el desarrollo del tema, pero aún no hallaba un punto de partida para aterrizar mi investigación. Pero, como mencioné en las primeras líneas de este escrito, mi atención siempre se dio por encontrar herramientas que me ayuden a seguir desarrollando mis habilidades como actor y aquí fue donde mi interés incrementó. Había un concepto de la Commedia dell'Arte que pasaba por alto y era una de las herramientas fundamentales para desarrollar sus escenas: la técnica de improvisación. Como menciona María De la Luz Uribe (1983), "el comediante del arte debía ser un actor profesional con una gran ejercitación técnica que le permitiera entregarse a un, diremos, cauteloso improvisar. El conocimiento de

esta técnica y el dominio de sus propios dones donde eran los resortes de su conducta en el escenario” (p. 8).

De esta manera, la improvisación se constituiría como pilar fundamental para construcción escénica y el desarrollo de una técnica innovadora para aquel entonces en donde el actor resaltaba como objeto creador de sus espectáculos. Ahora, desde la improvisación como estudio, comenzó a tener algunas incógnitas. Siempre había conocido o visto la improvisación de tres formas. La primera, como un espectáculo de competencia (coloquialmente conocido como *match* de impro), un tipo de torneo en donde dos grupos de improvisadores se disputan la aceptación del público realizando escenas y personajes inventados en un tiempo delimitado y el equipo que llega a tener mayor ovación por parte de los espectadores gana la contienda. La segunda sería como un juego teatral para aprender a improvisar. El objeto de estas dinámicas ayuda al actor o al estudiante de improvisación a desarrollar su yo-creativo y a tener una mente ágil y activa para solucionar situaciones, sea en una escena o en relación a un personaje propuesto al momento (todo de una manera superficial y carente de desarrollo). Y, por último, como el espacio de búsqueda en donde “fluir” es una de las consignas para que, de manera física y vocal, se pueda desarrollar o componer un personaje o escena. Todo lo previamente mencionado lo veía demasiado ambiguo, con un gran desorden para el desarrollo del proceso creativo actoral. Percibía que no existía un enfoque o estructura definida para desarrollar la improvisación, salvo en los juegos de improvisación en donde, de acuerdo a tu agilidad para improvisar podías ir incluyendo mayores matices a tu propuesta y de esa manera se iría mejorando las habilidades actorales, pero, aun así, continuaba siendo muy vacío. Aún no comprendía si la improvisación como carácter, había mutado con el tiempo o si esta manera contemporánea de improvisar era una rama distinta a la utilizada en la Commedia dell’Arte.

Cuando estaba en el proceso de búsqueda de información sobre la Commedia dell'Arte, llamo mi atención un compilado de maestros contemporáneos los cuales aún seguían sus trabajando bajo este género teatral, pero uno de los que resalto fue Antonio Fava. Un músico, compositor, director, actor y maestro de comedia que llamo mi atención al instante. No solo porque era un maestro-investigador que se dedicaba a trabajar con la Commedia dell'Arte de la época del renacimiento italiano, sino que custodiaba una herencia y legado familiar de un personaje emblemático de la misma Commedia Zannesca; Pulcinella el cual era realizado por su padre Tomaso. Fava quien en la actualidad tiene su escuela en Reggio Emilia (Italia), creó su metodología la cual se basa en los dos componentes fundamentales de la Commedia dell'Arte: la máscara cómica y la improvisación. De esta forma, su trabajo lo considero un gran aporte para el sistema de improvisación que los actores deben conocer para entender el sentido de la técnica de la improvisación y lo que realmente brinda esta base metodológica. Así como comenta el mismo Antonio Fava (2018), “el actor improvisador sabe perfectamente cuándo y por qué improvisa; sabe también cómo improvisará. Y este cómo es ciencia y conocimiento del propio personaje, del género o del sistema expresivo en el cual se haya el personaje” (p. 195).

Como lo menciona Fava, la improvisación es un estudio científico al cual el actor debe darle protagonismo para así comprender parte de la esencia y proceso de su creación escénica, donde esta fuente de imaginación es inagotable y que sirve para la producción y elaboración del hecho teatral. Es, por tal motivo que el propósito de mi investigación es dar una revaloración al método de la improvisación de la Commedia dell'Arte desde la pedagogía de Antonio Fava y dar a conocer al actor que la improvisación no es solo un recurso teatral, sino que es parte fundamental del teatro profesional.

Para ello, a lo largo de esta investigación se expondrá cinco capítulos en función al método de improvisación de Antonio Fava, pero también sobre los precedentes en la historia

del teatro en donde la improvisación comienza a obtener una valoración esencial para la creación teatral hasta el giro o transformación de su importancia en la actualidad. Así, en el primer capítulo se planteará el tema a analizar, seguido de las preguntas, objetivos, hipótesis, metodología y estado del arte de la investigación, este último, desarrollando los conceptos pilares de la tesis como son la pedagogía de Antonio Fava; el método de improvisación de Antonio Fava y la Commedia dell'Arte. En el capítulo dos, se revisará los antecedentes teatrales que encaminaron a la improvisación al lugar donde reside actualmente poniendo énfasis en la técnica desarrollada en la Commedia dell'Arte y la manera en cómo está siendo manipulada en la actualidad bajo el concepto de espontaneidad tomados de Dudley Riggs y Viola Spolin. En el capítulo tres se ahondará en la biografía de Antonio Fava y los antecedentes familiares y formativos que lo llevaron a desarrollar una investigación rigurosa sobre la Commedia dell'Arte posteriormente para crear su propia metodología. Además, en el mismo capítulo se escribirá porque para Fava la improvisación tiene un rol fundamental dentro del entrenamiento actoral y principio del proceso creativo para la creación del hecho escénico. El cuarto y quinto capítulo estarán enfocados en la sistematización del entrenamiento de la improvisación dentro de la pedagogía de Antonio Fava, dividiéndose en dos etapas. El cuarto relacionado íntegramente con el método y los conceptos bases para el entrenamiento en improvisación el valor de los tiempos cómicos y la organicidad, para en el quinto capítulo, analizar las fórmulas para la producción de una dramaturgia escénica enfocándonos en cinco aspectos: la simetría de la composición dramática, la clasificación de los personajes fijos de la Commedia dell'Arte, la organización de la improvisación en escena, el esquema para la creación de una dramaturgia escénica y los tipos de improvisación. Seguido al cierre de los capítulos se concluirá con una reflexión sobre la ética y valoración de la improvisación en nuestro oficio, la cual será respondida por el mismo Fava, dos discípulos que trabajaron con él y de quien escribe esta investigación. Finalmente, se presentará las

conclusiones la cuales serán cotejadas con la hipótesis planteada para determinar el resultado de la investigación, así como una conclusión preliminar de los capítulos expuestos en líneas anteriores.

Esta es la forma que se ha estructurado la presente investigación, para que se logren resultados concretos sobre las preguntas y objetivos formulados en el planteamiento de la investigación en el primer capítulo.



Capítulo 1: Planteamiento de la investigación

1.1. Tema

La presente tesis aporta un escrito académico sobre la vigencia, importancia y valoración del método de improvisación de la Commedia dell'Arte enfocado desde la pedagogía de Antonio Fava. Este contexto teatral de la época del renacimiento contribuyó de manera positiva al desarrollo de una técnica impecable, otorgando recursos metodológicos para pedagogías teatrales contemporáneas. De esta manera, se entiende que el método de improvisación de la Commedia dell'Arte no solo se ciñe al contexto de creación de espectáculos de este tipo de teatro, sino que sirve para los diferentes estilos y lenguajes que domina el teatro contemporáneo.

El trabajo de improvisación puede crearse a base de un texto literario. Con los personajes de una obra. Se puede desarrollar a los personajes usando un método. Fuera de ese texto. A los actores solo se les da un escenario y pueden improvisar (A. Fava, comunicación personal, 9 de octubre de 2020).

Como Antonio Fava menciona, la improvisación no está sujeta a un determinado estilo de teatro, sino que puede utilizarse desde diferentes enfoques de creación y no exclusivamente desde la Commedia dell'Arte.

1.2. Preguntas de investigación

Uno de los fundamentos presentado en esta tesis radica en evidenciar el trabajo de Antonio Fava y su método de improvisación basado en la Commedia dell'Arte para el desarrollo de la creación poética y hecho escénico, enseñando las diferentes técnicas, métodos y recursos que su estudio otorga, y las cuales son pertinentes de mostrar para el conocimiento, entrenamiento y formación del actor del siglo XXI.

1.2.1. Pregunta principal

- ¿De qué manera se estructura el método de improvisación de la Commedia dell'Arte de Antonio Fava para fortalecer la composición de la dramaturgia escénica del actor?

1.2.2. Preguntas específicas

- ¿Qué modalidades de improvisación desarrolló Antonio Fava a partir de la Commedia dell'Arte para la construcción de personajes y creación escénica?
- ¿Qué entendemos por el concepto de improvisación de Antonio Fava desde el trabajo de la Commedia dell'Arte?
- ¿Cuáles son los principios éticos para la improvisación en la Commedia dell'Arte según Antonio Fava?

1.3. Objetivos de investigación

1.3.1. Objetivo principal

- Identificar los aspectos técnicos que aborda el método de la improvisación de Antonio Fava sobre la Commedia dell'Arte con el fin de fortalecer la composición de la dramaturgia escénica del actor.

1.3.2. Objetivos específicos

- Reconocer las modalidades de improvisación que desarrolló Antonio Fava a partir de la Commedia dell'Arte para la construcción de personajes y creación escénica.
- Identificar el concepto de improvisación del método de Antonio Fava desde el trabajo de la comedia del arte.
- Analizar los principios éticos para la improvisación en la Commedia dell'Arte según Antonio Fava.

1.4. Hipótesis

El método de improvisación de Antonio Fava, basado en la *Commedia dell'Arte*, desarrolla un mecanismo de aprendizaje con herramientas que proporcionan un uso auténtico y orgánico del cuerpo para la creación y elaboración de estructuras escénicas.

1.5. Metodología

La investigación pretende acercar al lector a la visión del método de improvisación de Antonio Fava en la *Commedia dell'Arte*, por tal motivo uno de los pilares de mi investigación es el libro escrito por el mismo Antonio Fava *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte*. En donde, a partir de un propio neologismo, presenta una metodología de improvisación la cual sigue vigente en su Escuela Internacional del Actor Cómico en Italia.

La improvisación como método y como recurso poético no puede, no debe nunca utilizarse a la ligera, así como así, con los primero que pasa por la cabeza, etc, sino que debe seguir un recorrido y desarrollarse aplicando las técnicas, los estilos y las intenciones que la preceden y que la motivan (2018, p. 194).

Mencionando esto, en la metodología de Antonio Fava se encuentra un escrito muy riguroso sobre que es la improvisación y como esta, se sujeta a una investigación severa para quien la realice. Entonces, ¿podría afirmarse que la improvisación tiene un principio técnico o metodológico? La respuesta es que sí, pero como lo mencionará Fava, dentro de esta época en donde prevalece los métodos científicos, la *Commedia dell'Arte* tuvo que reinventarse y estar a la vanguardia.

La continuidad hoy se expresa de dos modos: reconstructivo y continuista.

Nosotros nos identificamos con el segundo. Reconstruir significa rehacer una

cosa y solo esa cosa, tal y como era. Continuar significa hacerlo aplicando principios, pero en plena libertad de invención y elaboración (2018, p. 90).

Por ello, este libro propone un método y expone una mentalidad y un proyecto que constituye su contribución de la continuidad de la Commedia dell'Arte.

Además de su metodología, consideré importante entrevistar al mismo Fava y a dos discípulos suyos para abrir un diálogo sobre una palabra que empezó a rondar mi cabeza cuando iba adentrándome más en el tema: la ética para improvisar. Ambos discípulos mencionan preliminarmente lo siguiente:

La improvisación en todas las artes es un método creativo posible, porque si no es solo una copia. Todo va ir a ensayo y error. El teatro es un arte vivo: no vamos a actuar siempre igual, ni reproducir. (J. Tenías, comunicación personal, 1 de noviembre de 2020).

Lo que aprendí en su escuela lo aplico en mi compañía de teatro llamada La Gran Zannesca, trato de mezclar el método de la improvisación como base de creación para luego llegar a un resultado final. (F. Jaroba, comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

De esta manera, si bien se observa dos comentarios diferentes, ambos relacionan a la improvisación con el concepto de método. Un método aplicado para la creación de un arte vivo como lo es el teatro y el cual debe ser singular en esencia y carácter para la construcción del hecho teatral.

Pues bien, este trabajo sobre el método de la improvisación no podría estar completo si no se realiza una breve revisión de los antecedentes históricos de la improvisación en el teatro. Este análisis lo considero clave para entender como la improvisación ha tenido y tiene muchas formas de desarrollo en los procesos creativos, y el estudio de un método basado en

la Commedia dell'Arte nos abre otra posibilidad de exploración como lo hace el trabajo de Antonio Fava.

Así como existen proceso de creación inmediata como la improvisación desarrollada en Estados Unidos y Canadá a mediados del siglo XX, la Commedia dell'Arte es portadora de elementos dramáticos, creativos y técnico que permiten a los actores a afrontar el hecho teatral de una manera rigurosa, científica y artística.

1.6. Estado del arte

Se han planteado los siguientes temas como ejes principales de la presente investigación. En primer lugar, tenemos la pedagogía de Antonio Fava; segundo, el método de improvisación de Antonio Fava y, por último, la Commedia dell'Arte.

1.6.1. La pedagogía de Antonio Fava

Antonio Fava (Scandale, Italia 1949) es un actor, músico, director de teatro, maestro de Commedia dell'Arte y de disciplinas cómicas él cual diseñó su propio método de entrenamiento enfocándose en la Commedia dell'Arte. La elaboración de su método se basa en cuatro puntos específicos, los cuales también manejan un sistema que se deriva de cada uno de estos. Es importante precisar que su estructura metodológica parte de un principio fundamental al cuál Fava llama referencialidad, en donde cuando se establece un esquema de referencias para la creación y composición de un hecho escénico habrá que respetarse los límites de tales categorías. Los puntos firmes, como los llama Fava (2018, p. 174), son los siguientes:

- El tipo fijo
- La máscara
- La improvisación
- El multilingüismo

El tipo fijo es una clasificación terminológica donde se desarrolla una columna vertebral para entender la composición de los personajes. Para Antonio Fava, el arquetipo absoluto, corresponde a la clasificación de las condiciones humanas que existen en la *Commedia dell'Arte*: los viejos, los siervos, los enamorados y el capitán.

Cada uno de los cuatro sustantivos indica el arquetipo absoluto en su característica fundamental... No constituyen nunca el nombre de un personaje. El tipo fijo es el arquetipo de referencia... los cuatro tipos como escisión dramática funcional de un único y verdadero tipo de referencia: el Ser Humano, para el cual se han escogido cuatro condiciones de referencias aptas- y suficientes- para desarrollar todas las posibles combinaciones dramáticas (2018, p. 177).

Dentro de esta misma clasificación, podemos encontrar un carácter denominado subtipo. Lugar en donde se desarrolla la sustancia humana y sociocultural de los personajes en forma de nombre.

El subtipo indica la ramificación del arquetipo absoluto. Por ejemplo, ya no se trata del ser humano viejo, sino de un cierto viejo: Magnifico o Dottore, que representa un cierto modo de ser viejo. Los términos que indican los Caracteres no son todavía nombres propios, son términos técnicos que los definen y que fijan su número. El carácter es la sustancia humana y sociocultural que permite la identificación del arquetipo cómico (Fava, 2018, p. 178).

Como segundo punto nos encontramos con la máscara. Aquí es donde se identifica al personaje. Teniendo cada máscara, múltiples conceptos que nos muestran un universo de técnicas aplicada al sistema expresivo de la *Commedia dell'Arte*. Es, de tal forma que podemos encontrar una variedad de significantes: la máscara como objeto fisionomorfo, de

personaje, como rostro expresivo, de “mascarización” natural, espacial y total. Con esta lista que no ha sido detallada con el significado de cada concepto, existe un universo que también debe ser estudiado y trabajado por el actor para reconocer en uno mismo otro tipo de lenguajes lingüísticos, verbales, gestuales y sociales que otorgan el estudio e investigación de la máscara. Además, Antonio Fava desarrolla un término que separa la autonomía de la máscara y la investigación que el actor realiza con ella. Esta denominación se le atribuye el nombre de “masquema”.

El actor va al caza de *masquemas* y construye con ellos su propio repertorio gestual, léxico y vocal. El actor se afana por construir un sistema expresivo original, exaltando sus *masquemas* naturales para perfeccionarlos y desarrollarlos, adquiriendo de la experiencia y del objeto de colegas y maestros todas las informaciones necesarias para el enriquecimiento del propio repertorio expresivo (2018, p. 190).

Como último punto abordare la metodología de Fava, ya que la improvisación será explicada en el siguiente punto de mi estado del arte. Este punto, el multilingüismo, se refiere a los tipos de dialectos que se pueden desarrollar dependiendo del tipo de personaje y el origen del mismo. De esta manera, se busca un tipo de lenguaje que puede entenderse por un público variado. Un tipo de fuerza expresiva universal que genera una homogeneidad en el entendimiento de la representación escénica.

Hoy en día, en términos de continuidad de la Commedia, el principio del multilingüismo se extiende a nivel mundial: cualquier lengua del mundo puede entrar en el Arte, en el mismo escenario, en la misma comedia. Nuestra investigación sigue esta dirección. La Escuela Internacional del Actor Cómico es un taller teatral multilingüe, donde el desarrollo de la Commedia dell’Arte se estudia y profundiza con la aportación de las lenguas y de las culturas de

todo el mundo. Esto es posible, naturalmente, en el ámbito de la investigación (Fava, 2018, p. 190).

Por consiguiente, se comprende que la pedagogía de Antonio Fava, no solo trabaja para un solo sector del género teatral, aun así, enfocando su trabajo en la Commedia dell'Arte, sino que, por el contrario, este tipo de técnica puede ser replicado para diversos estilos y lenguajes teatrales.

1.6.2. El método de improvisación de Antonio Fava

Fava (2018) menciona que la improvisación de la Commedia dell'Arte debe conocerse como un sistema de estudio, creación y organización para la representación de una obra, siendo para el actor una de las primeras fases de elaboración para el desarrollo de una partitura.

La Commedia dell'Arte no era improvisada (delante del público) - antes corregirán y era adaptable. Es un error pensar que improvisaban. Como no había algo escrito se empezó a pensar esto. Lo mismo ocurre con el Jazz, el solista y la banda están preparados para ejecutar su pieza bajo algunos parámetros que les permite saber en qué momento se cambia. Pero ya hay una línea que seguir. (A. Fava, comunicación personal, 9 de octubre de 2020).

Dentro de su pedagogía, la improvisación se efectúa por etapas. De esta forma, no se debe dar de una forma abstracta o espontánea, sino que existe una capacidad de elección y selección que el actor previamente investiga, desarrolla e internaliza. La improvisación como lo menciona Fava (2018) es método, otra forma de escritura o escritura directa, un resultado (p. 191).

La improvisación como método y como recurso poético no puede, no debe nunca utilizarse a la ligera..., sino que debe seguir un recorrido y desarrollarse

aplicando las técnicas, los estilos y las intenciones que la preceden y que la motivan (Fava, 2018, p. 194).

De esta manera, la improvisación es un método sumamente riguroso que constituye un momento importante dentro de la fase creativa del actor. Fava menciona la improvisación libera energías creativas retenidas que ayudan a componer genialidades, pero éstas deben ser repetidas y trabajadas de tal forma que puedan ser reproducidas de manera natural a diferencia de un personaje desarrollado desde un texto.

El carácter literario del texto a priori describe las intenciones del personaje, convirtiéndolo así en un descripto de sí mismos... Por el contrario, el personaje obtenido mediante la improvisación “produce la propia vida”, que no requiere descripción pues que se despliega y resulta evidente (Fava 2018, p. 195).

1.6.3. La Commedia dell'Arte

Dario Fo lo menciona como un teatro que se basa en la combinación del diálogo y acción, monólogo dicho y gesto realizado, no solo en la pantomima. Una concepción realmente revolucionaria de a ver al teatro, y por el papel absolutamente único que asume los actores. De esta manera, se entiende que la Commedia dell'Arte como representación fue una genialidad para su época, un hito dentro de la historia teatral que deslumbro por su destreza como espectáculo. Además, añadido a esta referencia sublime sobre la Commedia, Fo considera llamarla de otras maneras:

De hecho, me parece correcta la idea de algunos estudiosos que proponen llamar a este género en lugar de “Comedia del Arte”, más específicamente “Comedia de los actores” o “de los histriones”. El entero juego teatral reposa sobre sus hombros: el actor histrión es autor, director, fabulador, escenógrafo, pasa del papel protagonista al de comparsa indiferentemente de pronto,

sorprendiendo, con continuas zancadillas, no sólo al público sino a sus propios compañeros, que participan en el juego (Fo, 1998, p. 25).

Es así que la Commedia dell'Arte es un símbolo y manifestación artística única en su naturaleza, en donde los actores manejaban un virtuosismo para la creación y presentación del hecho teatral. Pero, esto realmente no llega a definir a la Commedia dell'Arte de manera sustancial. Si queremos hablar de su real significado se hablará del hito al profesionalismo del actor. Para ello, Fava relaciona su definición así:

Commedia de Zanni, Zannesca, Improvisa, Italiana, Mercenaria, Delle Maschere son las maneras más frecuentes de definir la Commedia. Pero Commedia dell'Arte es la expresión más precisa, porque señala el significado histórico quizás más importante de la invención: el profesionalismo (2018, p. 53).

De esta forma, resulta ser que la Commedia dell'Arte es una etapa fundamental para comprender de donde viene el profesionalismo de nuestro oficio, es decir, la especialización de los actores cómo los conocemos en la actualidad. Pero, además, como una etapa que sirvió de campo de investigación para la formación y creación de las pedagogías y espectáculos contemporáneo.

Con estos tres conceptos para el desarrollo de mi trabajo, deseo que la Commedia dell'Arte se entienda no solo como un hito de la historia teatral, sino como la oficialización de nuestro oficio, y sobre todo cómo es que Antonio Fava recupera las herramientas de este teatro del renacimiento y nos acerca a una técnica que sigue latente para la creación escénica, en donde el actor descubrirá que la improvisación es la naturaleza del teatro. Una técnica que tiene el protagonismo en nuestro entrenamiento, pero que requiere disciplina para ser aplicada, un método para ser desarrollado y una base elemental para la construcción del hecho teatral.

Capítulo 2: Antecedentes de la improvisación teatral

Antes de ingresar al tema central sobre el método de improvisación de Antonio Fava, haré un repaso de los primeros rastros de la improvisación que serán necesarios para comprender su relevancia en el teatro. Esta revisión, más que ser una cronología histórica, desea evidenciar la trascendencia y alcance de la improvisación dentro de nuestro legado artístico desde el periodo antiguo del teatro clásico hasta nuestra actualidad. Además, esta búsqueda servirá para diferenciar la visión de la improvisación contemporánea, la cual, al manejar un código y concepto diferente, se aleja del real uso sustancial de la improvisación como proceso creativo, analítico y de investigación para el actor profesional. Es por ello que, para esta primera parte, indiscutiblemente se comenzará con las influencias del teatro griego y, luego, con el romano.

2.1. Origen: El actor, *ludio* clásico

Grecia, cuna de filósofos importantes y cimiento del teatro occidental, es legado y vestigio de las primeras representaciones escénicas con obras de autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Menandro. Estas obras de índole religioso ayudaron a desarrollar los tres primeros géneros dramático. “Tres son, pues, los géneros dramáticos griegos: el drama satírico, la tragedia y la comedia. Los dos últimos servirán de norma a las variantes habidas en el teatro occidental” (Oliva & Torres, 2003, p. 32).

Como lo menciona Olivia y Torres (2003), estas obras representadas a través de un coro de ancianos o niños que cantaban y danzaban llamados *ditirambo*, narraban las historias de reyes y guerreros protagonizados por un héroe, que a consecuencias de sus decisiones, ambiciones y amores erróneos eran castigados por los dioses, haciéndolos padecer un sufrimiento y dolor irreversible acabando la mayoría de estas obras en una muerte violenta (pp. 27-28). Pero, si bien el contexto descrito se enfoca más en el género trágico, el drama

satírico y la comedia marcaron una esencia distinta, siendo un legado importante para autores de años posteriores.

El drama satírico expresa otra de las necesidades expresivas del teatro griego que debe dar rienda suelta, en ocasiones, a los impulsos refrenados, ¡a las capas de! yo reprimidas por la conciencia. Los brotes del drama satírico han podido aparecer, aquí y allá, a lo largo de la historia del teatro: en Shakespeare, en Mallarmé, en Lorca, en muchos de los intentos de nuestro siglo emparentables con Artaud o con los surrealistas (Oliva & Torres, 2003, p. 32).

Por su parte, De la Luz (1983) acota que en el teatro griego se encuentra definido el elemento cómico por primera vez (...) la parodia de los mitos, en una tendencia a ridiculizar los horrores que se hacían excesivos y de humanizarlos a través de la risa. (p. 15).

De esta manera, tanto en el drama satírico como en la comedia, el héroe ya no padecía de la ira de los dioses, sino que su postura sería triunfante, donde al mismo dios se le ridiculizaba. Además, como parte de una necesidad social, se buscaba un tipo de obras que entretuvieran al público desarrollando escenas exageradas y en algunos, grotescas. Pero, más allá de la historia de estas majestuosas obras. El rol de los actores, dependiendo del género dramático, era conectar al espectador con el misticismo de la representación escénica. Por consiguiente, debía apropiarse de recursos que lo ayudaran a diferenciarse de la audiencia, y uno de los primeros elementos que utilizaron fue la máscara. Como menciona De la luz, los pueblos más antiguos y primitivos han creado máscara atraídos por el misterioso placer de cambiar de rostro, y, sobre todo, de ajustar su personalidad a ese nuevo rostro (1983, p. 33). De igual forma dialogando con lo expuesto por De la luz, Oliva y Torres describen que el actor se convertía así en una especie de gigante, y se hacía visible para todos los

espectadores. Este gigantismo conlleva un simbolismo psicológico y moral que creaba en los espectadores efectos de sobrecogimiento (2003, p. 46).

El elemento máscara, comenzó a crear convencionalidad entre actor y público, no solo por su estética, sino también como un elemento creación para el personaje y espectacularidad de sus representaciones. Si bien sus primeras versiones eran deformes y monstruosas y figurativas de animales, ayudó a que el actor pudiera desarrollar personajes femeninos y ancianos (Oliva & Torres, 2003, p. 46).

(...) en el teatro, la máscara ha sido el medio para fijar un carácter y eternizarlo, destacando ante el público una personalidad y dándole ocasión de que la reconozcan. El origen y uso de las máscaras en el teatro occidental es también griego (...) en la máscara teatral antigua los rasgos son expresión absoluta, extrema e inmóvil de ciertas características, una representa el mal, otra, la ira o la estupidez, los celos o la venganza...” (De la Luz, 1983, pp. 33-34)

Si lo vemos de esta manera, la creación del personaje con las máscaras aportó las primeras relaciones entre el actor y la improvisación, ya que, a partir de su uso, el actor perfeccionaba su actuación la cual no estaba descrita fácticamente en los textos. El teatro, como mimesis y acción, es un lenguaje completamente elevado lleno de una belleza que dialoga no solo con un texto, sino con la composición extraordinaria que un actor construye para representar, recrear y reproducir un personaje y su historia.

Trasladado al teatro, podríamos decir que la máscara opera la transmutación del actor en personaje o, mejor dicho, la ocultación de los rasgos que individualizan al actor a fin de que éste deje manifiestos los rasgos del personaje reflejados en la máscara (Oliva & Torres, 2003, p. 43).

Pero, aun así, esta afirmación es meramente personal, en la que considero que el entrenamiento con la máscara colabora al proceso creativo de los actores ayudando a explorar múltiples comportamientos que la misma máscara otorga, desarrollando una expresión física y vocal más rigurosa, la cual actualmente carecemos de este estudio en nuestra formación. Y, retomando la idea, la máscara, si bien es uno de los elementos escénicos más resaltantes para el espectáculo griego, el trabajo de ella junto al estudio de la improvisación sería especulaciones sobre su naturaleza de relación. El carácter del improvisar no hubiera tomado protagonismo si no fuera por un tipo de espectáculo informal que se daba en las plazas y calles con el primer prototipo de mimo, el manejaba un divertimento lúdico de corta duración sobre las obras cómicas y de dramas satíricos de esta época.

Del mimo sólo diremos que constituye una forma ecléctica, tardía, en el declive del teatro griego o, si se prefiere, en la transición de sus formas últimas al mundo romano. Pobre en sus elementos (...) el mimo vive al margen del teatro en sus inicios y se desarrolla donde nace: fuera de los auditorios, en las calles y en las plazas públicas (Oliva & Torres, 2003, p. 52).

El mimo será uno de los personajes en donde se verá el desarrollo de la improvisación de manera palpable, pero esto no ocurrirá hasta su participación dentro del teatro romano donde irá tomando una posición sólida fomentando la creación de nuevos lenguajes escénicos.

El teatro griego, en su empleo de lo cómico y la forma de producir esta comicidad mediante el personaje o la situación ridícula, en la caricatura y parodio de mitos, personas y situaciones, juntos con el uso del mimo, nos presenta analogía de gusto y tendencia con la Comedia del Arte (De la Luz, 1983, p. 17).

2.1.1. Teatro Romano y la adopción del verso improvisado

Cuando hablamos del teatro en Roma, se hace una inevitable comparación con teatro griego por la adopción, copia o mala copia de sus obras trágicas y cómicas. Pero, en realidad, el teatro romano tuvo otro tipo de influencias provenientes de Etruria. Los etruscos eran artistas que danzaban al ritmo de flautas, carentes de textos cantados y desprovistos de contar una historia. Cabe resaltar que antes de la llegada de los etruscos, los espectáculos a los que estaban acostumbrados los romanos eran de carácter circense.

Los juegos circenses, anteriores a los juegos escénicos, ofrecen carreras de caballos, combates de animales y exhibiciones atléticas primordialmente. Sólo ya entrado el Imperio asistiremos a combates de gladiadores. Y sólo durante un tiempo menor se instaurará la pena de muerte en la arena a manos del vencedor, o se asistirá al martirio de los cristianos (Oliva & Torres, 2003, p. 52).

Cuando estos actores etruscos llegaron Roma llamaron la atención de los actores romanos, los cuales empezaron a imitar sus danzas e incluirlas a un nuevo tipo de espectáculo denominado juego escénico (*ludi scaenici*).

En reacción contra los que creen que el teatro romano es una mera importación del teatro griego están los que abogan por su origen etrusco. Se apoyan para ello en la autoridad de Tito Livio. Según este historiador, los romanos, que en el 364 a. de C. sólo conocían los ludi circenses (juegos circenses), pudieron contemplar a los ludios o actores llegados de Etruria (...) Hoy en día, esto no puede sorprendernos lo más mínimo. Pero sí llamó la atención del historiador romano, ya que Tito Livio escribe en un momento en el que los ludios romanos, en sus mimos, están relatando acciones, traduciendo una historia en imágenes visuales. A partir de ahí, Tito Livio da pie a suposiciones sobre el

origen etrusco del teatro romano. Sigue contándonos que los jóvenes romanos, al ver a estos ludios etruscos, se pusieron, a imitarlos (en sus danzas, se entiende), lanzándose, además, entre ellos, burlas en versos improvisados. (Oliva & Torres, 2003, p. 56).

A partir de este momento, es donde se devela un panorama y conexión con la improvisación y los actores romanos. Oliva y Torres (2003), mencionan que estos versos improvisados, comenzaban a tener una inherente concordancia entre las palabras y el gesto, logrando que se volviera una práctica más frecuente para los actores romanos hasta volverlo parte de sus costumbres (p. 56).

Y no quedó ahí la cosa (...) los histriones romanos, dejando aparte los versos improvisados de los jóvenes, ejecutaban *saturae* musicales (potpurris) en los que los cantos y los gestos estaban regulados por un flautista (Oliva & Torres, 2003, p. 56).

Esto es relevante, ya que este conjunto de cantos, los cuales no tenían un tipo de unidad argumental o temática específica, poco a poco fueron desarrollados para ser remplazadas por obras de teatro donde sí se contaba una historia. Esta adopción comienza a evolucionar el teatro romano de manera significativa exigiendo a los artistas de los juegos escénicos tener un tipo de espectáculo visualmente entretenido.

Pero, si hablamos de contribución a nuevos lenguajes escénicos, los actores etruscos no fueron los únicos. Otro tipo de espectáculo, proveniente de Campania, aportó de modo significativo la improvisación a los espectáculos romanos.

(.) en consecuencia, adaptar la tragedia griega al gusto romano: suprimió los coros originales y los sustituyó por largas intervenciones líricas para ser cantadas por los actores convertidos en solistas. Estos espectáculos exóticos, que vienen de un país no latino, debían ir seguidos de breves piezas paródicas

llamadas *exodi* o salidas representadas por jóvenes. Se trataba de un género que tenía mucho de improvisado, importado de Campania ... (Oliva & Torres, 2003, p. 57).

De esta manera, vemos que el público romano parecía tener una atracción por los espectáculos que eran visualmente entretenidos y divertidos. Y, por eso, Oliva y Torres (2003) mencionan que uno de los géneros dramáticos que causó gran sensación dentro de la audiencia en Roma fueron las comedias de los griegos Aristófanes y Menandro. Siendo este último, a quien se le atribuye la innovación de comedia dentro de esta época, otorgándole a su trabajo el nombre de Comedia Nueva (p. 59).

Con Menandro asistimos a la evolución del teatro griego hacia las formas del teatro moderno. Algunos historiadores piensan que se trata de una degeneración del rigor griego (...) Aunque Menandro llegó a escribir un centenar de comedias, sólo conservamos fragmentos de algunas de ellas. Por suerte, los romanos tuvieron mejor fortuna que nosotros y, gracias a ellos, podemos juzgar los méritos y deméritos de los autores griegos (Oliva & Torres, 2003, p. 52).

Con Menandro y la comedia nueva nace un tipo de vanguardismo entre los autores romanos y por consiguiente en los actores, los cuales se apresuraron el desarrollo de su diseño dramático y de representación. Gracias a ello, aparecieron nuevos lenguajes teatrales como la pantomima. Actuación que combinaba el gesto, la danza y el canto, la cual empezó a ser reconocida gracias al mimo, quien otorgó una técnica visual sobresaliente de gran aceptación por el público y la que se mantuvo vigente por casi seis siglos en adelante (Oliva & Torres, 2003, p. 58).

el Imperio, los propios cesares conciben el teatro — y los *ludi* en general como una manifestación hacia fuera del creciente poder romano y de la salud de su

gestión, podremos imaginar el despliegue y el lujo que en esta época alcanzan los espectáculos teatrales (Oliva & Torres, 2003, pp. 58-59).

Para finalizar, De la Luz destaca que, aunque la Comedia Nueva hizo dar énfasis al gesto, el antepasado que se atribuye a la elocuencia mímica de los comediantes del arte, es latino y el valor que da la tradición al fenómeno teatral es al nacimiento del mimo. (1983, p. 17).

2.1.2. Primer boceto de los personajes tipificados de la Commedia dell'Arte y la consolidación del mimo

Como ya he mencionado, el género de la comedia fue uno de los más aplaudidos por el público. Esto, fue gracias a la adopción de las comedias griegas que dieron lugar a la creación de las comedias romanas por los autores Plauto y Terencio.

En esta primera etapa de la comedia romana podemos precisar dos tipos. La primera con las *paliatas*, en donde los actores ponían en escena temas griegos. Y la segunda, las comedias *togadas*, recibiendo este nombre por el uso de la toga romana. La última, no tuvo una gran acogida por los romanos ya que no sentían identificados, por ello, fueron remplazadas por otras dos comedias. Una que describían oficios y costumbres populares denominada comedias *tubernarias* y otra, proveniente de la ciudad de Campania con las *farsas atelanas*. Esta última es crucial para comprender el origen de la Commedia dell'Arte, la cual nos encargaremos luego de explicar, pero es el primer rastro que nos acerca a los personajes tipificados de este género teatral italiano del siglo XVI (Oliva & Torres, 2003, p. 59). Además, Oliva y Torres sostienen que se debe reconocer, entre los primeros, que han sido los mayores inventores de caracteres o de personajes tipificados, en los que se fustigan los defectos y manías de la sociedad en que viven: la avaricia, la hipocresía, la fanfarronería... (2003, p. 52).

Las atelanas nos presentan una serie de personajes tipificados en los que algunos han visto el más claro precedente de la Commedia dell'Arte.

Destaquemos entre ellos a Maccus, especie de Polichinela; Bucco, el típico hablador, Pappus, el viejo engañado; Sannio, el payaso; Dossennus, el cortabolsas... (Oliva & Torres, 2003, pp. 59-60).

No solo resaltaremos el tipo de personajes que desarrollaban las farsas atelanas, sino también la innovación de su representación teatral, no solo con escenas de carácter improvisado o incluyendo el lenguaje mímico, sino también por incluir intermedios musicales dando paso a un primer boceto del vodevil u opereta.

Plauto, al integrar las partes cantadas en la acción, convierte la comedia en un vodevil (en la primitiva acepción de este término) o en una verdadera opereta. Durante la interpretación de los cantos, siempre acompañados por la flauta, el actor mimaba las palabras del cantor. En ocasiones, se trataba de bailes que cobraban una singular importancia (Oliva & Torres, 2003, p. 60).

Si bien, las farsas atelanas impactaron de manera positiva en el mercado del entretenimiento, influyó a que el mimo se desarrolle como un actor importante dentro del teatro romano formal. De esta manera, el mimo llegó a ser aceptado por el público, evolucionando su actuación para convertirse en un artista formal y determinado.

El mimo, que constituía uno de los componentes de la comedia atelana, como acabamos de ver, fue progresivamente ganando terreno y acabó, en el siglo I a. de C., por convertirse en el género cómico de mayor aceptación (...) Estos mimos, que se representan sin máscara y que, para darnos una idea de lo que suponían, podríamos definirlos como *sketches de bufones acompañados por el canto*, serán sustituidos, al separar el canto de la música, por la pantomima, con máscaras y vestuario apropiado. Las *pantomimas* tratan tanto de asuntos

serios como cómicos, tomados de la mitología o de la vida real (Oliva & Torres, 2003, p. 60).

Con el teatro griego y la máscara y romano con la pantomima, el verso improvisado, la música y el desarrollo del mimo, se comenzó a establecer un lenguaje teatral particular, el cual empezaría a tomar popularidad en años subsiguientes. Si bien la decodificación o estructura del rol de la improvisación aún no es determinante, comenzará a tomar fuerza dentro de las actuaciones en otros personajes como los juglares dentro el teatro profano de la edad media para luego tener su máximo esplendor y popularidad en el renacimiento con la Commedia dell'Arte. Esta primera etapa del teatro antiguo deja rastros de la naturaleza instintiva de la improvisación, pero, aun así, no se podría afirmar su relevancia para el desarrollo de una propuesta escénica o como material entero de una puesta teatral. Dicho esto, seguiremos hacia el teatro de la Edad Media donde el teatro pasa por un cambio drástico y que detuvo por unos siglos las practicas teatrales consideras como espectáculos paganos.

2.1.3. La edad media: los juglares

Con la caída del imperio romano a manos del emperador Constantino, el cristianismo comenzó a tomar fuerza y a decidir qué tipos de espectáculos eran permitido. De esta manera, rechazaron el teatro romano, censurándolo por su idolatría a falsos dioses y alto contenido en lujuria. Con esta supresión de las comedias, un nuevo simbolismo de carácter teológico nace dentro de la Iglesia Católica donde sus representaciones se concebían desde el dogma de fe del hombre y su adoración a Cristo,

se está fraguando una nueva sociedad con un nuevo concepto de la existencia que exige un cambio radical en las creencias y un trastrueque en el sistema de valores: la sociedad cristiana (...) los incipientes grupos cristianos lograron resistir las persecuciones y la marginación social a que los sometió el Imperio romano. Monoteísta hasta la médula, es lógico que la nueva sociedad, una vez

alcanzada la libertad con el emperador Constantino, en los inicios del siglo IV, abomine del teatro y demás más espectáculos paganos en los que se invoca a los dioses falsos, y) no acepte la ideología que en las comedias griegas y latinas se propugna. No son tiempos para transigir. El teatro desaparece (...) De modo que al espectáculo social se une toda una concepción simbólica — lo que equivale a decir representativa— de la vida y del mundo. Pero esto no es todo. Hay algo más que puede colmar el ansia, quién sabe si innata en el hombre, por la figuración (que eso es el teatro): el culto cristiano (...) Y, como en todas las civilizaciones, la historia evocada o representada girará en torno del héroe fundador de sus creencias. Este héroe es aquí Cristo (Oliva & Torres, 2003, pp. 77-78).

Pero, con esta primera etapa del teatro cristiano, castrante y estricto en mostrar obras únicamente religiosas, no podríamos aducir nada sobre la improvisación. En realidad, esta fase del teatro medieval sería la motivación de los autores del teatro religioso para ir en contra de lo estipulado por la iglesia, añadiendo signos cómicos los cuales apoyarían al nacimiento de un tipo de espectáculo llamado teatro profano.

(...) sitúa el origen del teatro profano en los desahogos espontáneos, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso. Estos desahogos eran muchas veces de signo cómico. Algunos ejemplos: nadie podía impedir el regocijo de los niños y clérigos de órdenes menores cuando, en las celebraciones de los milagros, invadían las iglesias festejos y mascaradas (...) Por su lado, la gesticulada irritación de algunos personajes (Herodes, los sacerdotes y príncipes judíos que creen que Jesús les va a arrebatar sus prebendas) divertía a los espectadores. También excitaban la risa los Reyes

Magos, provocando la cólera de Herodes al hablarle en jergas que éste no entendía — recurso muy utilizado en las farsas (Oliva & Torres, 2003, p. 89).

Así mismo, con el teatro profano, se concretan subgéneros dramáticos de estilo farsesco y paródico, donde el jugar, un actor músico, acróbata y bailarín de reminiscencias del mimo del teatro romano y artistas etruscos, toman este tipo de obras para montar sus espectáculos. Primero, en las calles para el entretenimiento del pueblo, y, luego, en las cortes para el deleite de los reyes y señores de la época.

El juglar se ganaba la vida actuando ante un público, era tanto cantante, como instrumentista, bailarín, contador de historias, lanzador de cuchillos, acróbata, contorsionista, mago, malabarista, domador de animales (...) Se caracterizaban por su vida itinerante, desplazándose de lugar en lugar, de castillo en castillo, intentando colocar su talento al servicio de quien quería pagarlo bien, como por ejemplo un señor o incluso un rey. Esta itinerancia conllevó a una internacionalidad del fenómeno juglaresco (Navarro & Xia, 2019, p. 6).

En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el diálogo o en el debate (Oliva & Torres, 2003, p. 88).

De esta forma, podemos apreciar que los juglares comienzan a captar la atención de diferentes públicos, alcanzando popularidad dentro de la historia cultural del teatro medieval. Pero como arte tiene sus detractores, no faltaron los moralistas y eclesiásticos que sentenciaban estos números escénicos.

Los juglares, sobre todo aquellos que poseen menos prestigio y más cercanía al pueblo, fueron atacados por los moralistas y criticados por la Iglesia. El arzobispo Reims declaraba: “Que no toleren esas diversiones escandalosas,

donde aparecen osos y bailarines.” o de Alcino: “Es mejor invitar a comer a los pobres que a los histriones.” A excepción de la desaprobación de la Iglesia, los juglares gozaban de plena aceptación en la sociedad de su época (...) poco a poco consiguen entrar a formar parte de los elementos indispensables del lujo cortesano, de modos que eran bienvenidos en las cortes más suntuosas de todo el Occidente europeo. (Navarro & Xia, 2019, p 7).

De esta manera, vemos que los juglares contribuirán a un cambio en los espectáculos tanto callejeros como en espacios formales, pero aún no podemos evidenciar la improvisación. Aun así, estos actores evolucionarán en años posteriores en la Commedia dell'Arte en donde si existe una presencia transcendental del uso de la improvisación como base elemental de sus creaciones escénicas, así como de su actuación.

Es importante considerar que, tanto en el teatro antiguo como el teatro del medioevo, la improvisación aún se mantiene como una naturaleza de los impulsos del actor. Hay toda una influencia de este instinto artístico para sus representaciones escénicas, pero que aún no terminan de cuajarse como una de sus principales características para la creación del hecho teatral. De esta forma, encontré que la improvisación fue un elemento que comenzó a hacerse visible en el teatro, pero no como una función relevante. De hecho, solo sé que la improvisación, hasta esta etapa, provocó asombro, sorpresa, divertimento y aceptación del espectador, pero sin ningún rastro que la presente como cimientos de un espectáculo. Situación distinta a lo acontecido años posteriores en el Renacimiento, en donde gracias al espíritu investigador, los ideales clásico-grecolatinos comenzaron a poner al teatro nuevamente como materia de estudio para devolverle su vitalidad de antaño (Oliva & Torres, 2003, p. 109).

Los nuevos eruditos humanistas, que buscaban el ideal clásico grecolatino en esas teorizaciones, tuvieron que luchar contra la firmeza con que se mantenían

las libres experiencias que había supuesto el teatro medieval (...) De esta manera, se conoció la comedia antigua mediante manuscritos de Plauto y Terencio, e incluso la tragedia a través de Séneca. A partir de ese momento, el teatro pasó a ser no sólo materia de estudio, sino de escenificación. Volvía a cobrar el vigor y actualidad (Oliva & Torres, 2003, p. 109).

Este paso al Renacimiento propondría un cambio en los modelos de puesta en escena, en donde el espectáculo sería más significativo e imponente, pero a la vez de un manejo del intelecto y destreza por parte del actor para su actuación. Es aquí, en donde el concepto de la improvisación tomará fuerza para ser considerado parte esencial de la creación actoral y de sus representaciones dramáticas. Esto, fue sin duda establecido y desarrollado por los actores de la comedia renacentista italiana, los cuales llamaron a este formato de representación *Commedia dell'Arte*.

2.2. La improvisación como fórmula para el espectáculo teatral: la *Commedia dell'Arte*

Antes de centrar nuestra atención en la *Commedia dell'Arte*, debo resaltar que, un error frecuente es la relación directa de la aparición de este teatro con los inicios del Renacimiento italiano. No es sin duda, más que una equivocación de detalle histórico. Por supuesto, no negaremos su popularidad y trascendencia de este género artístico por casi tres siglos en toda Europa, pero el fundamento de su emersión es gracias a dos factores. La primera, por la recuperación de las obras latinas y romanas escritas por los comediógrafos Menandro, Plauto y Terencio, y segundo, por la innovación de las autorías teatrales de la primera generación de dramaturgos de texto de comedias, resaltando a Maquiavelo, Ariosto y Aretino (Oliva & Torres, 2003, p. 125). Estos autores siguiendo un nuevo sistema de ideas representativas, comenzaron a plasmar en sus escritos la moralidad de las clases sociales y sus costumbres de la época, adoptando un formato cómico popular donde camuflaban sus

creaciones literarias con los problemas del sector burgués y campesino (Oliva & Torres, 2003, p. 124).

Los temas y personajes (...) adaptados al siglo XVI, son seguidos por los dramaturgos de entonces, haciendo del escenario un reflejo de los modos de vida y un ejemplo de las buenas costumbres. De las buenas y, sobre todo, de las malas. Lo cual configura un tejido teatral satírico, moralista y a la vez espectacular, que sólo avanzando el siglo adquirirá tonos más melodramáticos.

La comedia viene a ser, en este sentido, un documento social de primera magnitud, hecho desde los cánones burgueses propios del momento (Oliva & Torres, 2003, p. 124).

Esta nueva versión de obras integró la prosa y el dialecto de las regiones italianas para generar un vínculo entre el espectador y el espectáculo. Además, otro de sus aportes, fue al innovar con obras de carácter realista sin perder el estilo satírico, desarrollando un primer bosquejo de personajes dramáticos que simbolizaban a un sector de la sociedad europea, los cuales irían perfeccionándose en la mitad del siglo XVI en la *Commedia dell'Arte*.

Ese aspecto fantástico se complementa con rasgos plenamente realistas, como es el uso de los dialectos, que abre mayores cauces de comprensión entre escenario y público, y, sobre todo, la utilización de la prosa, (...) naturaliza la expresión oral de los personajes. Esto no es óbice para que, a veces, se intentase el uso del endecasílabo. 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, soldaros, rufianes, campesinos incultos, incluso figuras singulares, como el pedante (Oliva & Torres, 2003, pp. 124-125).

De esta manera, la primera fase de la comedia renacentista influyo para que la Commedia dell'Arte se instituyera, con tendencias particulares que la hicieran un tipo de espectáculo único en su esencia de representación. Además, en la Commedia dell'Arte hallamos que la improvisación toma un papel fundamental dentro de su estética como espectáculo, dejando de lado el uso del texto literario, para dar paso a la destreza del actor profesional. Ahora, para hablar sobre la improvisación en la Commedia dell'Arte, se debe ser muy cauteloso, ya que uno de los errores frecuentes es entender a la improvisación, como la espontaneidad y libertad total de la creatividad del actor en escena. Pero esto, solo sería otra mal información a la definición de improvisar.

El argumento de sus espectáculos sostenía una estructura desarrollada en dos momentos. La primera con la creación del *canovaccio*, donde la acción de los personajes era descrita junto al esquema referencial de escenas de la obra. Y el segundo llamado *escenario*, comenzaban a estructurar sus parlamentos en base a la naturaleza de improvisar. La improvisación nace como fuente de creación donde el actor de la Commedia dell'Arte, como artista profesional, tomaba este momento para diseñar sus textos de manera puntual y coherente. Corregir, ajustar y repasar este mapa escénico era necesario, ya que, al momento de presentar el espectáculo, este ya habría sido trabajado con anterioridad. En este sentido, la elaboración de la propia dramaturgia del actor otorgaba frescura y naturalidad a sus acciones en escena, la cual ayudaba a que el espectáculo fluyera y puedan seguir añadiendo elementos dentro de la misma escena, pero con la conciencia de tener una estructura ya establecida.

El descubrimiento de buena cantidad de canovacci, guiones o esquemas de la acción sobre los que improvisaban los actores — auténticos núcleos de las obras—, fue facilitando la ordenación e interpretación de los primeros primitivos materiales sobre los que construir la génesis de estas comedias...En cualquier caso, esos materiales no indican puras improvisaciones, sino que, a

veces, están repletos de diálogos muy precisos y acabados... Aunque ya existían improvisaciones en las atelanas y mimos, los actores de la *Commedia dell'Arte* lo hacían sobre esquemas o argumentos predeterminados en los canovacci. Al fondo del tablado, tras el foro, se colocaba un libro donde los actores cotejaban las entradas y salidas que debían efectuar, aunque los diálogos podrían variar o evolucionar según la habilidad o inspiración de los cómicos (Oliva & Torres, 2003, pp. 128-129).

De la *Commedia dell'Arte* no solo podemos rescatar la composición de sus espectáculos en base a la improvisación, como parte de la esencia metódica de la construcción de una obra, sino que también encontramos avances en la mentalidad profesional de nuestro oficio, en donde el arte dramático demandó una dedicación total por parte de los actores, comenzando a crearse las compañías.

Organización de la compañía. Quizá debiéramos añadir un adjetivo a la definición de *Commedia dell'Arte*: *fraternal*. Se considera que el documento de Padua de 1545 es el primer documento genuino que atestigua la existencia de la *Commedia dell'Arte*, una suerte de certificado de nacimiento, que nos parece demasiado perfecto para ser el primero (Fava, 2018, pp. 91-92).

Dentro de este contexto, cuando se toca a la *Commedia dell'Arte* existen dos elementos que se mencionan contantemente. Por una parte, tenemos, por supuesto, a la improvisación como el elemento sustancial que proporciona un gran dinamismo de la creación escénica, el cual se completa y configura con el espectador. Es en esta estructura, en donde la improvisación, brinda a los actores una técnica para la composición de ritmo, tiempo y velocidad no solo de sus personajes sino también de sus escenas. Además, encontramos un sentido teatral completamente novedoso, el cual recibe una atención especial de la audiencia por su reflejo con la misma sociedad, la cual introduce personajes de distintas jerarquías y de

diversas regiones de Italia, con el fin de la búsqueda de identificación con el público. Pero el desarrollo no se hubiera dado de manera significativa si no fuese por el uso de la máscara. En este universo de la Commedia dell'Arte, la máscara era relevante para la distinción y creación de los personajes. Esto, a comparación de uso de la máscara en la primera etapa del teatro antiguo comenzará a tener una gran evolución y sentido para los espectáculos de la Commedia dell'Arte. Un elemento novedoso para los actores de la Commedia dell'Arte donde el estudio e investigación sobre la naturaleza de cada personaje sería necesario para comprender por donde enfocar su improvisación. Cada actor se involucrará con un personaje y su improvisación estará sujeto a las pasiones, deseos y necesidades de este. Aquí comenzamos a percibir a un actor que se sostiene de todas sus herramientas intelectuales e histriónicas para el desarrollo de su actuación.

La especialización de los actores y su efecto. Todo actor es custodio y portador de la “propia” Máscara que interpretará toda su vida profesional: el público de la época veía en acción a actores que interpretaban el mismo personaje realizando *grosso modo* las mismas acciones durante veinte o treinta años (...)

La maestría: el actor especialista estudia, prepara, perfecciona su propia máscara hasta obtener una visión irrepetible y perfecta (Fava, 2018, p. 93).

De esta manera con la especialización del personaje y de su mascarará, uno de los estudios fundamentales que debía realizar el actor de la Commedia dell'Arte era la categoría de orden social a la que pertenecía su personaje. En este caso, Olivia y Torres (2003) describen cuatro principales categorías: los criados, los amos, el capitán y los amantes. Los criados llamados *zanni*, son personajes de un nivel socioeconómico bajo que hacen referencia a las personas del sector campesino que llegan a la ciudad para mejorar su calidad de vida. En esta clasificación, encontraremos *zannis* representativos de las regiones de Bérgamo (Arlequín y Brighella) y Nápoles (Polichinela). Pero, si bien pueden ser los más famosos,

existe la presencia de otros espectaculares criados como son el caso de Pedrolino, Trufaldino, Scapino, Sganarello, Ganassa y Tartaglia, los cuales muestran que existe una variedad de personajes fijos dentro de esta categoría, y no solo eso, sino que, si bien he mencionado solo criados varones, el listado de zannis femeninas enriquecen el legado de personajes que pueden ser explorados dentro de este universo de la Commedia dell'Arte. Entre las más representativas encontraremos a Colombina, Coralina, Esmeraldina, Pasquetta, Francisquita, entre otros. Esta extensa variedad de personajes fijos, demuestran que el estudio de cada uno será diferenciado no solo por el uso de la máscara sino también por el trabajo de composición física, dialéctica y psicológica, desarrollando comportamientos codificados e intransferibles a de otros criados. En la segunda categoría encontramos dos tipos de representaciones de amos muy marcadas. Por un lado, a Pantalón, un viejo comerciante de Venecia él cual representa el poder y la avaricia y por el otro, a el Doctor, un hombre proveniente de Bolonia, fanfarrón que se jacta de un intelecto elevado del que en realidad carece, generando una crítica al humanismo y a la ignorancia. Estos dos amos marcan un triángulo satírico junto a el Capitán, quién vendría a ser la tercera categoría y que personifica a el poder militar. Ahora, una particularidad es su procedencia es por la presencia militar española en la Italia de esa época, representándolo como un capitán charlatán y cobarde. Ahora, habiendo mencionado estas categorías, se debe resaltar que la Commedia dell'Arte tenía una concepción laica, es por ello que, dentro de su variedad de personajes, refiriéndome específicamente a los amos, no se encontrarán personajes de la Iglesia (personas del clero o el Papa) ni de la nobleza (reyes o príncipes). Fava añade sobre esto:

Laicismo: ni papas ni reyes. Se trata de una ambivalencia habitual hecha de prudencia autoprotectora y de respeto por el público. Hoy en día, este principio junto con el de la paridad hombre-mujer son considerados como los más avanzados de su tiempo (Fava, 2018, p. 93)

En la última categoría, se ubica el grupo de los enamorados, quienes serán los personajes juveniles y representan a la hija o hijo del Doctor o Pantalón. La trama de las obras de la Commedia dell'Arte son protagonizadas por el amor incondicional de estos personajes y una de las diferencias con los otros esquemas de categorías es que los actores no llevan máscara. Lo más relevante a destacar es, que la participación de los enamorados en las obras, ayuda a desarrollar la línea dramática de este género teatral (pp. 132-137).

Los temas de las comedias tenían evidentes identidades. Aunque toman del clasicismo el eje amoroso que sirve para engarzar cualquier historia, participan también de casi todos los géneros dramáticos utilizados hasta la fecha: desde la tragedia a la simple comedia pasando por la tragicomedia y la comedia pastoril. Todos con una clara desconexión con el realismo, al que se acude tan solo para connotar circunstancias de actualidad (Oliva & Torres, 2003, p. 131).

De esta forma, la Commedia dell'Arte tiene mucho que aportar al estudio del actor, no solo por la técnica sino por sus múltiples recursos de investigación hacia su tipo de representación. Por ejemplo, esta usa a la improvisación como recurso creativo para el desarrollo de la dramaturgia escénica, ayuda a explorar y construir personajes únicos en caracteres y dialectos que pueden enriquecer el conocimiento cultural y, además, de la comprensión de los diversos géneros dramáticos que ofrecen los espectáculos de la Commedia dell'Arte. Hablar de este género teatral, es entender cuál es la base del teatro occidental y con esto, comprendemos que mucho de los recursos de este espectáculo han sido desplazados por nuevas tendencias en técnicas actorales, dejando de lado nuestros orígenes y por fuerte que parezca, tergiversando la definición tanto de técnicas como la de improvisar. Esto, se verá más a detalle en este nuevo bloque en donde se observará como la improvisación tendrá un nuevo protagonismo dentro de nuestra formación profesional.

2.3. La improvisación teatral en la actualidad y su concepción

2.3.1. Konstantin Stanislavski

Al continuar con este breve recorrido histórico, llegaremos a unos de los mayores exponentes de la técnica teatral occidental de fines del siglo XIX y una de las metodologías que revolucionó el campo de los estudios actorales y más utilizado en la actualidad.

Konstantin Stanislavski: maestro, dramaturgo director y actor ruso, el cual dedicó su vida al arte y al estudio de una técnica de la enseñanza de la actuación. Como actor, lo que Stanislavski buscaba era erradicar las malas actuaciones o personajes artificiales. El proceso de pensamiento de Stanislavski, en esta primera etapa, desarrolló la memoria emocional o emotiva, un proceso el cual buscaba que los actores llegarán a expresar un sentimiento real, en dicho ejercicio el actor evocaría una situación o recuerdo personal y buscaría desarrollarla para después llevar esta situación a la de su personaje. Esta técnica fue innovadora ya que no era parte esencial de la formación del actor antes que Stanislavski la propusiera como una de las bases de la formación del entrenamiento actoral, como lo menciona Raúl Serrano, actor y director argentino quien dedicó parte de su trabajo en el teatro a realizar una investigación sobre la técnica stanislavskiana y la valoración de los objetivos artísticos del maestro ruso. Serrano menciona que todo el proceso de investigación que es en suma la vida de Stanislavski posee aquella inocultable unidad de la que tanto hablamos; la búsqueda de la “verdad escénica profunda” (2004, p. 93). Además, afirma que Stanislavski buscó siempre lo que él llamó “la verdad escénica” concepto al que propone considerar en su formulación histórica como un sinónimo de lo que Serrano llama organicidad y no algo vinculado estrechamente al realismo y al naturalismo (2004, p. 101).

Yendo a la mano con lo expuesto por Serrano, para Stanislavski, esta *verdad escénica* permitiría que las emociones y acciones de los actores sean orgánicas, pero para ello no solo bastaría con la evocación de los recuerdos personales sino también de un entrenamiento que

les permita actuar bajo la consigna de vivir el aquí y en el ahora. Para ponerla en práctica, gran parte de este entrenamiento se desarrolló a través de la improvisación teatral.

En un primer procedimiento se pretende buscar las causas de la emoción y trabajar sobre ella desde la memoria, llamada por Stanislavski sensorial y emotiva; en el segundo enfoque técnico se enfrenta la situación propuesta con procedimientos similares a los utilizados en la improvisación, y ante la presión de los conflictos surge la respuesta de tipo emocional. En un caso se evoca, en el otro se genera, se crea (Serrano, 2004, p. 88).

De esta manera, parte de su investigación se enfocó en ejercicios de improvisación los cuales ayudarían a encontrar la variedad y verdad en escena. Tanto fue el revuelo de su sistema de entrenamiento que muchos directores de teatro como de cine comenzaron a ver en este nuevo método un camino al ultra realismo, el cual llevaba a la utopía de una verdad que el espectador podía ver reflejada en las actuaciones.

El actor como sujeto psico-físico que preexiste al uso de las acciones físicas, es el verdadero sujeto de la técnica, ya que los personajes, a esa altura del proceso, son solo sugerencias literarias. Es por eso que la técnica ha de consistir en la construcción efectiva de una "situación" capaz de comprometerlos. Es lo que ocurre con las improvisaciones que, en última instancia, constituyen el alma del método de las acciones físicas. (...) ¿Qué otra cosa que una teoría de la improvisación es el método? (Serrano, 2004, p. 189).

Lo último mencionado por Serrano acerca de las acciones físicas fue la segunda parte de investigación de Stanislavski en el cuál replantea su estudio de la introspección psico-emocional a lo exterior denominado psico-físico. Lamentablemente, esta parte de su estudio no fue profundizada debido a su edad y muerte.

Por desgracia, la muerte lo sorprendió cuando apenas había iniciado la prospección de un sendero totalmente opuesto a lo que había sostenido durante toda su vida, pese a que, con él, con el antiguo método ya se había convertido en el director más famoso del mundo y había llevado su elenco a los topes del reconocimiento. El método de las acciones físicas se halla contenido en unas pocas páginas que sin embargo abren una nueva era en la pedagogía teatral. Tanto el primer método como el segundo aspiran a ese logro (la verdad escénica profunda). En esto hay continuidad, aunque como veremos enseguida existe una ruptura en sentido epistemológico (Serrano, 2004, p. 101).

La trascendencia de su influencia y visión perduran hasta ahora, tanto es su prestigio que en muchas compañías, conservatorios y escuelas (incluyendo mi alma mater) instituyen su sistema como un manual como base del entrenamiento para los aquellos que desean convertirse en actores profesionales. Desafortunadamente, esto ocasiono que muchas escuelas, sobre todo en Estados Unidos tomarán sus ideas, conceptos y entrenamientos para explotarlos y apropiarse de estos como suyos. Stanislavski no buscaba en si crear un método o sistema de entrenamiento, esto se fue dando en su proceso de investigación para cambiar la forma en que los actores tradicionalmente enfocaban sus roles y buscar la verdad en su interpretación.

Su larga vida artística y de pedagogo e investigador transcurrió entre sus apuntes de 1877-1892 y su muerte ocurrida en 1938. Nos muestra siempre a un trabajador autocrítico para con sus propios hallazgos. Su insatisfacción frente a lo ya logrado, a lo que ya había demostrado y puesto en funcionamiento exitosamente, solo era superada por su capacidad investigadora, su sed de aquella “verdad escénica” - vital y convencional a la vez - y su agudo sentido crítico. Esto lo llevo a transitar los estilos contemporáneos más audaces -

trabajo con Gordon Craig, facilito las búsquedas de Meyerhold y Vajtangov - y a negar procedimientos que lo habían llevado a la fama mundial. Como ya lo he dicho, aun hoy somos deudores para con la totalidad de sus escritos. Gran parte de la responsabilidad les cabe a quienes debieron publicarlos a tiempo y sin cortapisas. Muchos de ellos aparecieron tras su muerte lo que los dejo a merced de circunstancias históricas en las que vivieron sus compiladores y nosotros mismos. ¿Cuántos tipos de censuras padecimos los que intentamos heredarlo, criticarlo y continuarlo? (Serrano, 2004, p. 93).

Es así, que este sentido autocritico lo llevaba siempre a un sistema de ensayo-error, en donde la observación de lo que ocurría en los actores era vital para entender de qué manera sus ejercicios y entrenamientos eran concebidos y asimilados por sus estudiantes.

Entendemos que, dentro de sus entrenamientos, las bases de creación que permite al actor pasar como él mismo por distintas situaciones era a través de las improvisaciones teatrales, en donde el actor podía entrenarse y comprender la razón del comportamiento de su personaje, llevando al actor a un tipo de representación vive y acorde a la convención que exige el hecho teatral.

Entre improvisación e improvisación, que es lo mismo que decir entre búsqueda y búsqueda, se intercalan momentos críticos de diverso nivel según la complejidad alcanzada por el objeto. Este proceso explica así por qué los personajes sobre la escena aparecen como simbiosis entre los personajes literarios propuestos por el autor y la personalidad creadora de quien los construye (Serrano, 2004, pp. 189-190).

Esta búsqueda enfocada desde la improvisación teatral dio un entendimiento más cercano a mi investigación en donde uno de los mayores exponentes del estudio del trabajo actoral como es Konstantin Stanislavski centra mucho de su entrenamiento en esta

herramienta esencial para el proceso creador. Sin embargo, cuando se utiliza en las artes, específicamente hablando desde el teatro, nace un concepto positivo en donde la búsqueda, solución y elección de un conocimiento será utilizado a favor de la acción y de la interpretación del personaje. Después de Stanislavski, habría muchos actores y directores que investigarían la improvisación de una manera más a detalle, dándole nuevas concepciones a esta herramienta actoral.

2.3.2. Viola Spolin

A mediados del siglo XX, Viola Spolin, educadora y formadora de teatro estadounidense, comenzaría a investigar con mayor detalle las diversas maneras en cómo podría utilizar la improvisación. En ese tiempo, trabaja con teatro comunitarios impartiendo clases a niños inmigrantes de su ciudad natal, Chicago y buscando la mejor manera de estimular a los niños, desarrolló juegos teatrales que la ayudaran a promover la convivencia de su comunidad. Spolin empieza a crear una gran cantidad de juegos y ejercicios para potencial trabajo en colectivo, la espontaneidad, la escucha, la observación y la creatividad. Posteriormente, Paul Sills, hijo de Viola, fue quien vio en los juegos teatrales de su madre un entrenamiento lúdico para el desarrollo del actor profesional.

Su hijo, Paul Sills creció jugando los juegos que su madre inventaba. En los años 50, al ingresar a la Universidad de Chicago como aspirante a director, Sills puso en un teatro pequeño un *show* en el que sus amigos actores jugaban los juegos teatrales que su madre había creado, frente a un público. El *show* pronto ganó adeptos, tanto en público como en actores y esos fueron los inicios de su compañía de juegos teatrales The Compass, que años más tarde se convertiría en The Second City, por donde pasaron grandes actores y directores como Del Close y Ed Greenber. Esta compañía es, aún hasta el día

de hoy, uno de los más grandes referentes de improvisación en Estados Unidos, tanto en el teatro como en la televisión (Vargas, 2015 p, 20).

Esta nueva definición de búsqueda, solución y elección para la creación escénica comenzó a tener una utilidad de creatividad inmediata que no llegaba a ser profundizada como era en el caso del sistema estudiado por Stanislavski, es así, que nos encontramos con un tipo de improvisación que, si bien comienza a ser una herramienta elemental en el trabajo actoral, esta comienza a carecer de desarrollo o construcción trascendental para el personaje y escena.

2.3.3. Keith Johnston

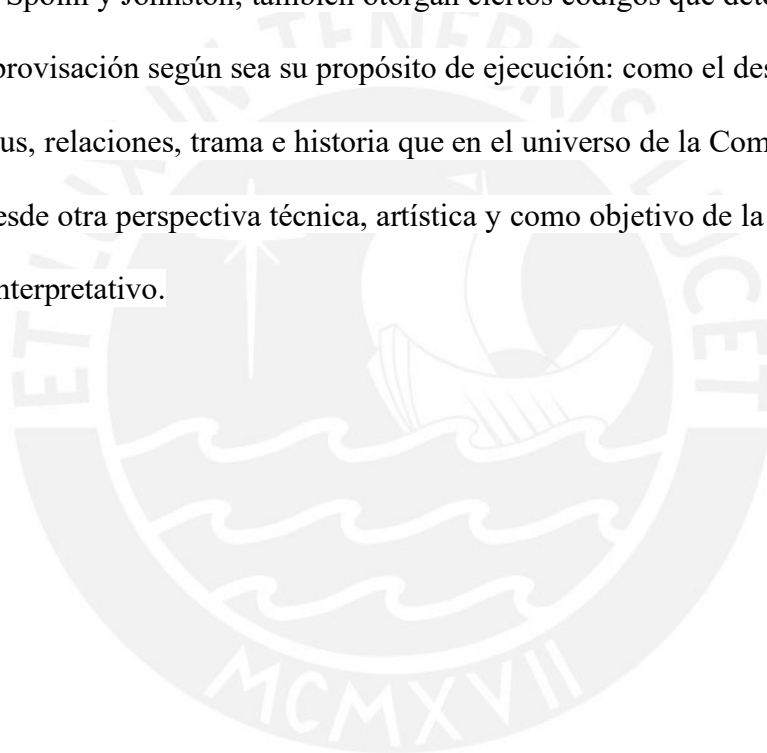
Al igual que Viola Spolin, para Keith Johnston de Gran Bretaña la educación era su mayor interés. Siguiendo el trabajo de Stanislavski, se mantuvo en la constante frase del ‘vivir el aquí y el ahora’ creando ejercicios de improvisación de su propia autoría, con el objetivo de desarrollar la consciencia en el espacio, las relaciones y los estatus. Eso lo denominó como un formato de deporte teatral también conocido hoy en día como *match impro*.

Su punto de inicio para la creación del deporte teatral fue juntar el teatro con alguna atracción que les gustara a muchas personas “comunes”, es decir, que congregara una gran audiencia. Hizo entonces un formato en el que juntaba juegos de improvisación y deportes de atención masiva, como la lucha libre. El resultado fue un espectáculo teatral muy divertido y competitivo, en el que el público animaba al equipo que más le había gustado. A aquellos que no les gustaban podían arrojar cosas como pasteles hechos de crema batida. Pronto este formato se diseminó por todas partes del mundo y se crearon nuevas compañías de deporte teatral. Si hay algún común denominador en los muchos países en los que este formato se desarrolló es que el público tiende a

responder muy bien, pues suele ser una novedad ver a actores/improvisadores crear una historia nunca antes contada frente a sus ojos (Vargas, 2015 p, 22).

Desde los actores de la Commedia dell'Arte y el uso de la improvisación como base creativa para establecer acciones dramáticas de una obra, en esta etapa a mediados del siglo XX, observamos que se desarrollan otros tipos de improvisación los cuales trabajan la creación de situaciones inmediatas desarrollando otros formatos de espectáculo.

Y este distanciamiento entre la improvisación usada en la Commedia dell'Arte y la desarrollada por Spolin y Johnston, también otorgan ciertos códigos que determinarán el trabajo de la improvisación según sea su propósito de ejecución: como el desarrollo de personajes, estatus, relaciones, trama e historia que en el universo de la Commedia dell'Arte se determinan desde otra perspectiva técnica, artística y como objetivo de la construcción del hecho teatral e interpretativo.



Capítulo 3: Commedia dell'Arte del Renacimiento a la actualidad

3.1. La Commedia dell'Arte en el siglo XX: Antonio Fava

A finales del siglo XIX y principios del XX directores y pedagogos teatrales comenzaron a fijarse nuevamente en las formas de teatro tradicional europeo, específicamente hablando de la Commedia dell'Arte. Su interés recayó en las construcciones estéticas, de los personajes fijos, en la composición de su dramaturgia y sobre todo en los aportes al entrenamiento actoral. De esta manera, maestros como Meyerhold, Dario Fo, Jaques Lecoq, entre otros, buscaron revalorar las herramientas y poética de la Commedia dell'Arte como disciplina fundamental para el entrenamiento de actores y actrices. Y, si bien, en este caso he mencionado maestros y pedagogos conocidos, tenemos una gran fuente de herencia familiar, histórica y pedagógica sobre la Commedia dell'Arte de la época del renacimiento en quien me inspiré para realizar esta investigación. Antonio Fava, un actor, director, investigador, maestro de comedia y artesano de máscaras italiano quien aún sostiene y concibe que el entrenamiento y practica que hoy conocemos sobre el teatro, parte desde la Commedia dell'Arte.

Antonio Fava es uno de los maestros e investigadores teatrales más revolucionarios del siglo XX y esto se debe a que su conexión con la Commedia dell'Arte proviene de una herencia familiar, ya que su padre Tomasso, por muchos años interpretó a Pulcinella, uno de los más importantes personajes de la Commedia dell'Arte del siglo XVII. Si bien A finales del siglo XIX y principios del XX directores y pedagogos teatrales comenzaron a fijarse nuevamente en las formas de teatro tradicional europeo, específicamente hablando de la Commedia dell'Arte. Su interés recayó en las construcciones estéticas, de los personajes fijos, en la composición de su dramaturgia y sobre todo en los aportes al entrenamiento actoral. De esta manera, maestros como Meyerhold, Dario Fo, Jaques Lecoq, entre otros, buscaron revalorar las herramientas y poética de la Commedia

dell'Arte como disciplina fundamental para el entrenamiento de actores y actrices. Y, si bien, en este caso he mencionado maestros y pedagogos conocidos, tenemos una gran fuente de herencia familiar, histórica y pedagógica sobre la Commedia dell'Arte de la época del renacimiento en quien me inspiré para realizar esta investigación. Antonio Fava, un actor, director, investigador, maestro de comedia y artesano de máscaras italiano quien aún sostiene y concibe que el entrenamiento y practica que hoy conocemos sobre el teatro, parte desde la Commedia dell'Arte.

Antonio Fava es uno de los maestros e investigadores teatrales más revolucionarios del siglo XX y esto se debe a que su conexión con la Commedia dell'Arte proviene de una herencia familiar, ya que su padre Tomasso, por muchos años interpretó a Pulcinella, uno de los más importantes personajes de la Commedia dell'Arte del siglo XVII. Si bien, su padre no tuvo un entrenamiento profesional en una escuela, fueron sus dotes de interpretación que establecieron una tradición y naturaleza cultural lo cual llamó la atención de Fava, motivándolo a ingresar a este maravilloso universo de la Commedia dell'Arte. Sus inicios en las artes fueron a la edad de 11 años cuando empezó a estudiar música, la cual le dio de oportunidad de participar en diferentes operas como *La Boheme* de Puccini y conocer a un joven tenor reconocido hoy en día como una de las voces más prestigiosas del mundo lírico como es Luciano Pavarotti. Luego a la edad de 16 años participo en la obra latina de Terencio *La andria* donde obtuvo por primera vez un papel protagónico. Ese fue un momento decisivo para tener un despertar actoral y darse cuenta de que la actuación era un fenómeno natural en él, que lo cautivó y deseaba estudiarlo de manera profesional.

3.2. Antecedente formativo

Fava para canalizar sus inquietudes sobre el teatro decidió viajar a Milán para formarse con Darío Fo, quien en ese entonces estaba muy inmerso en los movimientos

estudiantes radicales y sindicatos de trabajadores (época del Marxismo y revolución cultural del 68). Fo junto a su pareja Franca Rame realizaron una cooperativa a la que llamaron *Nuova Escena*, en donde enseñaban a sus estudiantes las influencias culturales callejeras con las que Fo creció, de esta manera el acercamiento con los juglares, bufón y personajes fijos de la Commedia dell'Arte fueron su primera base de conocimiento acerca del teatro cómico. Cuando la situación política convulsionó, Darío Fo junto a sus discípulos, participó en manifestaciones culturales extremistas con las que Antonio Fava no estaba de acuerdo y es por ello que, interrumpiendo su formación, decidió volver a Reggio Emilia y fundar su propia compañía. A comienzos de los 70 instaura su primera escuela, *Teatro del Vicolo* (teatro de callejón) en donde realizó sus primeras prácticas teatrales. Fava quería enfocarse en las investigación y búsqueda los instintos básicos de los personajes de la Commedia dell'Arte del renacimiento, poniendo un énfasis en el sentido de supervivencia y necesidades básicas del ser humano, así como sus debilidades y miedos, pero aún sentía que sus conocimientos debían seguir creciendo y es por ello que optó por viajar a París, llegando a la escuela de Jacques Lecoq, en donde despertó su entusiasmo por el mundo de la máscara. La manera en cómo entiendo la construcción de personajes, fue de forma codificada y el conocimiento de los vicios y virtudes de su máscara lo que hace que el actor indague en la construcción psicológica del personaje para alcanzar la naturalidad de la 'Comedia Humana', la cual Jacques Lecoq desarrolla en su pedagogía.

La Commedia dell'Arte consiste en amplificar al máximo lo que la vida nos muestra, hasta la acrobacia. El personaje se ve continuamente arrastrado por sentimientos enormes, de la risa al llanto, de un extremo al otro hasta confundirse el gesto de una y el otro, de manera que Arlecchino llora y ríe exactamente igual, revolcándose por el suelo (...) Lecoq habla del compromiso físico y emocional que requiere este tipo de trabajo, que

considera muy complejo para alumnos jóvenes, argumentando que no han vivido todavía todo lo necesario, careciendo de una verdadera dimensión trágica. Sin embargo, considera fundamental que se realice este trabajo en la escuela para que los alumnos “conserven el recuerdo de este nivel de actuación en su cuerpo y en su cabeza a fin de que, más tarde, puedan servirse de él” (Llera, 2017 p, 100).

De esta forma, el compromiso físico y emocional sitúa al estudiante en el centro del hecho teatral haciendo que se conecte con las necesidades humanas de su personaje para luego volverse extraordinarias para el espectáculo. Un recurso que ayudaría a confrontar la urgencia y esta misma, volverla virtud en favor de la acción del personaje. Fava luego de este periodo de formación ha investigado este hecho, recabando información para su propia actividad teatral volviéndose inalterablemente cómico. Los años de estudio, investigación y exploración lo han llevado ser un director internacional que ha colaborado con academias de arte dramático y universidades del mundo entero como en The Oxford Stage Company de Inglaterra, la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, el Théâtre Populaire Jurassien de Lons le Saunier de Francia, Le Ecole Supérieure de Théâtre-Universite ‘du Quebec de Montreal, entre otra más instituciones en donde defiende su trabajo sobre la Commedia dell’Arte del Renacimiento, el trabajo de la máscara cómica y el rol de la improvisación dentro del esquema formativo de los actores y actrices en la actualidad. Además, luego de crear su primera compañía, transformó al ‘*Teatro del Vicolo*’, en lo que actualmente se conoce como Artscómica donde rige su Escuela Internacional del Actor Cómico (SIAC) y la editorial que lleva el mismo nombre. Es aquí, desde Reggio Emilia en Italia donde sigue impartiendo su pedagogía y entrenamiento en Commedia dell’Arte, la acrobacia cómica, el estudio de la máscara cómica e improvisación para la creación de dramaturgias escénicas.

3.3. La improvisación para Antonio Fava

Para Fava, la improvisación es una disciplina extremadamente rigurosa, en la cual no se provee la posibilidad de fracasar. Esta disciplina, es una fase de creación en donde el actor comienza a estructurar la línea de su acción y donde la precisión y ensayo dentro de la misma, son fundamentales para escribir la dramaturgia del personaje.

La improvisación es un sistema de estudio, creación y organización de la obra en su primera fase de elaboración. Una forma de escritura. No se antes se hacía durante, pero igual ya está escrita. (A. Fava, comunicación personal, 9 de octubre de 2020).

De esta forma, este tipo de escritura desarrollada en la improvisación provee de un esquema, en donde las palabras irán unidas a la acción realizando una elaboración impecable, en la cual la interpretación que es efectuada en el momento que se va ajustando hasta su representación ante un público. Ir ajustando la dramaturgia, ayuda a trabajar los tiempos de las escenas y afiatar la capacidad del actor en relación a su persona y al texto improvisado en donde Fava determina que existe un elemento fundamental en toda improvisación, el cual hace comprender al instante lo que hay que hacer y cómo hacerlo. Este término lo denomina “oportunismo cómico”.

El oportunismo cómico actúa como un sicario, un francotirador. En una fracción de segundo decide, comprende cuándo puede disparar, cómo y con qué soluciones. No puede dejar pasar la ocasión, la oportunidad: hace el lazzo y casi siempre funciona. En el caso reside el porcentaje de riesgo. No existe improvisación sin riesgo, no existe improvisación sin “perdida”, aunque sea mínima (Fava, 2018, p. 191).

Es así que, durante el proceso de improvisación se puede asistir a soluciones imprevistas dentro de la misma creación como menciona Fava, una idea latente en el

inconsciente donde se libera posibilidades de acción o reacción por la urgencia expresiva en el acto y es el sentido de la misma improvisación.

Para el actor de la *Commedia dell'Arte*, la improvisación es método, otra forma de escritura o escritura directa, un resultado. El improvisador escribe directamente en el rostro de los espectadores “su” texto” que no es literario, que es funcional, oportuno y que pertenece íntimamente al triángulo actor-situación-público, que está siempre presente allí donde hay teatro (Fava, 2018, p. 191).

La improvisación, entonces, es una escritura, un tipo de proyecto y organización de la acción dramática las cuales están regidas a un diagrama corporal estético y poético que el actor realiza en la etapa creativa y de composición de escenas. La improvisación está sujeta a el conocimiento riguroso del personaje por parte del actor, es decir, conocer sus virtudes, necesidades, miedos, estatus, corporalidad y voz para que esta puede funcionar, sino la improvisación no será más que una estructura para hallar al personaje alejándonos del objetivo principal de este: la elaboración de la dramaturgia escénica. Fava (2018) dentro de su libro *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte* señala 7 ventajas de la redacción escénica desde la improvisación:

1. El poeta cómico adquiere una escritura vivaz, creíble, con buen ritmo y sentido justo de la acción.
2. El actor dice un texto definitivo, que, aunque reelaborado, mantiene la naturalidad que solo la improvisación ha podido darle.
3. El personaje se beneficia permanentemente de una máxima credibilidad, lo que le permite desarrollar a placer tanto las situaciones de normalidad como aquellas basadas en el absurdo o en lo grotesco.

4. La situación, durante su desarrollo, ha sido evaluada muchas veces y resulta, al menos formalmente, perfecta.
5. La obra está bien construida y se disfruta viéndola.
6. El público está encantado.
7. La poética teatral y la verdad del texto y acciones se afirma, confirma y relanza.

Es por ende que, el proyecto dramatúrgico en base a la creatividad improvisada poseerá un carácter de proyecto y desarrolla un sistema de intenciones. El trabajo del actor dentro de la improvisación será por medio del ensayo hasta precisar con disciplina su esquema de acción dramática, de esta manera nada en la improvisación puede ser estandarizado ni general.

Si el actor no se moviera en un sistema de intenciones, no tendríamos improvisaciones, sino preparaciones, óseo texto ya escrito, aprendido de memoria y puesto en escena. El recorrido que lleva al texto a posteriori, gracias a la improvisación, es peculiaridad teatral, que hace del personaje una figura viva, que actúa en el presente dramático, humanamente creíble en cualquier contexto estético. La intencionalidad es acto teatral puro en una forma teatral pura, no contaminada por otras formas, como la literaria, o bien hoy en día muy de moda, el uso de medios nada teatrales, como el video, la amplificación de voz e imagen y otros efectos tendentes a sustituir al actor-artista por el actor-accesorio (Fava, 2018, p. 195).

En conclusión, la intención y oportunidad que brinda la improvisación a los actores es la de retarlos a sacar el máximo de sus capacidades. Esto, no solo se enfoca desde el sentido creativo, sino también en el intelectual. El bagaje de conocimiento por parte del actor será pieza clave para el desarrollo de una exploración enriquecedora, donde las ideas conscientes

o inconscientes que parten dentro de esta fase serán a favor de la construcción del mismo hecho teatral, restituyendo la labor del actor como responsable creador, investigador y detallista al máximo de su interpretación.



Capítulo 4: El método de improvisación de Antonio Fava: el entrenamiento

Este cuarto capítulo se enfoca en el estudio realizado por Antonio Fava para el desarrollo dinámico de la construcción escénica. Este sistema, dividido en cuatro modalidades, ayuda a trabajar la coherencia de interacción de los personajes destacando la acción escénica de cada uno y la verosimilitud de relaciones, evitando la contradicción de las características que componen al personaje. Cada parte del sistema deberá ser rigurosamente estudiado por el actor para establecer una congruencia partiendo desde la construcción del personaje desde el conocimiento sustancial de caracteres de comportamientos físicos, verbales y máscara hasta su materialización en escenas improvisadas. El sistema se divide en las siguientes modalidades: improvisatorias, lazziatorias, de común acuerdo y técnicas.

La construcción del personaje como sistema se apoya en: *modalidades improvisatorias* y *modalidad lazziatorias* que son propias de cada actor-máscara; *modalidades de común acuerdo*, que van desde el sistema-actor al sistema o sistemas de los otros actores; y *modalidades técnicas*, que constituye el patrimonio técnico de cada carácter, que todos los artistas conocen y poseen. El artista especialista se encarga de enriquecer su propio personaje, dando matices personales a las modalidades técnicas (Fava, 2018, p. 214).

De esta manera, el sistema de modalidades establece una estructura de creación. Un mapa funcional donde se busca la construcción y desarrollo de un lenguaje psico-físico y escénico afianzado y coherente del personaje. Este no puede ser una preconcepción o maqueta, sino que debe existir una investigación y disciplina rigurosa por parte del actor para elaborarla. Todo el sistema se centrará en el conocimiento de tres conceptos bases dentro del entrenamiento y precisión del trabajo actoral: los *tiempos cómicos*.

4.1. Tiempos cómicos

El desarrollo de los tiempos cómicos insiste en la precisión y duración de los tiempos para el éxito en una presentación teatral. Para el actor de la Commedia dell'Arte, este tiempo los ayudará a diferenciar tres ejes por donde las obras cómicas se movilizan y hacen que sus presentaciones sean tan dinámicas, frescas e innovadoras. Esto tres ejes son: el ritmo, el tiempo y la velocidad.

Con frecuencia intentando una explicación, se confunde tiempo y ritmos.

Confusión dentro de la confusión, el ritmo se confunde con la rapidez, de tal manera que falta de ritmo, significa lentitud, o duración excesiva, la cosa se hace larga. Un buen ritmo, por el contrario, es algo veloz y muy cortito (Fava, 2018, p. 217).

Esta confusión Fava (2018) la atribuye a una hipótesis, en la cual los cómicos, los italianos en particular, puede que tengan una dificultad para formular un concepto que determina que es el tiempo cómico o como se trabaja. Fava lo relaciona a que esto puede pasar por que dentro del mismo oficio este tiempo cómico puede salir de una manera instintiva o como parte de la naturaleza de interpretación, pero para no caer en un tipo de ambigüedad él mismo trata dentro de esclarecer y diferenciar los conceptos (p. 217).

4.1.1. Ritmo

Para Fava (2018), el ritmo involucra la coherencia y proporción de los efectos dramáticos en una representación, de esta manera tanto en la comedia, tragedia o en otros géneros existirá la duración y alternancia de varios matices de estilos dramáticos (p. 217). Esta sucesión o alternancia de matices son las que determinan el ritmo por donde se desarrolla una obra la que, si bien, podría categorizarse como una comedia, farsa, drama u otro género teatral, esta podría tener otras características de estilos teatrales en corta o larga duración, pero siempre de manera mutable y tendrá la inclusión de otros tipos de efectos

dramáticos. De esta manera, entiendo que el ritmo se compone por el esquema de sucesión de estilos dramáticos (comedia, tragedia, farsa, etc.) por las que va pasando un personaje, en donde desarrolla una estructura coherente y ordenada de su actuación. De esta forma, cada personaje trabajaría un ritmo dentro de su interpretación y comportamiento y esté, sujeto a la acción y/o rol dentro de una escena, pasa por uno o todos los efectos dramáticos.

4.1.2. Tiempo

Por otro lado, tenemos a el tiempo, el cual a veces es asociado con la duración de una actividad dentro de una escena o con el espacio temporal de una obra. Por el contrario, el tiempo para Fava (2018) es el momento de ejecución de un determinado recurso escénico. Ya sea un *lazzo* (caída, acrobacia o actividad extraordinaria que realiza un personaje de la Commedia dell'Arte) o *bisguizzo* (un tipo de juegos de palabras o broma verbal) (p.218). El tiempo es también llamado “oportunismo cómico” (Fava, 2018, p. 218), lo entiendo como el efecto utilizado para la acción inmediata del recurso de una de las acciones del *lazzo* o *bisguizzo*, en donde la máxima eficacia, instintiva o racional hace que los personajes inserten este efecto y construyan la risa del espectador desde un mecanismo técnico que no se veía venia. En este caso el tiempo, jugará con el entendimiento del espectador, el cual entrará en la lógica de la representación de este recurso escénico creando un clima de dinamismo dentro de una obra. Fava dentro de su investigación realiza una clasificación de los siguientes tiempos cómicos.

- La percepción de lo relativo, busca la representación de los que debiera ser sin ningún tipo de preparación en particular. En este caso son comportamientos que para la vista del espectador son entendibles: un viejo, niño, borracho, sonámbulo, payaso o loco.
- La sorpresa, la cual consiste en la acción cómica que se realiza en un momento no oportuno con respecto a la historia, es una acción inesperada.

- El anuncio. Cuando un actor induce al espectador en un viaje imaginativo, manteniendo una suerte de diversión expectante. El cómico construye con su arte una situación alegre para los espectadores, situación imaginaria que cautiva y divierte.
- El retraso intencionado. El actor prepara el tiempo cómico del anuncio y cuando llega el momento idóneo de concluir, no termina, sino que deja al público con la angustia durante un segundo y luego concluye la situación imaginaria.
- La repetición. Proporciona un número indefinido de réplicas de una actividad. El actor debe calcular si ha llegado al punto de exceso y detenerse un paso antes dejando al público con ganas de más.
- La desorientación. Se obtiene una alteración de la comodidad del espectador. Por ejemplo, en caso se use el tiempo de repetición, el actor podría cambiar o detener la actividad de manera abrupta dejando aturdido al público.
- El tormentone. Se trata intencionalmente de subrayar, marcar, casi volver vulgar y pesada una acción. Una dimensión un poco sádica del juego cómico que se apoya en lo vulgar o masoquista. Es aquí donde se busca la antítesis de la sobriedad, refinamiento, buen gusto o inteligencia.

Dentro de esta clasificación de tiempos, podemos encontrar diferentes combinaciones y recursos cómicos que aportan de una manera favorable a que una obra no sea completamente lineal y predecible. Es así que, al trabajarse simultáneamente con el ritmo y el tiempo cómico se pueden crear cuadros escénicos específicos y resolutivos para el deleite de los espectadores. Cada uno de estos, aporta un impacto dentro del lenguaje escénico y dentro del entrenamiento actoral, ayuda a fortalecer la construcción del hecho interpretativo y su capacidad improvisadora de los actores. Los actores al conocer estos conceptos desarrollarían una escucha activa y profunda haciendo que la utilidad del tiempo contribuya a la creación particular de su personaje.

4.1.3. Velocidad

Por último, la velocidad se encontrará dentro de los intervalos del concepto expresivo. Así pues, se entenderá la relación entre agilidad y exactitud de ejecución de un texto. Este determinado momento desarrolla intervalos de medición que ayudarán a la comprensión del texto y su intención. De esta forma, los instrumentos expresivos fundamentales serán: la calidad del gesto, el movimiento del cuerpo y la articulación de la palabra, añadiendo a esta última la intensidad que se desarrolle. Es así que la velocidad estará conectada al ritmo del texto y este ayudará a encontrar la calidad interpretativa del monólogo o reacción coherente dentro de un diálogo.

Como se ha podido observar estos tres conceptos, los tiempos cómicos en la Commedia dell'Arte conducen a ser efectos específicos de la acción dramática, cada uno siendo muy particular y que deben ser tomados en cuenta a la hora de elaborar el mapa escénico del personaje. El actor debe afilar sus herramientas escénicas y debe ser consciente de la disciplina de su oficio y en este caso la relación entre estos efectos cómicos, los cuales nos ayuda a tener un juicio del valor transcendental hacia nuestro trabajo como artistas escénicos.

Capítulo 5: Desarrollo de la improvisación Faviana

En este último capítulo, me centro en los componentes más resaltantes para el desarrollo de la técnica de la improvisación. Para Antonio Fava, al observar con detenimiento el concepto ““De La Improvvisa””, comienza a tener un valor fundamental en el entramado y mentalidad del actor profesional, teniendo un efecto positivo dentro de su formación y evolución de su interpretación actoral y escénica. Esta búsqueda, lo llevó a realizar una investigación exhaustiva donde baso el desarrollo de su metodología en el gran equipamiento de material histórico y escénico de la Commedia dell’Arte del renacimiento con la colección de Fábulas representativas de Flaminio Scala.

Nuestro objetivo es individualizar la forma de la comedia Improvvisa y las partes que lo componen. Nuestras observaciones se basan en el material histórico de *scenari* de la Commedia, sobre todo en la colección de las *Favole rappresentative (Fábulas representativas)* de Flaminio Scala, en la que entendimos como experiencias creativas en las fases de proyecto y de preparación, y como oportunidad para la comprobación reiterada a través de las representaciones (Fava, 2018, p. 111).

Es en esta colección, que se recopila una gran cantidad de obras dedicadas a la comedia y tragedia de la época del siglo XVI, se puede apreciar el esquema del *scenari*, el cual describe a detalle cómo se trabaja una comedia entera, con instrucciones prácticas y poéticas, pero sin líneas de parlamento para los actores. La dramaturga, directora e investigadora Ana Isabel Fernández menciona en su investigación antológica de guiones y repertorios de los cómicos del arte lo siguientes acerca del trabajo de Flaminio Scala:

Fundamental testimonio este de Scala, que reivindica la praxis escénica como origen de la escritura dramática, dando una lección de autoafirmación profesional en una época de definición del hecho teatral que hoy nos es bien

conocida, pero que necesitó varios siglos para configurarse en ese modo (Fernández, 2006, p. 22).

De esta manera, esta escritura que parece ya definida, desarrolló la práctica del hecho cómico desarrollando una fórmula dramática y renovación escénica. Esta nueva profesionalidad, formación cultural, dramaturgia y creatividad organizada hace que este preguion maneje el esqueleto de la obra y se evite desatar la creatividad 'pura', un término desarrollado por Fava como el libertinaje y falta de control por el actor en escena.

La creatividad pura, es decir, no guiada ni organizada por un proyecto, es "corta", limitada, discontinua, intermitente, troceada, impulsiva, ciertamente desestructurada o, mejor dicho, no estructurada. Sin una estructura sólida, la creatividad abandonada a sí misma no se sostiene, no es legible ni reconocible y por tanto no se puede aprovechar correctamente. Y en realidad sirve sobre todo para el libre desahogo de quien la ha producido (Fava, 2018, p. 111).

Es así que, a mi entendimiento, si esta creatividad trabajada por el actor se estructura, todo impulso o propuesta escénica adquiere un significado y tendría una función, valor y objetivo, no solo con la escena en sí, sino también con el mismo público. Y es de esta manera, que la improvisación por más que se vea como algo muy "puro" o exento a la imaginación, tiene que sostenerse a base de un esquema para no caer en el desenfreno o vicio para agregar un artificio, sino que la improvisación rige de coherencia y la búsqueda de una verosimilitud para la construcción de la acción escénica y, por ende, del hecho teatral.

Resulta obvio que el artista "debe divertirse", pero la diversión del artista no es más que un hecho personal. En cambio, divertir al público es un imperativo. Y ello se obtiene únicamente con el perfecto conocimiento de los propios medios expresivos, que son y deben ser, reconducibles a un *nombre*, una *forma* y unas *partes/componentes*. En definitiva, una estructura (Fava, 2018, p. 112).

5.1. La estructura de la improvisación: la forma perfecta

Fava (2018) dentro su metodología, enfatiza la estructura de la narrativa, el esquema inicial en donde se desarrolla el tema, el “problema de lo previsible”, es decir el conflicto dramático, las circunstancias de cada escena y que personajes intervendrán. De esta manera, el esquema y creación del escenario define el comienzo, desarrollo y final de la obra (Fava, 2018, p. 112). Esta forma perfecta, denominada por Fava, construirá una simetría escénica la cual presenta la acción dramática y su previa ejecución en la improvisación.

En la Commedia dell’Arte no se da el proceder de manera indeterminada.

Todo ha de ser claro y cronológico. La situación “retrospectivas” se confían a narraciones, resúmenes, descripciones o también a sueños y visiones, que los distintos personajes desarrollan con el triple objetivo de *desarrollar la trama, ayudar a su comprensión y crear lazzi* (Fava, 2018, p. 112).

Este triple objetivo, Fava (2018) los denomina *célula tripartita*, la cual será el componente o combustible que ayudará a que la comedia comience a funcionar (p. 113). Para ellos como se menciona en el primer capítulo, la comedia tradicional está distribuida en tres actos y estos serían estructurados de la siguiente manera (Fava, 2018, pp. 112-113):

Acto Primero

- Todo va bien. La situación, generalmente positiva, se reproducirá al final.
- Se presenta la primera y más importante dificultad.
- Entre desesperaciones, rabias, órdenes y contraórdenes, se pone en funcionamiento la máquina de los enredos, complicaciones, equívocos que se desarrollan hasta el final del acto.

Acto Segundo

- Desarrollo de las complicaciones hasta el final del acto

Acto Tercero

- Desarrollo de las complicaciones hasta el pre final.
- Pre final, ósea situación que todavía no es resolutoria, pero que deja entrever la solución.
- Final. Solución y final feliz. Todo es extremadamente rápido, perfectamente consecuente, simétrico, expeditivo y breve.
- Coda. Saludos y ovaciones. La comedia ha acabado, pero en el plano de lo espectacular puede prolongarse con profusión.

Como se puede apreciar, esta estructura narrativa si bien sistematiza los elementos circunstanciales y de contexto en la obra, también ayuda a instruir al espectador, preparándolo para lo que verá en escena. Esta instrucción Fava la denomina como lo ‘previsible’ (2018, p.113). En donde, a mi comprensión, el público entenderá el curso escénico de la obra, descifrando el discurso narrativo en su totalidad, pero al momento de verla, los actores tendrán el objetivo de sorprender, despistar y confundir al espectador con la acción en curso, haciendo de la comedia una forma perfecta de representación ya que el este efecto de previsibilidad se irá trabajando y ajustando en las improvisaciones previas y las que aparezcan o se gestionen en el mismo momento del espectáculo.

5.1.1. La simetría de composición dramática

Como menciono en líneas anteriores, existe una simetría de composición dramática en la que el desarrollo de la trama, la comprensión narrativa y la creación del lazzi construyen una fórmula tripartita. Es dentro de esta célula tripartita, en donde la creación del lazzi comenzará a tomar un nivel de protagonismo imperativo dentro de la propia naturaleza de cada personaje, en donde la parte más pequeña de este es la expresión gestual o verbal, la cual, desarrolla un comportamiento coherente del personaje. Por ello y

para comprender su función escénica dentro de la técnica de improvisación, se conceptualizará a continuación.

5.1.2. Lazzi

Para entender que es un lazzi, empiezo por utilizar la analogía descrita por Antonio Fava en su libro:

Las series cómicas de dibujos animados norteamericanos son, en nuestra opinión, la expresión moderna que se halla más próxima a la Commedia... Popeye: tipos fijos; comportamientos recurrentes; Caracteres fácilmente reconocibles; *lazzi* o gags; situaciones recurrentes; esquemas fijos... Los gags de los dibujos animados y los *lazzi* de la Commedia suelen coincidir en las dinámicas de modo impresionante (Fava, 2018, p. 154).

Con esta breve explicación, se entiende que el lazzi es un recurso de acción cómica que el actor trabaja para desarrollar una expresión gestual o verbal dentro de una situación. Pero para profundizar con más detalles, otra explicación encontrada en el glosario del libro de Antonio Fava (2018), menciona que “el lazzo (*lazzi* en plural) es un recurso de acción cómica donde el lazzo puede ser un rápido gag o una breve escena con una función puramente cómica, completa en sí misma” (p. 235). De esta manera, este “comportamiento” es camuflado y utilizado en un momento específico de la escena para que esta pueda continuar.

Estéticamente se le trata, se le manipula, para que se vuelva imprevisible y sorprendente. También el actor necesita simetría: el trazo tan regular que sigue, aunque camuflado, le proporciona un carácter rítmico muy claro, lo que le permite improvisar sin perder el control ni la coherencia de la acción (Fava, 2018, p. 114).

Es así que se entiende que este recurso espectacular deberá ser diseñado y trabajado por el actor para garantizar que la acción cómica siga el ritmo y de esta manera detonar del

hecho cómico. Estos lazzi, desarrollan en el actor la oportunidad de descubrir una herramienta que será útil dentro del ‘accidente’ o ‘imprevisto’ que pueda surgir en escena, ayudando a que tenga cartas bajo la manga y trabaje su observación y arte interpretativo a mayor profundidad, investigando tipos de acciones físicas y verbales a favor de su actuación y que puedan ser utilizados en momentos específicos para la continuidad de una escena.

El uso del “accidente” es una gran práctica cómica. Por principio el cómico hace de necesidad virtud o sea transforma en oportunidades espectaculares cualquier inconveniente real que se presenta en escena... en la Improvisa, el hecho de “quedarse uno en blanco”, una falsa entrada o una entrada olvidada; o bien imprevistos causados por el público, que ronca, estornuda, tose...y último, pero no menores. los móviles: todo ello, motivo de desesperación para los actores *interiorizadores*, es campo abandonado para el buen cómico, implacable oportunista y convencido *exteriorizador*. Revelador de los más recónditos secretos del ánimo colectivo (Fava, 2018, pp. 114-115).

De esta forma el lazzi, es una habilidad que se desarrolla dentro de la técnica de improvisación la cual ayuda a mantener la atención del espectador mediante ciertos recursos interpretativos físicos y verbales, este efecto ayuda a que progrese la acción y cumple con la función de entrenar al actor dentro de sus medios expresivos para un escucha y mirada activa de su entorno y saber en qué momento será necesario realizar este lazzi. Como cierre de esta definición, dejo una explicación de la función del lazzi por Ana Isabel Fernández en donde el lazzi es un juego escénico desarrollado por alguna de las máscaras de la Commedia dell’Arte, está pudiendo ser un lazzi acrobático, violento, el uso de una lengua extranjera, engaños, etc:

Llamamos *lazzi* a lo que Arlequín o las otras máscaras hacen en medio de una escena, que interrumpen con locuras repentinas, o con bromas ajenas al argumento de la obra que representan, y al cual se ven obligados a volver; se

trata de esas inutilidades que no consisten más que en el juego que inventa el actor siguiendo su ingenio; eso es lo que los Comediantes Italianos llaman *lazzi* (Fernández, 2006, p. 44).

5.2. Personajes fijos de la Commedia dell'Arte: clasificación

Cuando se habla de la Commedia dell'Arte como espectáculo, existen dos aspectos que siempre sobresalen. Primero, la habilidad de los actores cómicos para improvisar y crear sus espectáculos, y segundo, del uso de la máscara. En este caso, no solo es referirse al objeto utilizado en el rostro, sino de una máscara cómica que otorga la cual configuración y construcción física, vocal y verbal del personaje. Donde el personaje, determina sus propias reglas y comportamientos, los cuales condicionan la improvisación del actor. Cada máscara es un personaje en particular, ya sea por sus características físicas, vocales y/o verbales. Estas características comenzarán a desarrollar un comportamiento único, individualizándolos de otras máscaras la cual Antonio Fava les atribuye el nombre de “masquema” (2018, p. 189).

Masquema: Cada característica peculiar de un personaje en particular, por la que se reconoce al personaje. Los masquemas están presentes en todos los compartimentos físicos, verbales y vocales de un personaje, presentes en la anatomía y en la gesticulación, en la indumentaria y en los accesorios. Un cierto sombrero, una cierta voz, una expresión habitual, un gesto característico: todos son masquemas. El término es un neologismo habitual que inventamos “sobre el terreno”, viene de la práctica, nace de la necesidad de definir de un modo preciso un principio expresivo que está presente por todas partes en la Commedia (y no solo en la Commedia) (Fava, 2018, p. 235).

Esta manera de clasificar los caracteres que constituyen a un personaje ayuda en la composición de los comportamientos complejos que pueden ir adoptando los personajes de la

Commedia dell'Arte o de cualquier otro tipo de personaje que pueda cualquier actor desarrollar a profundidad. Es por ello que Antonio Fava dentro de su exploración, dio un aporte a diferentes maneras de como clasificar dichos caracteres para que exista un enriquecimiento cultural, social y/o de composición física, vocal y/o verbal de cada personaje a realizarse. Como lo menciona Fava (2018), “el actor las aplica conscientemente y las elabora con su talento” (p. 140) otorgándole la oportunidad al actor de crear su propio mapa de composición y este, pueda ser desarrollado de una manera minuciosa y rigurosa creando un personaje, sólido, coherente y que encuentre la naturalidad de este en cada accionar.

Para este planteamiento de clasificación de caracteres, he creído conveniente detallar sus composiciones en cuadros donde se pueda mostrar sus equivalencias según los aspectos que el mismo Fava ha otorgado a cada personaje fijo de la Commedia dell'Arte. Es así, que en la primera etapa de clasificación encontraremos la distribución de personajes fijos por edades biológicas y simbólicas en donde el sistema de reconocimiento es la misma edad del ser humano.

Tabla 1
Clasificación de personajes fijos por analogía de edades

Personajes Fijos	Biológica	Simbólica
Los enamorados	Adolescencia/primera juventud	Edad de transición
Siervos/Sirvientes	Edad adulta/segunda juventud	Infancia que descubre y experimenta
El capitán	Madurez	Edad adulta en plenitud
Viejos	Vejez	Vejez avanzada

Nota. Adaptado de “La estructura de la Improvissa” por A. Fava 2018, *La Máscara Cómica en la Commedia dell'Arte*. Regio Emilia: ArscomicA, p. 111.

Tal y como se puede apreciar en la tabla 1, por una parte, tenemos a la edad biológica la cual tiene el objetivo de vincular al personaje fijo a una cierta edad, donde también podemos ir desarrollando un comportamiento físico, vocal y verbal. Y, luego, una edad simbólica, la cual ayudaría a organizar los aspectos mentales y de comportamiento de cada personaje-tipo. Ahora bien, si bien la analogía puede ser complicada es porque no estamos

hablando de personajes en sí, sino una tipología de personajes, que serían solo referencias de fases por las que el ser humano va transitando. Fava lo explica de la siguiente manera:

Estos tipos, presentados así, son algo abstractos y puramente referenciales. Pero considerados como *arquetipos absolutos* ponen en marcha todo el sistema de proliferación de personajes. Este sistema de proliferación posee una organización intrínseca, que de hecho ha existido siempre, pero no ha sido nunca delimitada, precisada, debido entre otras cosas a una cierta confusión lexical, que nos lleva con frecuencia a utilizar terminos como tipo, carácter, rol, personaje, etc., como si fueran sinónimos intercambiables y utilizables según asonancia o simpatías (Fava, 2018, p. 176).

De esta manera, estos arquetipos absolutos indicarán el mapa expresivo por cual, cada uno de los personajes de la Commedia dell'Arte explicarán su comportamiento dentro de la misma condición humana, ya sea por su edad, la disposición de él/ella con otros seres personajes, que es lo que siente (rencor, envidia, amor, alegría) y la lucha por sus sueños o la llamada felicidad. Fava (2018) corresponde a estos “cuatro tipos fijos a las cuatro condiciones humanas explicadas” (p. 177), otorgando una especificidad poética la que la Commedia dell'Arte considera como escisión dramática funcional de su único y verdadero tipo de referencia: el ser humano. Ahora como esta clasificación puede no llegar a ser suficiente para la construcción de los comportamientos de los personajes fijos, es necesario seguir presentando otras clasificaciones que aporten a la formación de los personajes.

5.2.1. Animalidad

Uno de los procedimientos más recurrentes en la construcción de personajes es la asociación de carácter y personajes a los animales, y Fava no fue la excepción para investigarlos en dicho campo. Él menciona que dentro de su trabajo se ha tratado de trabajar bajo la consigna de no desarrollar los personajes desde un animal, pero, observa un “algo”

que el ser humano no puede representar y les da una cierta particularidad a las máscaras cómicas.

En nuestra investigación se han experimentado muchas soluciones, incluida la – en definitiva, normal – de la *no animalidad* de los Caracteres. Sin embargo, nos ha parecido siempre muy sugerente la solución de animalización por ese *algo* no exactamente humano siempre presente en las máscaras. Algunos animales son recurrentes en todas las improvisaciones, otros son más raros y otros son totalmente ignorados por los actores (Fava, 2018, p. 144).

Considero que ese “algo”, podría estar sujeto a la construcción humanoide de un personaje con características particulares del animal elegido, ya sea por su composición física, ritmo y sonido vocal hasta las conductas de cómo puede accionar dicho espécimen. En este caso, el cuadro mostrado a continuación tiene una separación más detallada, desde los personajes hasta su clasificación en personajes y nombre más utilizados en la *Commedia dell’Arte*, muy familiares para algunos que tengan un tipo de acercamiento con este tipo de espectáculo. Esta valoración animal como lo menciona Fava (2018) son “sugerencias de animales presentes dentro de la cultura europea” (p. 144).

Tabla 2
Clasificación de personajes fijos por animalidad y caracteres

Personajes Fijos	Caracteres	Animal
Siervos/Sirvientes	Zanni	Pollo
	Colombina	Paloma
	Brighela	Gallina
	Pulcinella	Pollo
	Arlequino	Gato, mono
El capitán	Spavento, Fracassa, Matamoro	Pavo real, caballo
Los enamorados	Flavio	Perro-gato de raza
	Isabella	Perro-gato de raza
Viejos	Pantalone	Pavo, buitre, escarabajo
	El doctor	Cerdo, mastín
	Tartaglia	Búho, lechuza

Nota. Adaptado de “La estructura de la Improvissa” por A. Fava 2018, *La Máscara Cómica en la Commedia dell’Arte*. Regio Emilia: Arscomica, p. 144.

En este sentido, aquí, se observa una clasificación a detalle del trabajo que se puede realizar desde la improvisación para crear un personaje. Además, de crear comportamientos que individualicen a cada actor por el trabajo de exploración y detalle que le dé a su construcción interpretativa. Ahora bien, esta sugerencia de clasificación de animales, si bien es desde la cultura europea, puede seguir desarrollándose y creando los mismos o nuevos personajes desde otros animales. La Commedia dell'Arte tiene una necesidad de transformarse con el paso del tiempo, por ello, es mutable y dentro de su diversidad, otorga personajes que son objetos de estudio por su singularidad de caracteres, y estos mismo, brindan la oportunidad de seguir añadiendo y construyendo nuevos personajes en la actualidad.

[...] la necesidad de poner al día la Commedia, incorporando tipos nuevos, está ya superada histórica y tradicionalmente por el uso dramático de los tipos fijos, que se pueden transformar manteniendo intacta la máscara. Por ejemplo, si queremos inventar la Máscara del político, basta con tomar los tipos de la Commedia y ponerlos en *situación*, a fin de obtener un tipo de políticos que sea el resultado de la combinación de la Máscara y del comportamiento político que nos interesa desarrollar en la comedia (Fava, 2018, p. 176).

Esta posibilidad de seguir creando desde la Commedia dell'Arte, me motiva como actor y creador escénico a comprender cuanto de los personajes de la Commedia dell'Arte pueden ser personificados en nuestra realidad social, cultural y política teniendo resultados específicos y aspectos estructurales enfocados al teatro, los cuales, introducirían nuevos personajes dentro del mundo de personajes fijos de la Commedia dell'Arte.

Ahora, siguiendo con el recorrido de mapas de construcción de personaje, los siguientes tres tipos de clasificación ayudarán a desarrollar la calidad expresiva e

interpretativa de cada personaje otorgando otros recursos de identificación de caracteres de los personajes fijos.

5.2.2. Reinos de la naturaleza

El primer contenido expresivo se encontrará en los reinos de la naturaleza, siendo estos el animal, vegetal y mineral, estos tres reinos para Fava (2018) son “eficaces motivadores de la improvisación y de la interpretación” (p. 144), ya que la identificación de los personajes dentro de estos reinos naturales ayudará a reconocer las características de los personajes y de la condición humana, otorgándole matices y variaciones en su desenvolvimiento escénico y de accionar y reaccionar antes una situación. Fava (2018) añade que “todos los matices y variaciones sobre el tema reino, son inmediatamente utilizables y evaluables desde el punto de vista del rendimiento expresivo e interpretativo (p. 145).

Tabla 3
Clasificación de personajes fijos por reinos de la naturaleza

Reino	Personajes Fijos
Animal	Siervos/Sirvientes
Animal	El capitán
Vegetal	Los enamorados
Mineral	Viejos

Nota. Adaptado de “La estructura de la Improvissa” por A. Fava 2018, *La Máscara Cómica en la Commedia dell’Arte*. Regio Emilia: Arscomica, p. 145.

5.2.3. Elementos de la naturaleza

Así mismo como en los reinos, en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, tierra, fuego y aire son elementos para el entrenamiento de la expresividad e interpretación del personaje. De esta manera Fava (2018) sintetiza su función como “experimentos artísticos de gran importancia para el arte como estudio de la percepción de las cosas, entre la imaginación y evidencia” (p. 145). De esta manera, se entiende que con la clasificación y entendimiento de los elementos de la naturaleza se encuentra una función vital de como irán construyéndose la personalidad adyacente a cada personaje.

Tabla 4
Clasificación de personajes fijos por elementos de la naturaleza

Elemento	Tipo Fijo	Descripción
Fuego	Siervos/Sirvientes	Fuego de paja: Entusiasmo explosivo que se consume rápido Fuego fatuo: pasión improvisa de breve duración Fuego duende: burlón, travieso, que gusta de bromas y sorpresa
Agua	Los enamorados	Manantial: fluido como su gesto y lenguaje Lagrimas como rocío o lluvia Agitado Ondulante Tempestuoso
Aire	El capitán	Globo inflado, veleta, se mueve según el viento. Se lo lleva el viento. Se dispersa con facilidad.
Tierra	Viejos	Corazón de piedra: dureza, estilo lapidario Tumba: nórdico, mudo y con un pie en la fosa

Nota. Adaptado de “La estructura de la Improvissa” por A. Fava 2018, *La Máscara Cómica en la Commedia dell’Arte*. Regio Emilia: ArscomicA, p. 145.

5.2.4. Las estaciones

Esta última clasificación concierne a las estaciones, Fava (2018) las determinan como una “clasificación de provocación poética. En su aparente obviedad, afirma y confirma el *carnavalismo*, la filosofía natural de la *Commedia*” (p. 146). A mi parecer, las estaciones, están relacionadas a un tipo de simbolismo en donde cada estación reconoce una presencia energética y emocional del personaje.

Tabla 5
Clasificación de personajes fijos por estaciones

Estación	Tipos Fijos
Primavera	Los enamorados
Verano	Siervos/Sirvientes
Otoño	El capitán
Invierno	Viejos

Nota. Adaptado de “La estructura de la Improvissa” por A. Fava 2018, *La Máscara Cómica en la Commedia dell’Arte*. Regio Emilia: ArscomicA, p. 146.

Como se puede apreciar en tabla 5, dentro de las cuatro estaciones, cada tipo fijo se relaciona con los periodos de tiempo que se divide el año. En este caso, se observa que los enamorados, son la estación de la primavera, la cual refleja el florecimiento y fervencia de la

propia naturaleza. Los Siervos/Sirvientes, el verano, una etapa del año muy radiante, pero a la vez extenuante y calurosa por su clima tan voraz e incandescente. El capitán, como el otoño, una de las estaciones más temperamentales y de grandes transiciones y renovación de la naturaleza. Y, por último, los viejos con la estación del invierno, la época más gélida en donde la energía baja y aparecen los sentimientos lúgubres y nostálgicos.

Esta es una apreciación personal al tratar de encontrar la analogía de las estaciones con el tipo fijo elegido, ya sea por equivalencia de comportamiento o correlación por la edad en la que transitan los personajes fijos. Por tanto, considero que la clasificación por estaciones refleja una relación coherente a los personajes fijos presentados.

Este ejercicio simbólico de la clasificación de caracteres sirve para el estudio riguroso de los personajes fijos y de la construcción de los personajes de la Commedia dell'Arte, además que abre un espacio de investigación y exploración para el actor, el cual, con estas clasificaciones, puede componer y entender las decisiones, deseos y expresiones dramáticas por las que su personaje va direccionándose. Cada función, ya sea desde el animal, los reinos, elementos de la naturaleza o estaciones, nos sirven para determinar la forma y significancia de cada personaje a desarrollar, ayudando a que el personaje luego en la improvisación mantenga un sistema coherente el cual le permita justificar su propuesta escénica.

5.3. La organización de la improvisación entre actores: sistema de relaciones

Como menciono al inicio de este capítulo, la Commedia dell'Arte es un esquema de medios expresivos en donde existe una estructura de nombre, forma, partes y componentes. Es así que, continuando con esta mención, dentro de las partes y componentes, encontraremos un sistema de relaciones, denominados por Fava como modo binario y composición molecular, las cuales generan distribuciones esquemáticas dentro del espacio escénico y focos de atención y comprensión para que el espectador sepa que está ocurriendo.

El sistema de relaciones es el movimiento de interacciones entre todos los personajes, los cuales son todos activos y todos de máxima importancia (...)

Las exigencias relaciones y profesionales inciden en las relaciones formales El actor, moviéndose en el sistema de relaciones, tiene en cuenta la trama y la cualidad relacional con todos los otros personajes (un Servo es un Servo, un amo es un amo) y con la *actio*. Dentro del respeto de las cualidades relacionales cada personaje puede entrar en contacto y desarrollar situaciones con todos los demás. El sistema de relaciones se constituye de modo que informe al público sobre la situación, de manera que se le dé siempre la posibilidad de comprender qué está pasando. Ahora bien, la historia no es nunca clara para los personajes, cuya visión de los hechos es errónea y parcial. El público ve tanto la situación objetiva como la errónea y parcial de los personajes (Fava, 2018, p. 116).

Es así que se entiende por sistema de relaciones a un tipo de función, la cual arma un rompecabezas, en donde orquestada por una configuración de movimientos dentro del escenario, dan una fórmula única a las representaciones del Commedia dell'Arte. De esta manera, el dinamismo dentro de la escena está sujeta a la vitalidad que otorgaba cada uno de los personajes involucrados. Además de esto, se entiende que este sistema relacional también ofrece al espectador un mapa en el cual pueda comprender los contextos o problemáticas que suceden entre los personajes, brindando una clara preocupación por el público y que este, no se pierda ni el más mínimo detalle de cada escena.

5.3.1. Binaria

Este primer sistema de relación denominada binaria organiza y estructura los roles de dos en dos. Fava (2018) da un ejemplo de este tipo de organización: “cuando un personaje entra en contacto con personajes de distinta naturaleza, se juntan siempre de dos en dos”

(p.117). En este caso, al referirse personajes de distinta naturaleza, se refiere a un personaje distinto a su personaje fijo.

Una escena entre dos Zanni será una escena correspondiente a la pareja cómica de los Zanni que actúan. Por supuesto, un Zanni puede relacionarse con cualquier otro personaje. Sin embargo, siempre encontramos no tanto una situación de dos... En una escena con varios personajes, la acción pasará de una pareja de personaje a otra (Fava, 2018, p. 117).

Es así que la regla dentro de la improvisación en la Commedia dell'Arte siempre partirá por una estructura binaria, en donde los personajes tendrán que apelar a su escucha y mirada activa para saber en qué momento ir interviniendo y desarrollando este tipo de organización. Ahora, es en esta misma acción que existen dos tipos de situaciones que deben seguirse dentro de la estructura binaria. Fava los menciona así:

El primero es el control de la improvisación por parte de los actores, posible siempre y solo si se observa la organización mínima que es la binaria, o doble o por parejas o de dos en dos. El segundo motivo es relativo a la exigencia primaria por parte del público de comprender siempre todo, incluso las fases más intrincadas de la historia, y la organización binaria se lo permite (Fava, 2018, p. 118).

En ambas situaciones, encontramos un tipo de geometría que debe seguirse con el fin de que el espectador comprenda que está sucediendo y no se aturda con un tipo de distribución aleatoria y desordenada. Pero, comprendiendo que no siempre habrá un número par dentro de una escena, existe una última distribución, la cual dentro de un grupo de personajes impares respetará el mismo sentido de la organización binaria, en donde “las situaciones de masa, la organización binaria se manifiesta a través del aislamiento de un personaje que se relaciona con el grupo o viceversa: obtenemos una especie de relación coro-

héroe cómico” (Fava, 2018, p. 118). De una u otra forma, la organización binaria, determinar espacios estructurales que establece el efecto rítmico y situacional, otorgando un mapa fidedigno para el actor y amistoso para el público.

5.3.2. Modular

Si bien en la organización binaria podemos apreciar una distribución de transiciones en escena, en la composición modular, en este caso serían los módulos escénicos. Citaré lo que para Fava es esta composición modular, la cual “consiste en la preconcepción de todas las partes de la comedia; no de una determinada comedia, sino de todas las posibles comedias, que pueden ser “montadas” con la recombinación hasta el infinito de las partes preconfeccionadas” (2018, p. 118).

Para mí, al toparme con esta definición, fue compleja de comprender, pero haciendo un esfuerzo para definirlo, se refiere a el mismo esquema que se establece para la elaboración de una comedia. Este esquema sería el mapa por donde la improvisación obtendría un valor fundamental y donde el proceso de creación del actor desde el personaje fijo y el lazzi de cada personaje, comenzaría a obtener un valor único e irrepetible. Es así que Fava afirma:

Con estos módulos la improvisación se ve favorecida, su calidad es alta, el público tiene la impresión de que aquello pasa allí mismo, en ese preciso momento. La credibilidad queda garantizada y se funde armónicamente con la *exasperación formal*, que es manifestación de teatro verdadero y garantía de un buen resultado general (Fava, 2018, p. 119).

De esta forma teniendo un esquema fijo (personaje y lazzi) y la rutina (cuáles serán las acciones, conflicto dramático, y contexto de cada escena) se creará una estructura formal que deleitará al público de una manera justificada. Ya que, si bien los actores de la Commedia dell’Arte improvisaban, este trabajo tenía un esquema estructural, el cual, le daba al actor la oportunidad de realizar una búsqueda desde la propia naturaleza de su personaje y

una coherencia de sus comportamientos y acciones. Además, para el público que pensaba que el trabajo de los actores era improvisado, este se justificaba por la frescura de la interpretación, como si lo actuado fuera realizado en el momento, y es por ello que dicen que las obras de la Commedia dell'Arte eran únicas dentro de su propia naturaleza de presentación. Fava detalla:

Para nosotros, cómicos, el hecho de que dos representaciones del mismo espectáculo serio-psicológico sean absolutamente idénticas, no es desde luego prueba de originalidad, ni de unicidad; es más, nos resulta terriblemente rutinario. El hecho además de que la mayoría de los espectáculos teatrales serio-psicológicos sean todos perfectamente idénticos entre sí a pesar de los respectivos tremendos esfuerzos de originalidad, nos resulta incluso desconcertantes (Fava, 2018, p. 119).

Esta breve cita es más que cierta, y esto debe recaer en dos aspectos de nuestra profesión: en los actores que solo cumplen con aprender de memoria un texto, hacer una mínima y superficial investigación de su personaje buscando la reproducción de su actuación en cada función y en las escuelas de formación donde se instruye a los actores con miras al oficio profesional. En una, se debe reflexionar cual es nuestra real labor como creadores y artísticas escénicos y en la segunda el enfoque de las herramientas que les brindan a sus estudiantes, técnicas que despierten su impulso creador y desde la improvisación, encontramos una técnica que otorga una metodología que enriquece el trabajo interpretativo del actor.

Si cotejamos una máscara natural perfectamente individualizada, aceptada y desarrollada por el artista cómico, con otra completamente artificial de un artista escénico de formación “clásica”, sentimos un cierto desconcierto. El artista de formación llamada clásica es todo vozarrón (hombres y mujeres) y

texto (que aprende de memoria, única posibilidad). Raramente (solo si el directo así lo quiere) usa la propia máscara natural, pues que todo el trabajo de formación que ha llevado a cabo durante tres o cinco años en una academia o escuela de arte dramático está dirigido a limpiar y a cancelar el hermoso patrimonio expresivo natural, que justamente ha inducido al joven a tomar la decisión de hacerse actor o actriz (Fava, 2018, p. 186)

Este sistema de máscara natural la cual Fava hace mención, no es más que a la elaboración más pura del proceso creativo del artista, en donde el actor de una formación clásica se ve arraigado a un cierto conductismo disciplinario y en la mayoría de veces repetitivo. Para Fava (2018) “la máscara pura es la vocación físico-caracterológica global del artista individual, el conjunto de predominancias expresivas naturales conocidas, controlables y utilizables para completar su propio personaje” (p. 186). De esta manera, se entiende que la máscara natural, y está enfocada desde la improvisación, comenzará a relucir todos los aspectos culturales del actor, es decir, todo su bagaje, “legua materna, dialecto paterno, lenguas y lenguajes adquiridos, costumbres familiares y sociales, gustos personales, estudios, formaciones y experiencias profesiones, etc.” (Fava, 2018, p. 186).

5.4. Esquema de representación escénica

Parte del éxito de los espectáculos en la Commedia dell'Arte, eran la incesante reinención de su esquema de representación escénica, un sistema estructural en donde los actores sabían que personajes intervendrían, en que escena y como sería el desarrollo de la trama y el conflicto. Como mencioné en el subcapítulo de ‘La estructura de la improvisación’, las obras cómicas estaban divididas tres actos, los cuales explicaban a los actores el contexto, problema, enredo y resolución de la obra. Pero esta composición modular desarrollaría esquemas de creación los cuales Fava (2018) separa en “canovaccio, escenario,

comedia y repertorio” (p. 120). Esta organización la cual se verá a continuación, Fava la estudia y desarrolla a partir de las traducciones detalladas en la colección de las Fábulas representativas de Flaminio Scala.

El canovaccio, como bien lo describe Fava (2018), es “el esbozo escrito de una acción escénica, ya sea de una acción simple o toda una comedia” (p. 233), de esta manera, se entiende como el gran esqueleto de una comedia, la cual estará organizada por puntos, cada uno describiendo lo fundamental para cada acontecimiento del espectáculo. Luego, tenemos el escenario, en donde se colocará las escenas de forma secuencial y temporal. Estas se formarán mediante una historia. Como lo describe Fava (2018) “las escenas se describen mediante el canovaccio, sobre el que se basarán los actores para trabajar, En el canovaccio encontramos todos los elementos necesarios: la trama, las relaciones y las oportunidades expresivas” (p. 129). Al culminar esto estas dos etapas, se presenta la comedia, la cual Fava (2018) lo determina como “la obra acabada y realizada” (p. 129). Esta comedia sería la ya trabajada por los actores, con monólogos, diálogos, transiciones y lazzi de cada personaje ya desarrollados y ajustados. Estas tres organizaciones brindarán el repertorio final. Fava (2018) comenta que este repertorio, es el “conjunto de comedias, fábulas cómicas y poéticas, heroica y trágicas de una compañía. Normalmente, las compañías permanecían en el mismo lugar hasta agotar el repertorio. El repertorio estándar se componía de siete comedias y tres obras más entre fábulas serias y poéticas” (p. 129).

Este tipo de distribución dramaturgica contribuye a la continuidad de la improvisación, adquiriendo el actor un nuevo protagonismo dentro del proceso creativo de una obra, en donde sus propuestas estarías sujetas a la coherencia y rigurosidad de su interpretación. De esta manera, el trabajo del actor no recaía en la reproducción y memorización de un texto, sino que su deber como profesional, le demandaba diseñar su

propio esquema escénico y desarrollar una construcción y manejo de una interpretación natural, sólida y congruente del personaje.

5.5. Tipos de improvisación

La improvisación, como ya he mencionado, sirve para el desarrollo y la elaboración de una estructura y composición interpretativa y escénica. En la Commedia dell'Arte, es la organización de la escritura realizada desde la misma improvisación en donde Fava (2018) maneja tres tipos de improvisación, “preparatoria o de entrenamiento, creativa y activa” (p. 192). De esta manera, la escritura como la vemos hoy en día, a como se veía en la Commedia dell'Arte fue reorganizada, donde el *canovaccio* empezaría a cobrar un significado en sí mismo a partir de lo propuesto, elaborado y ajustado por el actor en cada improvisación. Ahora bien, dentro de cada improvisación existe un tipo de dramaturgo, el cuál en la comedia se denomina *poeta cómico*, el cual podría ser el corago, quien pasaba de la idea al tema, del tema al esquema y de este al texto creado por los actores, el cual era supervisado por el poeta cómico para luego ser representado en público.

Este esquema, que seguimos llamando con mucho gusto y con exactitud profesional *canovaccio*, se perfecciona ulteriormente con una sucesión organizada de hechos, acontecimientos y posibles *lazzi*, pero también de conceptos, significados e intenciones poéticas (Fava, 2018, p. 192).

De esta manera se entiende que, si bien el actor, tenía completa libertad para la creación de sus textos y comportamientos del personaje, habría un proceso de reelaboración en donde la redacción final sería trabajada por el mismo poeta cómico. Ahora, para comprender los tipos de improvisación utilizados por Fava en su metodología, paso a presentarlos.

5.5.1. Improvisación de entrenamiento

Esta primera etapa de improvisación la iniciaré con lo mencionado por Fava en nuestra última entrevista, “primero debemos ver la naturaleza de nosotros mismos para saber de los que estamos hechos y las herramientas necesarias que debemos aprender y estudiar”. (A. Fava, comunicación personal, 9 de octubre de 2020). Esta breve cita determinar la sustancia de la improvisación preparatoria o de entrenamiento, es el proceso en donde los actores aplicarán sus conocimientos técnicos y también mostrarán su máscara natural, explorando, desde su bagaje físico, cultural y caracterológico, los diferentes comportamientos que pueda aportar al personaje hasta estructurar una versión final.

Los temas para la improvisación preparatoria/ de entrenamiento se eligen escrupulosamente, en función de un proyecto pedagógico dirigido a preparar al actor a la complejidad de la materia y a afrontar las dificultades de su ejecución. Los temas, inicialmente obligatorios para todos, tienden a personalizarse ya adecuarse a las características individuales, a medida que estas últimas se van manifestado (Fava, 2018, pp. 192-193).

Es así, que antes de pasar a al proceso de creación y sistema de improvisación con los tipos fijos, se debe conocer los caracteres físicos, vocales, verbales, poéticos, historia cultural y social de cada personaje de la Commedia dell'Arte. Fava dentro de la nuestra entrevista comento que “primero debes ser científico que construye un sistema expresivo y luego un artista que crea”. (A. Fava, comunicación personal, 9 de octubre de 2020).

De esta manera, estudiar a detalle cada comportamiento, gesto y movimiento de los personajes, nos ayuda como actores a entenderlos y trabajar bajo sus propias reglas, para luego de que se elija el personaje que se desarrollará hasta el final del proceso, se pueda ingresar a la siguiente etapa de improvisación.

5.5.2. Improvisación creativa

Después de comprender los caracteres que engloban a los personajes y haber pasado por el desarrollo e investigación de su sistema expresivo, se comienza el proceso de sistemas de relaciones, organización binaria y modular y estructuras escénicas, tema, esquema, canovaccio, escenario y el texto. Es de esta manera que, en esta fase, se desarrolla el proyecto del espectáculo.

El poeta cómico deberá seguir, corregir, adaptar, enriquecer o disminuir, revisar y repensar su proyecto dramático en función de la evolución de las improvisaciones, hasta alcanzar la forma final que se fijará y que, en principio, ya no se volverá a modificar. Naturalmente el contacto con el público podrá determinar ulteriores intervenciones y retoques. El poeta cómico es quien decide si se debe modificar el texto, pero deberá verificar estas modificaciones con los actores (Fava, 2018, p. 193).

Esta etapa, que se podría denominar como el espacio de ensayo, es donde, efectivamente se ajusta el trabajo propuesto por los actores y se va generando un diagrama escénico. Es así que el poeta cómico, no sustraerá o modificará por completo las ideas propuestas por los actores, sino que las organiza, de tal manera que se mantenga la esencia y diseño original realizado por los actores.

5.5.3. Improvisación activa

Por último, en la improvisación activa, Fava en nuestra entrevista utilizó la palabra “sprezzatura” para denominar a “la gran obra de arte en donde no se ve el trabajo del artista sino el resultado final, es cuando no se ve el detalle técnico se ve al actor profesional y orgánico”. (A. Fava, comunicación personal, 9 de octubre de 2020).

Esta es la etapa final de toda improvisación, donde el resultado final es mostrado ante un público.

El actor deberá controlar los tiempos y duraciones; la coherencia con el personaje, las relaciones y la historia; la oportunidad bien sea artística, bien sea contingente y relacional. La improvisación directa preferible es la de tipo “contextual”: la que se articula con “esa” comedia, con “esa” representación. En ese caso el resultado siempre es perfecto (Fava, 2018, p. 193).

Dentro de la improvisación activa, se aprecia como los actores son retados a mantener el margen de lo propuesto y ensayado. Fava (2018) menciona que “pueden darse desviaciones y retornos obligados, altos en el camino, nuevas exploraciones y nuevos retornos” (p. 194), De esta manera, siempre se debe buscar la perfección y exactitud de la actuación improvisada. Por consiguiente, la improvisación como técnica, aporta de manera significativa a la fase creativa del actor, desarrollando un mecanismo de elaboración científica y rigurosa de su interpretación, es, ante todo, un oficio que requiere de mucha destreza y dedicación ya que, “de lo contrario empieza a realizarse una improvisación con efectos de incoherencia, incongruencia, gratuidad y manifestaciones de ignorancia sobre un tema y hasta la pérdida del dominio técnico-artístico” (Fava, 2018, p. 193). Un actor se debe a su trabajo técnico-artístico y también debe conocer el plano poético de su oficio. En la improvisación, se comprende que el actor, siempre desarrollará su interpretación en base a un sistema, un proceso de composición y de preparación orgánica y coherente donde su actuación lo conducirá a ser un profesional metódico, científico, antropólogo y artista.

El desarrollo ético de la improvisación

La improvisación desde la Commedia dell'Arte, rescata una técnica fundamental para comprender el estudio de la expresión creadora de los actores improvisadores. Es una elaborada estructura que funciona como un sistema que, organiza y decodifica la construcción dramática y escénica y la composición de la interpretación del actor. De esta manera, la improvisación tiene un desarrollo de ética profesional alegando a la rigurosa disciplina que se debe tener para ingresar al entendimiento de sus conceptos y el trabajo exhaustivo que el artista debe someterse para realmente darle crédito a su profesión. Pero lo mencionado, está sujeto a mi propia perspectiva acerca de la técnica de la improvisación, por ello, vi pertinente entrevistar a dos discípulos de Antonio Fava, actores que hayan tenido la experiencia de trabajar con la técnica de improvisación desarrollada por Fava y aprovechar los conocimientos y fundamentos de su metodología. Para ello, traeré a colación a Felipe Jaroba, actor profesional chileno, quien dirige una compañía de teatro llamada La Gran Zannesca.

En cuanto a mi experiencia en la escuela de Antonio (Fava), fue un gran aprendizaje, es una persona que sabe mucho, es un gran guía para tu búsqueda persona como actor. Te da las herramientas necesarias para desarrollar tus cualidades como actor. Lo que aprendí en su escuela lo aplico en mi compañía de teatro llamada La Gran Zannesca, trato de mezclar el método de improvisación como base de creación para luego llegar a un resultado final. También utilizamos diversas herramientas provenientes de la Commedia dell'Arte en nuestros montajes (F. Jaroba, comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

La experiencia de Felipe en la Escuela Internacional del Actor Cómico de Antonio Fava en el 2015, tuvo una presente relevancia para su formación profesional como actor y

director, aplicando lo aprendido en sus entrenamientos y montajes dentro de su compañía.

Pero, enfocándonos en la relevancia de la técnica de la improvisación Felipe menciona:

En cuanto a la improvisación como herramienta para el actor, considero fundamentalmente en su proceso de formación, ya que, te da la flexibilidad y elasticidad mental para jugar en escena. Te impulsa a desarrollar una dramaturgia viva y orgánica, que se usa en la mayoría de los procesos de una obra. Los modelos (arquetipos) de personajes que se encuentran en la Commedia dell'Arte es una biografía variopinta de personas y formas de vida que existían en ese periodo...y que sigue vigente hasta nuestros tiempos, ya que, reflejan las necesidades básicas del ser humano, impulsados por sus pasiones y deseos. Un motor visceral mezclado con ritmos sincopados es, para mí, una base sólida en la creación (F. Jaroba, comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

Su posición hacia la improvisación como técnica, es una forma irrefutable de comprender el rol del actor, quién, en todo momento, debe desarrollar su capacidad creativa y rigor crítico de su trabajo. Y es así, que, manteniendo la coherencia acerca de la funcionalidad de la improvisación como técnica, mi segundo entrevistado fue Javier Tenía, actor profesional y director español que dirige la compañía teatral Dispara Teatro. Si bien, nuestra entrevista no ahondó acerca de su experiencia en la escuela de Antonio, su enfoque sobre la improvisación, como técnica, no se aleja de la mencionada por Felipe. Javier menciona que “la improvisación en todas las artes es un método creativo posible, porque si no, es solo una copia” (J. Tenías, comunicación personal, 1 de noviembre de 2020). De esta manera, entendemos que la improvisación, como ya se ha mencionado, siempre será única e irrepetible.

Los actores esquematizados no siguen la acción solo el texto, el actor de la Commedia dell'Arte generaba esta conexión: no existir el uno sin el otro. La idea tonta de que improvisar es hacer lo que venga, no es estar atento del compañero, de la acción y del espectador. Cualquier tipo de improvisación: para que o porque (se hace): para crear no debemos ser reproductores de texto: no ser copista. La técnica del actor es improvisación (J. Tenías, comunicación personal, 1 de noviembre de 2020).

Es así que se entiende la naturaleza de nuestro oficio, la improvisación, una técnica que no se remite al talento divino o el virtuosismo de actor para solucionar al momento, sino que es un método de creación, que organiza y desarrolla las capacidades de la escucha, mirada activa, pero sobre todo del bagaje y mundo (social, cultural y caracterológico) del mismo actor. El aporte de Felipe y Javier de la importancia del trabajo del actor desde la improvisación, me motivan a seguir apostando por la investigación realizada, ya que, en la Commedia dell'Arte no solo encontré un legado y aporte artístico de las técnicas actorales contemporáneas, sino que también me ayudó comprender el inicio de la profesionalización del actor y como esta, ayudó a que desarrollara el teatro occidental tal y como lo conocemos hoy.

Al finalizar la entrevista con Javier, menciono cuatro puntos fundamentales acerca de cómo el actor debe entender el teatro y la actuación y considero que para un actor en formación o profesional pueden ser de mucha ayuda.

El punto cero es querer hacerlo, querer actuar. Punto uno, el teatro es acción, lo que sucede no es solo texto, pero ser sin textos o en otros lenguajes. Punto dos, en escena sólo debe haber personajes, no pueden ser ellos mismos, la gente piensa que actuar es decir un texto, pero no debería. punto cuatro: no negar. El arte se va modificando, es una interpretación, reconstrucción y

continuidad del mismo. (J. Tenías, comunicación personal, 1 de noviembre de 2020).

Estos cuatro puntos, en mi apreciación, fueron de un aporte valioso del carácter y conciencia que debe tener el actor sobre su labor y aún más, comprender que el teatro no es reproducción; es transformador y de evolución constante y así como la Commedia dell'Arte, sus técnicas aún siguen latentes para ser prestas del trabajo de creación y composición del actor y pueda conseguir una interpretación vivaz, brillante y sobre todo inimitable.



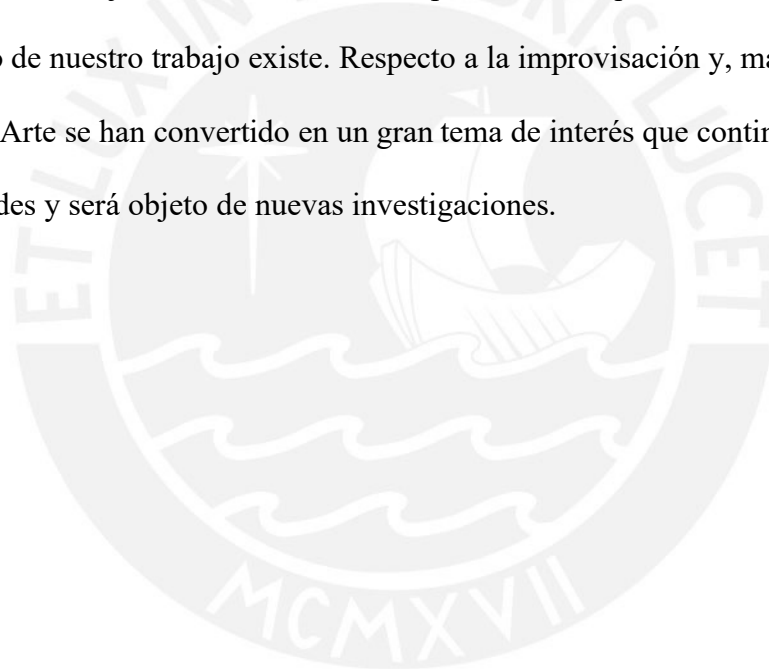
Conclusiones

Para construir esta última parte, cuyo objetivo es mostrar las reflexiones resultantes de esta investigación, reforzaré la hipótesis sostenida dentro del tema de estudio la cual sostiene que el método de improvisación de Antonio Fava, basado en la Commedia dell'Arte desarrolla un mecanismo de aprendizaje con herramientas que proporcionan un uso auténtico y orgánico del cuerpo para la creación y elaboración de estructuras escénicas. Es de esta forma, que bajo el análisis y desarrollo de este trabajo puedo confirmar lo mencionado en mi teoría. El método de Fava es un estudio de los sistemas técnicos desarrollados por los actores italianos de la Commedia dell'Arte de gran valor artístico que aportan a la construcción del hecho interpretativo y teatral. Una metodología que rescata el recurso instintivo y natural del artista escénico en donde, Fava lo revalora y antepone, rescatando una técnica funcional para la construcción del hecho escénico y colocando al actor dentro de un protagonismo como creador científico y riguroso de su oficio.

Es así, que la improvisación toma un nuevo significado dentro del proceso creativo del actor, en donde su enfoque, desarrolla una herramienta didáctica que permite un conocimiento profundo de los sistemas de aprendizajes y elementos dramáticos, poéticos, y técnicos de los personajes, su dramaturgia y estructura escénica. Una técnica de gran valor artístico que permite al actor justificar su composición interpretativa y escénica de una manera técnica, estética y precisa. Podemos observar, también, que la improvisación proporciona una estructura, una organización que aporta a tener un proceso técnico activo, de constante investigación y comprensión de los elementos de la estructura dramática del comportamiento de los personajes, análisis, situaciones, conflictos, etc.

Esta investigación y observación de la improvisación desde el método de Antonio Fava sustenta una base metodológica que podría servir de ejemplo para su ejecución dentro de la formación y entrenamiento del actor en Perú. Sus contenidos didácticos brindarían un

aporte a la comprensión de la función del quehacer escénico, sirviendo como un apoyo y reforzamiento de las técnicas interpretativas del estudiante de actuación. Finalizo mencionando que, la improvisación es una disciplina que demanda un trabajo muy riguroso por parte de actor, exige un estudio profundo en donde la idea errada de “espontaneidad” estará fuera de nuestro vocabulario cuando hablemos de que es improvisar. Además, refleja un elemento natural que siempre ha acompañado al arte dramático, afrontando popularidad, inconvenientes, adaptaciones y mutaciones pero que esto no ha permitido que no se pueda recuperar, y, esto, no habría sido posible sin el estudio y trabajo realizado por el gran maestro Antonio Fava. Este trabajo de tesis ha sido una experiencia enriquecedora, en donde el rigor científico dentro de nuestro trabajo existe. Respecto a la improvisación y, más aún, la Commedia dell’Arte se han convertido en un gran tema de interés que continuará despertando nuevas inquietudes y será objeto de nuevas investigaciones.



Referencias Bibliográficas

- De la Luz, M. (1983). *La Comedia del Arte*. Santiago de Chile: Ediciones Destino.
- Fava, A. (2018). *La Máscara Cómica en la Commedia dell'Arte*. Regio Emilia: ArscomicaA.
- Fernández, A. (2006). *La Comedia del Arte. Materiales Escénicos: Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte* [Fragmentos] Madrid: Editorial Fundamentos. Recuperado de https://www.academia.edu/42822123/La_Comedia_del_Arte_MATERIALES_ESC%C3%89NICOS
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Euskal Herria: HIRU.
- Llera, F. (2017). *La Didáctica de la Commedia dell'Arte: Análisis de su relevancia en la formación actoral* (Tesis de doctorado, Facultad de Ciencia de la Educación, Universidad de Santiago de Compostela. Galicia, España). Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/16596>
- Navarro, A., & Xia, A. (s.f.). La música profana medieval: trovadores y juglares. [Documento]. Recuperado de <https://www.cpmzaragoza.com/wp-content/uploads/2019/05/La-m%C3%BAsica-profana-medieval-trovadores-y-juglares.pdf>
- Oliva, C., & Torres M. (2003). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Serrano, R. (2004). Nueva tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Vargas, C. A. (2015). *La improvisación teatral y sus nuevas posibilidades* (Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6319>

Vidal, P. (9 de octubre del 2020). *Entrevista a Antonio Fava* [Archivo de video]. Youtube.

<https://youtu.be/NSxVWfrBr0U>

Vidal, P. (1 de noviembre del 2020). *Entrevista Javier Tenías* [Archivo de video]. Youtube.

<https://youtu.be/2XwN1n9SdO0>

Vidal, P. (4 de noviembre del 2020). *Entrevista II - Antonio Fava* [Archivo de video].

Youtube. <https://youtu.be/bXDi5aa1uW8>

Vidal, P. (4 de noviembre del 2020). *Felipe Jaroba* [Documento transcrito de Facebook messenger]. Google Drive.

<https://docs.google.com/document/d/1ssa3fuaPAEk02TGdPzjxkiGfkVMoKN2dqECiiEh1ZI/edit?usp=sharing>

