

# CUERPO EN LA COMEDIA QUE ES CUERPO. EL CUERPO DEL ACTOR EN LA COMEDIA Y SU FUNCIONAMIENTO A TRAVÉS DE "EL JUEGO" EN LA COMEDIA DEL ARTE

Igor Raphael Martínez Rebolledo

# CUERPO EN LA COMEDIA QUE ES CUERPO. EL CUERPO DEL ACTOR EN LA COMEDIA Y SU FUNCIONAMIENTO A TRAVÉS DE "EL JUEGO" EN LA COMEDIA DEL ARTE

## RESUMEN

El artículo trata sobre el cuerpo del actor en la comedia y su funcionamiento a través de “el juego” en el proceso formativo desarrollado en el año 2017 en el Laboratorio de Comedia del Arte de la cátedra de Actuación III de la Licenciatura en Actuación, Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. La metodología se orientó a través de un paradigma cualitativo con un enfoque fenomenológico – hermenéutico aplicado al campo educativo en el que el registro de incidencias se sistematizó a través de la técnica

de la observación participante. La investigación arrojó, en respuesta al objetivo de la investigación, reflexiones acerca de la relevancia del cuerpo y su funcionamiento en “el juego” como estrategia para motivar el despertar de las formas creativas en el desarrollo técnico de la comedia del arte. constitución de las ciudades.

**Palabras clave:** artes escénicas, drama, cuerpo, juego de simulación, comedia.

## AUTORES

**Igor Raphael Martínez Rebolledo**

Correo electrónico: [martinezigor1@gmail.com](mailto:martinezigor1@gmail.com)

*Profesor en Artes escénicas, Universidad de los Andes (ULA)  
Venezuela*

# BODY IN THE COMEDY THAT IS A BODY. THE BODY OF THE ACTOR IN THE COMEDY AND ITS FUNCTIONING ACROSS "THE GAME" IN THE COMEDY OF THE ART

## ABSTRACT

The article treats on the body of the actor in the comedy and its functioning across “the game” in the formative process developed in the year 2017 in the laboratory of Comedy of the Art of the Performance course III of the Licentiate in Performance, School of Scenic Arts, faculty of Art of the University of The Andes. The methodology was faced across a qualitative paradigm with an approach fenomenológico – hermeneutically applied to the educational field in which the incidences record was systematized across the skill of the

observation participant. The investigation threw, in answer to the target of the investigation, reflections about the relevancy of the body and it’s functioning in “the game” like strategy to motivate the awakening of the creative forms in the technical development of the comedy of the art.

**Key words:** scenic arts, drama, body, simulation game, comedy.

Recibido: 1 de marzo de 2020

Aprobado: 18 de julio de 2020

## 1. INTRODUCCIÓN

El “Cuerpo” ha sido objeto de estudio y discusión a lo largo de los siglos XX y XXI pese a que en otros tiempos ya se habían detenido en él Aristóteles, Platón, Descartes, Hobbes, Durkheim, entre otros. Esta especie de manifestación tardía o toma de conciencia en relación al cuerpo fue un despertar que surgió de la necesidad por entender este fenómeno tan complejo y las diferentes concepciones culturales que giran en torno a un tema cuya repercusión ha tenido resonancia en estudios antropológicos, sociológicos, filosóficos, en la física y otros senderos investigativos hasta la senda de las artes y la expresividad.

Autores como Marcel Mauss (1872 – 1950) y su estudio antropológico del cuerpo, Mary Douglas (1921 – 2007) a través del estudio de los símbolos naturales y el cuerpo como organismo expresivo, Michael Foucault (1926 – 1984) y su análisis de “biopoder”, Pierre Bourdieu (1930 – 2002) con la corporeidad y las relaciones entre el cuerpo y clase, Bryan Turner (1945) y su análisis de la antropología física, cultural y filosófica de la teoría del cuerpo, han abierto nuevos caminos para el entendimiento del uso, el alcance que tiene el concepto del cuerpo y las brechas que pueden expandirse para su comprensión desde diferentes áreas. Otro aporte muy importante y más reciente es el estudio propuesto por Mariluz Esteban (2004) en su “antropología del cuerpo” en donde expone la manera en que este ha sido visto como “nudo de estructura y acción”, de allí que se dimensiona la necesidad de estudiarlo como centro de reflexión social, antropológica y artística.

En estos espacios de indagación se ha ido evidenciando cómo el cuerpo se conecta indivisiblemente a la existencia, haciendo del existir un estado eminentemente corporal en cuyo proceso el cuerpo se va transformando gracias a la experiencia y evolución natural en la que se ha

encaminado hacia direcciones que responden a todas las dimensiones y necesidades humanas, de allí que el cuerpo se haga específico, individual, único, con una simbología propia en correspondencia con la cultura, la identidad y el pensamiento social, lo que le hace parte de un todo en comunión con otros. (Le Bretón, 2002 p.7) lo expresa apenas en la introducción de su “Antropología del cuerpo y modernidad” de la siguiente manera:

Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que este encarna. La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales.

Se trata pues de un repositorio para entender el misterio del presente, el conocimiento, el saber en la existencia del aquí y el ahora, lo que refleja la identidad, por lo que el cuerpo es voz, pero también memoria que se transforma en el espacio – tiempo para hacerse a sí mismo un objeto capaz de contar una historia que es inherente y se construye en la realidad, pero al que también se le hace posible transformarse desde su condición de “recipiente” en un imaginario para contar una mentira, desde la verdad de su propia existencia.

De allí la importancia del cuerpo expresivo en el espacio teatral. Ese cuerpo del actor, de la persona, que también es cuerpo del personaje, porque todos los procesos que vivencia el intérprete actoral, contenidos en el estudio para la construcción del personaje: historia, memoria, sentires, afectos, imaginarios, percepciones, sueños, se hacen componentes, junto a la realidad, de todo ese proceso imaginativo que forma parte de su organicidad; esencia de la expresividad del actor, componente del

dispositivo del cuerpo que se convierte en otro ser y que se hará parte de la ficción de la escena. (López, 2016 p.288), así lo expresa:

El actor, al interpretar, está trabajando con el cuerpo, el movimiento, la acción y su propia personalidad, comprometiéndose en esta acción por medio del gesto, la actitud, el contacto y toda una comunicación infraverbal como un lenguaje creativo de una relación directa y auténtica.

El actor – persona, debe confrontarse con la experiencia de reconocerse a sí mismo como cuerpo intérprete de la escena necesariamente para enfrentar su transcurso de construcción en la creación del personaje. En su proceso de “transformación” hacia ese “otro”, el intérprete actoral toma conciencia de sí mismo y de sus herramientas para la construcción del personaje. Es su cuerpo el que está dispuesto a transmutar, pero este suceso será posible gracias a la historia de ese cuerpo, al reconocimiento de las posibilidades expresivas del mismo y al conocimiento que se tiene del otro; el personaje, al punto de tener claridad de hacia dónde dirigirse para su edificación.

Entonces el cuerpo será otro en el cuerpo original, porque se habrá modificado al arrastrar una nueva existencia, la del personaje, de allí que el intérprete se modifique para expresar otros tempos, composición, estados, características físicas, emocionales y de personalidad, imaginarios, sensaciones, emociones, sentimientos, por lo que gestará una corporeidad con otro latir, otra vida atada como en un especie de cordón umbilical al cuerpo que da vida y que trae consigo su propia historia. He allí el trabajo del actor y he ahí el papel del cuerpo que responde a dimensiones y necesidades humanas, haciéndose específico, individual, único, con una simbología propia capaz de expresar la historia del personaje en función del contexto al que pertenece y al universo de la escena.

En este sentido resulta necesaria la comprensión del cuerpo en situación de juego, uno de los primeros pasos que se enfrentan para el establecimiento del cuerpo en la escena. Entiéndase “el juego” como un acto vital, que en la esencia del ser humano genera una proyección de la realidad social de cada quien, en el que se proyecta, en la condición natural del juego, una posible visión del ejercicio del futuro de cada persona, propio de la autorepresentación, o como lo expresa (Gadamer, 1991, p.31):

Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como automovimiento que no tiende a un final o a una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. (Gadamer, 1991, p.31)

De allí la posibilidad que otorga “el juego” a esta experiencia de autorepresentación, a la capacidad imaginativa del ser humano como fenómeno cultural, como camino para proyectar la historia, el presente y el conocimiento producto de la reflexión y comprensión de la realidad, lo cual se afianza también con lo expresado por (Herrera 2012) cuando enuncia que el juego “...permite la creación en la mente de mundos posibles en los que la construcción de conocimientos nuevos tiene sentido mientras, simultáneamente, se desarrollan funciones psicológicas superiores con base en el lenguaje, la imaginación y la reflexión” (p. 183).

Un espacio a través del cual se adquieren nuevos conocimientos, pero en el que también se toma conciencia acerca del funcionamiento del cuerpo, tanto en el mundo real, como en el imaginario, en el que se proyectan códigos, formas expresivas que surgen en un acto espontáneo a partir de los referentes que el cuerpo en acción lleva consigo, maneja y aporta a la escena y que pedagógicamente hablando, hace que esta

experiencia se constituya en un espacio de aprendizaje en donde se establecerán formas de autoconocimiento y establecimiento de relaciones, distintos niveles de comunicación, mayor comprensión de la situación del personaje, de la escena y del otro cuerpo en juego, el del “partener” de la escena, a favor del establecimiento de nuevos vínculos y aprendizajes en la perspectiva de relacionarse y vincularse con el otro.

Este planteamiento es propio de la Comedia del Arte, género que pasó a la historia por el virtuosismo de sus actores, todo un importante laboratorio de la interpretación actoral del medioevo. (González, 2014 p.167) lo explica muy bien en su artículo: “El actor como intérprete” cuando expone que:

La commedia dell’arte es reconocida, en ese sentido, como un momento de “soberanía y majestad” del actor –Ferracini lo llama “señor del espectáculo” (2001, p. 70) –. Toda la experiencia teatral se concentraba en el actor y, en lugar del texto dramático como lo entendemos ahora, lo que existía era una especie de libreto de situaciones (los canovacci).

De allí que se produzca en el género de la comedia del arte una “dramaturgia especial” o “Canovacci”, sustentada en tan sólo escenas situacionales con el propósito de abrir una puerta al juego, una especie de entrada a un ruedo en el que el intérprete no tiene diálogos para decir, sino premisas para accionar, contar la historia con la versatilidad de su cuerpo en un espacio en donde claramente los intérpretes conocen lo que hay que contar pero ignoran cómo se contará debido a que sólo se vive en el aquí y el ahora de la improvisación.

Estas palabras constituyen la introducción a la presentación de este artículo denominado: “Cuerpo

en la comedia que es cuerpo”, en el que se expone la investigación, registro de la experiencia pedagógico – creativa y reflexiones de un proceso formativo vivenciado en el año 2017 en el laboratorio de comedia del arte en la cátedra de Actuación III de la Licenciatura en Actuación, Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, cuyo objetivo se orientó al establecimiento de reflexiones acerca del proceso de enseñanza – aprendizaje y las formas creativas generadas en los actores en formación que participaron de la experiencia en la cátedra en la Licenciatura en Actuación.

## 2. METODOLOGÍA

Partiendo de un espacio de enseñanza – aprendizaje en el que el interés del investigador se orienta hacia la comprensión de los simbolismos que se van gestando a partir de la participación de una serie de actores que conforman un grupo en estudio en el que se plantea la comprensión del cuerpo en la comedia y cómo desde la experiencia de “el juego” y la improvisación, estos fenómenos resultan propulsores de procesos creativos mientras se aprende, se propuso a lo largo del laboratorio, una metodología de investigación cualitativa con un enfoque fenomenológico – hermenéutico aplicado al campo educativo, entendiendo a la FH desde la visión de (Ayala, 2008 p.411), en la que manifiesta que:

El investigador FH está interesado primordialmente por el estudio del significado esencial de los fenómenos así como por el sentido y la importancia que éstos tienen. En el caso de la investigación aplicada al campo educativo, el interés se orienta a la determinación del sentido y la importancia pedagógica de los fenómenos educativos vividos cotidianamente.

## 2.1 FASE DE PRINCIPIO TÉCNICO

Esta fase se desarrolló entre los meses de Marzo y Abril de 2017. El tratamiento técnico tiene como premisa inicial el establecimiento de espacios de relajación y de respiración diafragmática profunda para acondicionar el cuerpo en función del trabajo técnico a realizarse. Los participantes fueron dispuestos en círculo con los pies paralelos bien plantados al piso a manera de determinar la posición física correcta para el inicio de las jornadas de trabajo técnico.

Se les invitó a establecer una línea imaginaria paralela en forma vertical entre los pies y los hombros a manera de establecer la zona de la ingle como centro energético del cuerpo. Allí, ejerciendo contracción abdominal la pauta se orientó hacia el descenso de la cadera a medida en que se flexionan las rodillas sin despegar los pies del piso dirigiendo el coxis hacia abajo y elevando la zona de la ingle. Se estableció entonces una pequeña curva en la columna que inicialmente se encontraba en línea recta permitiendo que las plantas de los pies se mantuvieran muy fijas al piso.

Para el intérprete el mantenimiento de la postura resultó fundamental, no todos la adquirieron en el mismo momento pero el proceso permitió que uno a uno se fuera adaptando a ella. El ejercicio no se orientó hacia la elaboración de una composición meramente técnica, sino que por el contrario, se fueron estableciendo propósitos para alcanzar un lenguaje de organicidad manteniendo la respiración profunda con el objeto de que el cuerpo lo asumiera como una postura natural al desplazarse libremente a partir de la posición. En esta fase el mantenimiento de la postura fue esencial, por lo que el cuerpo pudo contraerse, expandirse, amplificarse en gestos entre tantas posibilidades, entendiendo que en el desarrollo, los glúteos se contraen para sostener la contracción con la conciencia de poseer control del

peso en el desplazamiento del cuerpo.

A partir de este momento se generaron nuevas sesiones de trabajo donde se experimentaron desplazamientos diferentes, partiendo de la postura inicial con caminatas diversas, estableciendo propósitos en el transitar, involucrando situaciones imaginarias, construyendo relaciones con los otros intérpretes, focalizando cambios de dirección y nuevas formas interpretativas a través de las cuales se fueron generando posturas que acentuaban caracteres al cuerpo natural del intérprete. A partir de estos logros se inició el estudio de las formas características de los personajes de la Comedia del Arte.

Figura 1. El cuerpo crea las formas características de los personajes de la Comedia del Arte.



Fuente: Fotografía suministrada por el autor

## 2.2 FASE DE PRINCIPIO INTERPRETATIVO

El proceso de instrucción de esta fase se realizó entre los meses de Mayo y Junio 2017. Una vez comprendido el principio técnico de la posición, el lenguaje interpretativo que se emprendió transitó hacia la toma de conciencia en cuanto a la expresividad de cada parte del cuerpo, primero entendiéndolo desde cada porción y su posibilidad interpretativa, para luego trabajar en conjunto en forma orgánica. De esta manera los ejercicios se acentuaron inicialmente en las manos y sus posibilidades para comunicar.

Se les propuso a los participantes pasar de la generalidad del movimiento de las manos a la comprensión de que en cada dedo, nudillo, en diferentes tiempos, hay montones de posibilidades de expresión, experimentando con movimientos diversos en la articulación de la muñeca como una posibilidad expresiva, al igual que en el tempo de movimiento de los dedos, lo que resultó una jornada agotadora, pero de mucha productividad en cuanto al entendimiento del uso de las manos como un universo expresivo.

A medida en que se avanzó en el proceso se fueron incorporando otras partes; antebrazos, brazos completos, hombros, cuello, cabeza y de ahí a apuntar al torso, la espalda y sus posibilidades. Otro tanto ocurrió con los pies, de ahí a las rodillas, bíceps, muslos, las piernas completas, concienciando las posibilidades de los flexores. Los jóvenes participantes los reconocieron e indagaron en distintos movimientos, en las opciones que le ofrecía el empeine en el estiramiento, así como las formas de apoyo de la planta del pie.

Se abrieron entonces desplazamientos que iban expandiendo nuevas oportunidades expresivas en las piernas, cadera y el torso, todo ello en diferentes tiempos y cambios de dirección. Esta energía que se

generaba con gran intensidad a partir del lenguaje de las manos y desde los pies, fue elevándose con el propósito de dar cimiento a la cadera y dominar enteramente la columna, pieza fundamental que determinó el carácter del personaje de la comedia. Es allí donde se concentró el signo interpretativo.

Figura 2. El cuerpo busca el carácter interpretativo en la Comedia del Arte.



Fuente: Fotografía suministrada por el autor

### 2.3 FASE DE INTERPRETACIÓN DE SITUACIONES

Esta fase se desarrolló en el mes de julio 2017. En ella el cuerpo del intérprete comenzó a generar propósitos y a darle sentido a todo lo que hacía dando apretura al juego, desde lo individual, al establecimiento de relaciones con el partenaire. Las directrices establecidas fueron conduciendo al grupo hacia la improvisación corporal construyendo a partir de diferentes caracteres. En este proceso se observó en los participantes la presencia de cuerpos modificados con características muy particulares, contando una historia, sobre todo cuando se determinó como premisa modificar el cuerpo desde lo aprendido y tomando en cuenta las características de un animal.

De allí en adelante se establecieron nuevas relaciones, especies de vínculos y alianzas entre los partícipes en diferentes situaciones. Surgieron pequeñas historias en las que uno a uno se iba involucrando y en la medida en que este espacio creativo y de comunicación fue evolucionando, los cuerpos emprendieron nuevas búsquedas, tomando conciencia del carácter expresivo de cada una de sus partes, por lo que desde allí comenzaron a dibujarse personajes que planteaban propósitos en la improvisación.

Para este momento los cuerpos de los participantes ya estaban elaborando un discurso personalísimo por lo que se iban sintonizando unos con otros al establecer una especie de diálogo, lógico e ilógico, pero que indiscutiblemente ofreció una experiencia única e irrepetible de comunión entre los participantes a partir del juego propuesto en el estudio de la Comedia del Arte.

Figura 3. El cuerpo se integra en comunicación con otros cuerpos.



Fuente: Fotografía suministrada por el autor

### 3. REFLEXIONES CONCLUYENTES

El cuerpo es mucho más que una herramienta, que un recipiente de una existencia creativa, una historia o una realidad para el actor, el cuerpo es la esencia del tiempo del intérprete, es la composición de toda una entidad que se corresponde con la cultura de su tiempo y de su entorno. La persona que es el actor, el creador de personajes, necesita comprender este proceso, reflexionar sobre sus necesidades, su historia y aquello que mueve su existencia, conocer cada parte sensible de ese cuerpo desde el laboratorio personal, ese en el que debe confrontarse consigo mismo y con el otro para ampliar el espectro del reconocimiento de su cuerpo, lo que le constituye y hace de él un lienzo perfecto en donde proyectar la otra existencia, la del personaje.

La experiencia del proceso de enseñanza – aprendizaje orientado en el laboratorio de Comedia del Arte evidenció que es necesario entender que el cuerpo es

eminentemente expresivo, los registros que se fueron desarrollando en la medida en que se abordaban cada una de las estrategias establecidas para cada fase de trabajo, fueron evidenciando que los jóvenes que participaron comprendieron las pautas y respondiendo a formas de juego que lo impulsaron al despertar de potencialidades que finalmente se reflejaron como materia prima para el desarrollo del carácter representativo de la comedia, por lo que se fue determinando en el grupo un mayor acercamiento a la forma de percibir al partener, al colectivo y al entorno, una mayor disposición a abrir una puerta generadora de movimientos más libres en respuesta a procesos imaginativos y un mayor sentido de comunicación grupal desde lo personal a lo escénico.

La formación del actor debe conducirse hacia el reconocimiento de sí mismo como intérprete, a tomar conciencia a través de “el juego” de que el cuerpo es un vehículo para transmitir toda la gramática que constituye el discurso del intérprete, la esencia transmisora de montones de significados y la fuente para ejercer un lenguaje propio. “El juego” en la comedia será sólo un camino para el desarrollo de la improvisación, pero también un puente a través del cual el cuerpo madure para hacerse más sensible ante cada estímulo con el que se le motive en la improvisación. Si el intérprete toma conciencia de su cuerpo y conoce sus posibilidades expresivas, habrá alcanzado la condición de abrir una puerta de virtuosismo para transformarse y expresarse desde un universo particularísimo, el que sólo existe en el cuerpo del actor.

## REFERENCIAS

- Ayala, R. (2008). La metodología fenomenológico – hermenéutica de M. Van manen en el campo de la investigación educativa. Posibilidades y primeras experiencias. Revista de Investigación Educativa RIE, Vol. 26, Nº 2, pp. 409-430 Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2833/283321909008.pdf>
- Esteban, M. (2004) Antropología del cuerpo. Edicions Bollaterra, S.L., Navas de Tolosa, Barcelona, España.
- Gadamer, H. (1991) La actualidad de lo bello. Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona - Buenos Aires – México
- González, J. (2014). El actor como intérprete. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Revista de las Artes Escénicas. Volumen Nº 8. pp. 160 – 169. Recuperado de: [http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass8\\_14.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass8_14.pdf)
- Herrera, M. (2012). Relación cuerpo, juego, disciplina y educación Zona Próxima, núm. 17, pp. 176-193. Universidad del Norte Barranquilla, Colombia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/853/85324721012.pdf>
- Le Breton, D. (2002) Antropología del cuerpo y la modernidad. Ediciones Nueva Visión, Colección Cultura y Sociedad. 2a Ed. Corregida. Recuperado de: [https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/818286/mod\\_resource/content/1/Antropologia\\_del\\_cuerpo\\_y\\_modernidad\\_-\\_D.pdf](https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/818286/mod_resource/content/1/Antropologia_del_cuerpo_y_modernidad_-_D.pdf)
- López, F. (2016) El cuerpo del actor en el proceso creativo. CESUGA / Universidad San Jorge, Zaragoza. pp. 287-296 Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/moenia/article/viewFile/3713/4388>