



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

La Improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje

Autor:
Vicente Rodado Gómez

Director/Tutor:
Dr. D. Jorge Urrutia

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES: FILOSOFÍA, LENGUA Y
LITERATURA.

Getafe, Diciembre 2015



TESIS DOCTORAL

La Improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje

Autor: Vicente Rodado Gómez

Director/Tutor: **Dr. D. Jorge Urrutia**

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de

Con Agradecimiento y Dedicatoria a todos los que de una forma u otra han contribuido en hacer posible este trabajo:

Mi director de tesis por confiar... y a pesar del tiempo no olvidarse de mí.

Mis exalumnos por “hacerme” mejor profesional de interpretación.

Mis compañeros de promoción por lo que aprendí con ellos y lo que nos reímos... entonces y ahora.

Mis amigos de profesión porque siempre es un placer trabajar y seguir aprendiendo de ellos.

Mis profesores por su interés en enseñarme.

Mis amigos de siempre y de ahora porque poco hay mejor que un rato con ellos.

Mis hermanos porque nunca dejan de serlo.

Mis padres por su generosidad y disposición siempre que los necesite.

Mi familia: Karen, Daniel, José y Tomás ...imposible un solo porqué.
(mención especial a mi hijo José).

Nuestra manera de leer teatro, incluso por parte de los mismos "teatristas" es equivocada, puesto que privilegiamos el valor de la literalidad de la palabra, en demérito de la riqueza del subtexto.

Jorge Dubatti

ÍNDICE

RESUMEN	1
Palabras clave:.....	1
ABSTRACT	2
Key words:	2
INTRODUCCIÓN	3
PLANTEAMIENTO	9
OBJETIVOS	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
METODOLOGÍA	19
PARTE TEÓRICA	26
CAPÍTULO 1. MODELO INTERPRETATIVO - LA VERDAD REALISTA	26
CAPÍTULO 2. IMPROVISACIÓN: MEDIO DE CREACIÓN ARTÍSTICA Y METODOLOGÍA DE TRABAJO	58
2.1 Stanislavski	68
1.2. Meyerhold	77
2.3 Vajtánov	79
2.4. Michael Chejov.....	81

2.5.	Jacques Copeau	88
2.6.	Charles Dullin.....	89
2.7.	André Gide.....	90
2.8.	Antón Giulio Bragaglia.....	90
2.9.	Teatro Invisible.....	91
2.10.	El Teatro de la Espontaneidad - Jacob Levy Moreno.....	93
2.11.	Actors Studio - Lee Strasberg	95
2.12.	Meisner	98
2.13.	Etienne Decroux.....	99
2.14.	Grotowski	100
2.15.	Uta Hagen.....	102
2.16.	Vittorio Gassman.....	103
2.17.	Jacques Lecoq	104
2.18.	Keith Johnstone	106
2.19.	Eugenio Barba	107
2.20.	William Layton.....	109
2.21.	Dario Fo	110
2.23.	Creación Colectiva	110
2.24.	Enrique Buenaventura	112
2.25.	Augusto Boal.....	114

2.26. Ariane Mnouchkine	115
CAPITULO 3. DEFINICIÓN Y APLICACIONES.....	119
3.1. Aplicación Extrateatral de la Improvisación.....	123
3.1.1. Enseñanza.....	123
3.1.2. Terapias.....	125
3.2. Aplicación de la Improvisación al Hecho Interpretativo	128
3.2.1. Espectáculo	128
3.2.2. Generador Dramatúrgico: la Creación Colectiva	131
3.3. Herramienta Pedagógica.....	132
CAPÍTULO 4. IMPROVISACIÓN DRAMÁTICA Y SUS CLASES.....	134
4.1. Clase de Improvisaciones	139
4.1.1. Presencia de lo imprevisto.....	139
4.1.2. Idioma inventado	140
4.1.3. Sobre un texto	141
4.1.4. Improvisaciones Libres.....	142
CAPÍTULO 5. CAPACITACIÓN BÁSICA	143
5.1. Sentido de la Observación	144
5.2. Escucha y Espontaneidad.....	145
5.3. Capacidad para creer y Sentido de la verdad	150
5.4. Economía	152

5. 5. Calidad artística.....	153
CAPÍTULO 6. ELEMENTOS CREATIVOS	155
6.1. Libertad Muscular: relajación.....	157
6.2. Atención y Concentración	160
6.2.1. Atención.....	160
6.2.2. Concentración.....	163
6.3. Imaginación.....	165
6.4. Fantasía	169
CAPÍTULO 7. ELEMENTOS ESTRUCTURALES.....	171
7.1. Situación	171
7.2. Rol.....	173
7.3. Relación	174
7.4. Lugar	176
7.5. Objetivo	178
7.6. Conflicto	180
7.7. Acción	184
CAPÍTULO 8.- ELEMENTOS DE LA IMPROVISACIÓN	191
8.1. Antecedentes y Circunstancias Imaginadas.....	191
8.2. Actividad.....	192
8.3. Razón para entrar	194

8.4. Estado psicofísico inicial	195
8.5. Primer contacto	196
8.6. Urgencia.....	188
8.7. Estrategias	187
CAPÍTULO 9. RECURSOS TÉCNICOS.....	198
9.1. En relación con la Relajación y la Concentración.....	199
9.1.1. Trabajo con objetos imaginarios.....	200
9.1.2. Concentración.....	201
9.1.3. Centro de gravedad	202
9.1.4. Círculos de atención	203
9.1.5. Justificación	204
9.2. En relación con la Imaginación.....	205
9.2.1. Justificación	206
9.2.2. Creación de imágenes.....	207
9.2.3. El "sí" mágico.....	209
9.2.4. Circunstancias imaginadas	210
9.2.5. Interrogarse al respecto.....	211
9.3. En relación con el Estado Emocional	212
9.3.1. Concretos	214
9.3.2. Memoria sensorial y emocional	215

9.3.3. Método de acciones físicas.....	222
9.3.4. Atmósfera	226
9.3.5. Tempo-ritmo	234
9.4. En relación con la Verdad Escénica.....	237
9.4.1. Lógica de comportamiento.....	238
9.4.2. Monólogo interno	241
CAPÍTULO 10. LA IMPROVISACIÓN EN EL AULA	244
10.1 En relación con la asignatura de Interpretación	245
1º CURSO.....	245
ESAD: Córdoba.....	245
ESAD: Galicia	245
RESAD: Madrid.....	246
ESAD: Murcia.....	247
ESAD: Sevilla.....	248
ESAD: Valladolid	248
ESAD: Valladolid.....	249
2º CURSO.....	250
ESAD: Córdoba.....	250
ESAD: Galicia	250
ESAD: Murcia.....	250

ESAD: Murcia.....	251
ESAD: Murcia.....	252
ESAD: Valladolid.....	252
3º CURSO.....	253
ESAD: Córdoba.....	253
ESAD: Galicia	254
RESAD: Madrid.....	254
ESAD: Murcia.....	255
ESAD: Murcia.....	255
ESAD: Valladolid.....	256
4º CURSO.....	257
ESAD: Córdoba.....	257
ESAD: Murcia.....	257
ESAD: Valladolid.....	258
10.2 En relación con otras asignaturas eminentemente prácticas. ...	259
DANZA	259
ESAD: Córdoba.....	259
ESAD: Galicia	259
ESAD: Murcia.....	260
ESAD: Córdoba.....	260

ESAD: Galicia	261
EXPRESIÓN CORPORAL Y MIMO	261
ESAD: Córdoba.....	261
RESAD: Madrid.....	262
ESAD: Córdoba.....	262
ESAD: Galicia	263
RESAD: Madrid.....	263
ESAD: Murcia.....	264
ESAD: Galicia	265
MÚSICA Y CANTO.....	265
ESAD: Córdoba.....	265
ESAD: Galicia	266
RESAD: Madrid.....	266
ESAD: Murcia.....	267
ESAD: Valladolid.....	267
ESAD: Córdoba.....	268
RESAD: Madrid.....	268
ESAD: Murcia.....	269
ESAD: Murcia.....	269
ESAD: Murcia.....	270

RESAD: Madrid.....	270
VOZ	271
ESAD: Murcia.....	271
RESAD: Madrid.....	271
ESAD: Murcia.....	271
ESAD: Valladolid.....	272
10.2 En relación con asignaturas de carácter más teórico.....	272
ESAD: Galicia	272
ESAD: Valladolid.....	272
ESAD: Murcia.....	273
CONCLUSIONES	274
Trabajo en el aula.....	276
Para finalizar:	280
BIBLIOGRAFÍA.....	283
Artículos de Revistas.....	292
Páginas Web.....	293
ANEXO	295

RESUMEN

Este trabajo trata principalmente del hecho interpretativo entendido como un conjunto de capacitaciones y de recursos técnicos. En él trato de plasmar mi labor empírica desarrollada en el aula durante años como profesor de interpretación. A su vez expongo los contenidos teóricos de los que parto, así como toda una serie de recursos técnicos cuyo dominio permitirán al alumno-actor afrontar y resolver diversos problemas, a la vez que le proporcionarán seguridad a la hora de afrontar el hecho interpretativo. Para ello parto de las aportaciones de los grandes maestros, así como de mi experiencia como actor, director y profesor de interpretación.

Si bien es cierto que la verdad escénica es *condición sine qua non* de cada espectáculo teatral para alcanzar la categoría de artístico, en esta investigación trabajamos sobre todo en la dirección de la consecución de la verdad escénica en el teatro realista, de ahí que uno de los primeros capítulos trate sobre el modelo interpretativo tomado como referente: la verdad realista.

Palabras clave:

Improvisación, técnica, imaginación, concentración, espontaneidad, estereotipo, cliché, acción – reacción, lógica de comportamiento, monólogo interno, objetivo, conflicto, justificación, acciones físicas, emoción, tempo-ritmo, sentido de la verdad.

ABSTRACT

This work mainly deals about interpretation, understood as a combination of training and technical resources. Here, I try to express years of personal work experience in my lecture room as an interpretation professor. I also expose the theoretical contents that I base myself on, as well as a series of technical resources that will allow the student actor to address any problems and in addition, provide him with assurance to face interpretation performance. This has been accomplished basing my knowledge on the grand master's contributions and my experience as an actor, director and interpretation professor.

Although it is true that scenic truth is a prerequisite to achieve the necessary degree of artistic excellence in any theatrical performance, the work in this investigation mainly concentrates on how to achieve scenic truth in realistic theatre. This, one of the first chapters addressed, as a reference to an interpretative model, is realistic truth performance.

Key words:

Improvisation, technic, imagination, concentration, spontaneity, stereotype, cliché, action – reaction, behavioural logic, internal monologue, objective, conflict, justification, physical actions, emotion, tempo-rhythm, sense of truth.

INTRODUCCIÓN

Antes de iniciar la exposición y el desarrollo de esta investigación quiero comenzar haciendo referencia a mi experiencia personal y profesional en el teatro y en el mundo de la interpretación.

La verdad es que durante mi juventud, etapa en la que la mayoría de nosotros estamos tratando de descubrir o saber a qué nos dedicaremos profesionalmente, nunca llegué a pensar que en el futuro pudiera estar relacionado con el mundo del teatro y de la interpretación. Aunque era un ámbito que me fascinaba, para mí resultaba inalcanzable.

No quiero utilizar el tópico de que desde pequeño siempre quise ser actor, pero sí es cierto que siempre me atrajo el jugar a “ser otro”, entendiendo como tal el crear situaciones absurdas o inesperadas a modo de “cámara oculta” personal. Realmente se trataba de un reto para ver hasta qué punto lo creen los demás y divertirme con su desconcierto, juego que posiblemente me llevó a creer que lo que me gustaba era el teatro, pues así lo sentía. Aunque en realidad nunca supe responder porqué, hasta que el tiempo y la revelación del hecho interpretativo, por parte de mi maestro Ángel Gutiérrez, me proporcionaron la respuesta: lo que verdaderamente me gusta es la interpretación. En consonancia con este descubrimiento he de confesar que actualmente, como profesional y artista, disfruto más con los procesos de creación que con las representaciones. En este sentido estoy totalmente de acuerdo con que lo bello y lo apasionante se encuentra en el camino, no en la meta.

Mi llegada a Murcia para estudiar COU me puso en contacto con otros jóvenes universitarios que me propusieron participar en un montaje que iban a realizar sobre la obra “Un enemigo del pueblo” de Henrik Ibsen, en la que yo interpretaría el personaje de Ejlif, uno de los hijos pequeños del protagonista el Doctor Stockmann. Comenzaron los ensayos, pero al salir a escena fui incapaz de hablar y de moverme, hecho que suscitó algunas preguntas al director y a

alguno de los presentes, tales como ¿te sabes el texto?, ¿estás bien?, ¿quieres que empecemos otra vez? Desconcertado por mi estado me limité a afirmar con la cabeza sin moverme del sitio y con la vista fija al frente. Pero en cada nuevo intento volvía a aflorar la paralización, que sin embargo no me condujo a la negativa de volver a salir a escena o de sentirme avergonzado. Era una sensación extraña: me gustaba salir a escena, pero no podía o no me atrevía a hacer nada. Nadie entendía nada y yo tampoco. Lo cierto es que la obra no se hizo, aunque no creo que fuera por mi causa, ya que me podrían haber sustituido.

Pero un día, con veintitrés o veinticuatro años, participando en un acto teatral que había montado con un grupo de chicos, sentí que *aquello era lo mío*, y como por arte de magia comenzaron a desaparecer los miedos, los bloqueos, el sentido del ridículo y sólo deseaba hacer teatro.

A partir de entonces ya no pude parar. Llegué al TUM (Teatro Universitario de Murcia) donde participé en varios montajes como actor. Tras finalizar mis estudios universitarios en dicha ciudad y ante la disyuntiva de elegir profesión, me decidí por la profesión de actor, por lo que me trasladé a Madrid. Tras realizar las pruebas de acceso, ingresé en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), dando así comienzo mi camino hacia la que actualmente constituye mi profesión y mi pasión.

Bien es cierto que mi experiencia profesional se podría tachar de tardía, teniendo en cuenta que cuando decidí ingresar en la RESAD ya había terminados mis estudios universitarios, pues también soy Profesor de Educación General Básica y Licenciado en Historia del Arte. Tenía 29 años, pero la verdad es que lo que se podría considerar un inconveniente, para mí fue una ventaja, en el sentido de que se trató de una decisión responsable que no procedía de ninguna ilusión pasajera o deseo frívolo. Además, como suelen decirme mis compañeros de promoción entonces mucho más jóvenes que yo, contaba con una experiencia vital y formación académica e intelectual que me permitía enfrentarme de una forma más madura a los problemas e inconvenientes del proceso.

En este sentido y, evitando hacer una exposición amplia de mi currículum personal, pero suficiente como para dejar constancia de mi trabajo como actor, director, profesor e incluso productor en el mundo de la interpretación, me gustaría indicar que además de las titulaciones mencionadas anteriormente también soy titulado en Arte Dramático por la RESAD de Madrid.

Desde 2001 trabajo principalmente como Profesor de Interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, si bien anteriormente lo hice como profesor de Teatro y Expresión Corporal en el Colegio Ortega y Gasset de Madrid (1988-1991), de Teatro en el Taller de la Universidad Popular de Rivas-Vaciamadrid (1991-1996) y director de la Compañía Nacional de Teatro de Honduras y del Teatro Taller Tegucigalpa de Honduras (1997 y 1998), así como cofundador, con Karen Matute, de Tea – Tres Producciones s.l. y el actual estudio de interpretación del mismo nombre, en donde han estado impartiendo cursos personalidades como *John Strasberg* y *Mark Wakeling* (miembros del *Actors Temple de Londres*), *Rosario Ruiz* (miembro constituyente de la *Fundación La Abadía de Madrid*) o el jefe de casting de *Globomedia*, *Andrés Cuenca*.

Mi trabajo actual en el teatro está más relacionado con las compañías independientes que con el teatro comercial u oficial, tales como el Teatro de Cámara Chejov, Micomicón, Tea-Tres, Teatro-A, Doble K y Ferroviaria. Montajes como: "El sueño de la razón", de Buero Vallejo; "Casa de muñecas", de Ibsen; "La fierecilla domada", de W. Shakespeare; "Mudarra", de Lope de Vega y Juan de la Cueva; "Pabellón N° 6", de A. Chejov; "Los pícaros, pasos y entremeses", de Lope de Rueda y Cervantes; "Ruy Blas", de V. Hugo; "Los veraneantes", de M. Gorki; o "El ensueño" de Strindberg. Y con los directores Paco Maciá, Alfredo Zamora, Carlos Marchena, el maestro Ángel Gutiérrez, Juan Pastor y Cesar Oliva, entre otros.

En cuanto a cine y televisión he participado con Domingo Jiménez en "40 grados", con Gutiérrez Aragón en "Malaventura" y con Roberto Bodegas en "Matar al Nani". Así como en gran parte de las series televisivas del momento como: "Lleno por favor", "La virtud del asesino", "Petra Delicado", "Calle

Nueva”, “El comisario”, “Policías”, “Cuéntame”, “Hospital Central”, “Aida”, “Águila Roja”, etc.

En relación a mis trabajos como director y productor, se centran principalmente en mi propia compañía Tea –Tres, con los que he montado: “Esopo”, basado en el texto de Guillermo Figueiredo; “La zorra y las uvas”; “En alta mar”, de Slawomir Mrozek; “El Oso”, de Antón Chejov; “Hay que deshacer la casa”, de Sebastián Junyent; “La dama duende”, de Calderón de la Barca”; “La casa de Bernarda Alba”. No obstante, también he colaborado con el Ministerio de Cultura y las Artes de Honduras, dirigiendo con la Compañía Nacional de Teatro, “Calígula” de Albert Camus, y “La casa de Bernarda Alba” de Federico G. Lorca. Y he codirigido, junto a la directora Karen Matute, “Los siete pecados capitales” de B. Brecht, propuesta premiada por la Fundación Kurt Weill, entre los proyectos de quince países, y en el que participaron las siguientes instituciones murcianas: Escuela Superior de Arte Dramático, Conservatorio de Danza, Conservatorio de Música de Cartagena y la Universidad de Murcia.

Terminaré esta relación profesional haciendo referencia a distintos cursos que he impartido a grupos e instituciones relacionadas con el teatro, giras a nivel nacional e internacional. Entre todas ellas destaca la llevada a cabo con el espectáculo de “Mudarra”, realizada en los seis países centroamericanos, así como mi participación en festivales de carácter internacional como el V Festival Internacional de las Artes de San José (Costa Rica) y las ediciones XVIII y XXII del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

Teniendo en cuenta toda mi trayectoria profesional he de afirmar que el motivo fundamental que me ha llevado a la realización de esta investigación radica principalmente en mi condición de profesor en una Escuela Superior de Arte Dramático, dado que desde un principio existió en mí la inquietud de encontrar un sistema de trabajo que me permita transmitir al alumno de una forma precisa, clara y sencilla aquellos elementos técnicos requeridos para su profesión. Con este cometido trato de concluir mi línea de trabajo e

investigación iniciada con mis estudios de arte dramático y continuada durante toda mi carrera profesional.

El material que utilizaremos para la realización de este trabajo de investigación no sólo responde a una recopilación de aportaciones de los grandes maestros, noticias, artículos y textos varios de otros muchos profesionales de la interpretación, sino también a toda una serie de reflexiones, recursos, elementos técnicos y conclusiones personales, que son el resultado de mi experiencia como actor, director y profesor.

Para la estructuración del trabajo, una vez expuesto el planteamiento, estableceremos una serie de objetivos en consonancia con los contenidos y su aplicación práctica, así como la metodología a seguir.

En relación con la parte teórica la hemos dividido en una serie de capítulos, de los cuales los dos primeros tendrán un carácter historicista; los seis siguientes estarán más referidos a contenidos; el noveno a aspectos técnicos y el último a su aplicación en el aula.

En el primer capítulo, titulado *Modelo Interpretativo – La verdad realista*, tras una breve explicación de las transformaciones históricas que ha experimentado el teatro a lo largo del tiempo, haremos referencia a todas aquellas personalidades que a lo largo de él han ido expresando en mayor o menor medida, y con mayor o menor éxito, su idea de cómo debe de ser abordado el hecho interpretativo. En todas ellas se perciben coincidencias similares respecto a que éste debe responder a un modelo no convencional, sincero, capaz de conmover y emocionar al espectador. Se trata de cualidades exigidas a toda manifestación artística para poder ser calificada como tal, y que a la postre es el objetivo principal que nos proponemos alcanzar con este trabajo.

A continuación proseguiremos con el capítulo titulado *Improvisación: medio de creación artística y metodología de trabajo*, exponiendo una visión histórica de la improvisación utilizada como sistema de trabajo, tanto para la

creación de espectáculos, como para su utilización como herramienta de trabajo y de formación.

Tras éstos nos centraremos en lo que constituye verdaderamente el núcleo de la investigación, así los seis siguientes estarán referidos más a contenidos; el noveno a los recursos técnicos, y el último que lleva por título *La improvisación en el aula*, lo compone un extractado de una serie de guías didácticas de diferentes escuelas oficiales de arte dramático de nuestro país. Y terminaremos con las conclusiones en el capítulo así titulado, tras el cual incluyo un anexo con parte de las guías didácticas que hemos trabajado para desarrollar el capítulo 10 sobre la utilización de éstas en el aula.

PLANTEAMIENTO

Actuar es una manifestación propia del ser humano en la que una serie de individuos se transforman en otros y el resto, no sólo disfruta presenciándolo, sino que además lo da por verídico y se deja afectar por ello, de ahí que haya quien afirme que el teatro es el arte y prototipo de comunicación humana, ya que *“son seres humanos, hablando a otros seres humanos sobre temas de seres humanos”*.

Por esta razón la interpretación no consiste en mostrarse el actor tal y como es él en su vida privada, ya que entonces estará privando al espectador de nuevas revelaciones y convirtiendo dicho hecho en un acto de exhibicionismo y de autocomplacencia. Tampoco consiste en limitarse a copiar el aspecto formal y externo de las cosas, ya que entonces estará reduciendo el hecho teatral a una simple imitación externa. Sino que lo que tiene que hacer un actor cuando interpreta es crear un personaje con las características y matices individuales que hacen, que al igual que en la vida no existan dos seres humanos totalmente iguales, en el teatro tampoco haya dos personajes totalmente idénticos. Es por ello que el actor debe ser un estudioso y conocedor del comportamiento humano, pues se trata de una de sus principales fuentes de inspiración. Para ello precisa de un gran sentido de la observación, ya que todo actor que observe el mundo desde fuera, distanciado de lo que acontece, sin interesarse por las causas profundas ni captar sus aspectos dramáticos y heroicos, no podrá nunca comprender el sentido de lo que acontece ni penetrar en su significado real. De este modo su interpretación consistirá en una simple imitación o en la reproducción de clichés, de respuestas socialmente aceptadas, de estereotipos, etc... y no en una auténtica creación con valor artístico y poder de influencia.

El propósito final de todo artista es poder crear y expresarse libremente, lo cual no es ajeno al actor, ya que como artista que es necesita desarrollar su creatividad y no limitarse a repetir el texto del autor y los movimientos marcados por el director. Ello no significa que pueda inventar nuevas frases o

hacer cosas diferentes de las marcadas y establecidas por el director, sino que como dice Michael Chejov: *“dichas directrices deben ser la base de su creación, convirtiéndose así en el co-creador del espectáculo junto al director y autor.”*

Por lo general, el artista no se encuentra sometido a la presión del tiempo para producir su obra, ya que suele posponer dicho momento si no se siente en condiciones idóneas para la creación (véanse pintores, escritores, compositores, etc...) Éste no es el caso del actor, quien sí está obligado a crear a una hora fija: la establecida para el comienzo del espectáculo, lo que le obliga a estar inspirado en ese instante, independientemente del momento creativo, físico o anímico en el que se encuentre.

Pero ello no siempre es posible ya que la inspiración no sólo no responde a órdenes de la voluntad, sino que más se aleja cuanto más la queremos violentar y obligar. Es por ello que el actor tiene que saber cómo generar impulsos creativos cuando lo necesite, lo cual sólo es posible mediante el aprendizaje y el desarrollo de una técnica. Ésta consiste en una serie de recursos que le permiten al actor vencer todo grado de resistencia que le impida transmitir su papel con verosimilitud, es decir, ser dueño de su arte, y además le proporciona independencia creadora, confianza en sí mismo y un terreno firme donde desarrollarse como artista. Stanislavski dice al respecto que *la técnica es todo método infalible de trabajo que libere el talento de todas aquellas influencias que lo enmarañan, embotan e incluso pueden llegar a destruirlo. Los demás medios de provocar la naturaleza creadora ponen de manifiesto la neurastenia y patologías, por lo que están contraindicados en el arte. Así no es raro encontrar a actores gritando fuera de sí, babeando y sin ningún tipo de control, pretendiendo mostrar con ello como viven la situación imaginada y que están logrando una gran interpretación.*

Por todos estos motivos dudar que el talento, que no se puede crear ni transferir, pueda ser desarrollado y potenciado con el trabajo en este sentido, y que un actor talentoso precise de un periodo de aprendizaje y de formación, es tan ingenuo como dudar que un hombre civilizado necesita de la cultura, o que

un niño inteligente precisa de una educación. Bien es cierto que hay actores que aseguran tener su propia técnica, pero a lo que realmente se refieren es a su propia interpretación, pues volviendo a tomar las palabras del maestro ruso: *todo arte sólo puede crecer y desarrollarse cuando está basado en un método objetivo de principios fundamentales*, al que el artista impregna de su propia personalidad.

La técnica actoral debe abarcar tanto el aspecto físico como al emocional o espiritual. El primero, por ser el cuerpo el instrumento que utiliza el actor para expresarse, de ahí que deba ser educado en toda su estructura dotándosele de elasticidad y control físico. Y el segundo, porque el actor debe ser capaz de “vivir” cualquier situación exigida por el autor, por lo que debe poder llevar a cabo cualquier estado emocional estipulado por el papel, es decir debe poseer dominio de sí.

Mi percepción es que en nuestro país se carece de una investigación teatral notable referida al hecho interpretativo, entendida como la búsqueda de recursos y de aspectos técnicos que ayuden y faciliten al actor su trabajo. Bien es cierto que existen escuelas, salas y grupos independientes e incluso maestros que trabajan de forma personal y que realizan una gran labor en este sentido, pero por lo general tratan de aplicar y de enseñar lo que han aprendido de sus maestros. Es difícil encontrar propuestas que aporten algo nuevo en este sentido.

La razón principal quizás la encontremos en la falta de una tradición al respecto, pues no podemos olvidar que, hasta prácticamente el último cuarto del siglo XX, las escuelas españolas solían incluir en su denominación las palabras *conservatorio* y *declamación*. La propuesta solía ser una interpretación basada en la voz engolada, en gestos a veces patéticos o en largos parlamentos, lo que salvo en raras excepciones motivadas por la inquietud, era aceptado como una verdad absoluta, a diferencia de los países referentes en este sentido como Rusia, Inglaterra o Estados Unidos. Y quizás sea también consecuencia de una concepción, a mi parecer errónea, pero bastante aceptada, de que el actor nace... y se hace en las tablas, a modo de

los cómicos de la legua y de nuestro mundo profesional hasta hace unas pocas décadas, de ahí el término de *meritorio* tan ligado hasta no hace tanto a nuestro teatro.

No necesitar de una formación en este sentido, es una idea bastante extendida en el mundo actoral, pero algo posiblemente inconcebible para cualquier otro artista o profesión. Nadie duda de que si quieres ser, no ya un buen músico, sino tocar un instrumento, debes de aprender una técnica concreta del instrumento elegido, igual como ocurre con la danza, la pintura o cualquier profesión u oficio. ¿Acaso nos pondríamos en manos de un médico, abogado, arquitecto... que no han cursado los estudios correspondientes? ¿Nos atreveríamos a poner nuestra casa en manos de un albañil, fontanero, electricista que no domine técnicamente su oficio?

No obstante en las últimas décadas podemos apreciar un cambio de tendencia en este aspecto y observar cómo nuestros jóvenes actores cada vez tienden más a adquirir una formación. Prueba de ello es el aumento significativo de este tipo de escuelas tanto oficiales como privadas, así como del número de candidatos que pretenden ingresar en ellas.

Dado mi interés personal por una mejor comprensión y resolución de aquellos problemas que plantea el hecho interpretativo para el actor, y partiendo de mi experiencia como actor y profesor, he decidido tomar como objeto de investigación la improvisación dramática como método pedagógico. Para ello me centro sobre todo en el trabajo de preparación del actor y, más concretamente, en aquellos aspectos relacionados con ella y que el alumno debe, no sólo conocer intelectualmente, sino también dominar a nivel práctico, con el fin de lograr un dominio técnico que le permita abordar creativamente su trabajo como actor.

De este modo el presente trabajo va dirigido al actor como intérprete, y si bien el propósito de toda investigación suele ser aportar algo absolutamente nuevo, este trabajo no lo logra, ya que creo que a estas alturas nadie duda del valor pedagógico de la improvisación, ni necesita ser demostrado, pues es raro

encontrar una escuela de teatro, no ya profesional, sino amateur, en cuyos programas no esté presente la improvisación. Sin embargo, también es cierto que aún existen muchos incrédulos al respecto que piensan que el teatro es algo previsto, estereotipado, clicheteado o que aún no creen o no han descubierto que la interpretación es un hecho artístico y creativo, que responde a una verdad orgánica, a impulsos creativos, que se puede aprender; y que, enseñar interpretación no puede limitarse a montar escenas y obras de teatro, sino a transmitir una técnica.

Lo que pretendo es, partiendo de mi larga experiencia profesional con el trabajo de la improvisación, poder demostrar su valor como mecanismo de aprendizaje de la técnica actoral. Como suelo decir a mis alumnos, considero que quien es capaz de improvisar bien, entendido como tal el trabajar con relajación, concentración e imaginación, abierto y escuchando en escena, respondiendo a impulsos verdaderos, etc., domina la técnica de la interpretación. De ello estoy completamente convencido, ya que el método de trabajo que propongo responde, como veremos, a todos los requisitos requeridos en cualquier escena.

Para ello parto de las siguientes preguntas, ¿verdaderamente la improvisación puede facilitar y enriquecer el proceso de formación de los actores? ¿Improvisar puede ser algo más que un juego de respuesta espontánea sin ningún tipo de estructura? ¿Por qué la interpretación es la única disciplina, artística o no, a la que se le atribuye la duda de que precise de un aprendizaje?

El hecho de que dichas interrogantes suelen estar bastante generalizadas, posiblemente sea debido a que tiende a considerarse a la interpretación como la menos enigmática de todas las artes, lo cual atribuyo a dos causas fundamentales. La primera es que interpretar es algo que todos hacemos inconscientemente, como mecanismo de seducción, si queremos o tememos algo, resultando difícil imaginar que se pueda subsistir sin actuar. Fingimos emociones, comportamientos, promesas... a fin de no defraudar, agradar o lograr nuestros objetivos, basta con observar cómo nos

comportamos con nuestro entorno: en el trabajo, la sociedad, las instituciones e incluso nuestros seres queridos. La segunda es más una causa de ignorancia e incluso me atrevería a afirmar cultural, en tanto que lo percibo como algo generalizado fuera de la profesión e incluso en parte de ella, y es que se considera que el teatro no es otra cosa que aprender un texto, desplazarte donde te digan y tener el mayor o menor descaro para fingir emociones, reacciones, reproducir respuestas socialmente aceptadas.... así como un buen grado de componente egocéntrico que te permita aparecer ante un público sin el menor rubor.

Si todos estamos de acuerdo de que el actor no sólo nace, sino que también se hace, es ese “hacer” lo único que podemos enseñarles, y no es otra cosa que la técnica.

Por eso, partiendo de mi convencimiento, que es el de todo los grandes y admirados maestros tomados como referentes, creo que indistintamente del talento individual, la interpretación posee su propia reglas y recursos que nos permiten afrontar nuestro trabajo con parámetros objetivos, nos proporcionaran herramientas a las que poder recurrir cuando estamos perdidos y nos harán mejores profesionales. Todo ello unido a mi inquietud pedagógica me ha llevado a plantearme ¿cuál es el mejor método de trabajo en este sentido? obteniendo como respuesta el título de mi tesis: *“La improvisación como mecanismo de aprendizaje”*.

Ahora bien, estando de acuerdo en que todo proceso de formación no sólo se debe iniciar partiendo del material de estudio especializado y adecuado, sino que a lo largo de éste también se debe recurrir a él, lo cierto es que, saber algo a nivel teórico no deja de ser una conquista intelectual que corresponde al ámbito del conocimiento. En cambio, aprenderlo consiste en dominarlo a nivel práctico y ello sólo es posible si existe una implicación, una responsabilidad con el proceso de formación personal, pues nadie nos puede enseñar nada que no estemos dispuestos a aprender.

Stanislavski sostenía repetidamente que el mero conocimiento teórico de su sistema no puede conducir a su correcta interpretación, que para conocerlo realmente hay que dominarlo en la práctica y seguir un prolongado y tenaz adiestramiento. [...]

En esa fusión de la teoría y la práctica radica la enorme fuerza creadora del sistema teatral de Stanislavski.¹

[...] Si le preguntaba a Grotowski cómo debía solucionar ese problema, normalmente no recibía ninguna respuesta, o simplemente una sonrisa de quien sabe. En ese momento, sabía que debía resolverlo por mí mismo. Sólo después de que yo cumpliera la tarea lo mejor que podía, él intervenía y analizaba mis errores. Entonces el proceso empezaba de nuevo. Este método de enseñanza toma una cantidad enorme de tiempo y de paciencia. La persona que está aprendiendo llegará inevitablemente a momentos de fracaso. Esos «fracasos» son absolutamente esenciales; ya que es así cómo el aprendiz empieza a ver claramente de qué manera debe avanzar por el camino correcto [...].²

Afortunadamente en interpretación no existen recetas ni formulas, algo que el alumno novel ansía y reclama constantemente, en busca de ese recurso técnico que sea mejor que los otros y que le haga sentirse seguro a la hora de afrontar el hecho interpretativo. La verdad es que no existe ningún recurso mejor que otro, sino más bien un conjunto de herramientas cuya eficacia está demostrada empíricamente por su utilización por grande maestros y actores que nos han precedido. Durante su aprendizaje éste debe de estar exento de todo tipo de prejuicio y saber discernir entre los recursos que le permiten

1 STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1994, p. 15.

2 RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona : Alba Editorial, 2005, p. 4.

obtener los mejores resultados y los que no, siendo los primeros los que, junto con su capacitación, acabarán constituyendo su propia técnica. Y es que a la postre, al espectador lo que le importa es el resultado final y no cómo se ha hecho. Yo suelo explicar esto a mis alumnos con el ejemplo de apretar una tuerca, lo cual, les digo, se puede llevar a cabo con diferentes herramientas: llave inglesa, alicates, llave fija, la mano... e incluso con los dientes, pero al final lo importante no es cómo la hemos apretado sino que lo esté en el grado que sirva para nuestro fin.

Cuanto más conozco la interpretación más me inclino por la improvisación como mecanismo de aprendizaje, ya que si todos estamos de acuerdo que el auténtico valor del arte se encuentra en la verdad y que la improvisación por definición es la capacidad para reaccionar de forma espontánea y auténtica ante un acontecimiento, me lleva a considerar que es uno de los mejores instrumentos para el aprendizaje de la técnica actoral, tanto desde su estilo más libre hasta el más estructurado. Si bien para que el actor desarrolle su sentido del juego y descubra el hecho interpretativo podemos empezar por las primeras, yo me inclino por el último: improvisaciones dramatizadas. Su trabajo y adiestramiento en este sentido le ayudará a saber escuchar, a ser más receptivo, a reaccionar de verdad, a interactuar con el otro... a estar vivo en escena, es decir a ser mejor actor. Pero para que todo esto sea posible, el entrenamiento debe fundamentarse en un sistema coherente de trabajo y una continuidad de formación. Todo ello estará determinado por la experiencia vital y la formación intelectual del alumno, ya que estas determinarán su manera de estar y sentir.

OBJETIVOS

Los objetivos que me planteo alcanzar con este tipo de trabajo son:

Objetivo General

Demostrar el valor pedagógico de la improvisación como portadora de todos aquellos elementos dramáticos, creativos y técnicos que permitirán al actor afrontar el hecho teatral de forma rigurosa, científica y artística.

Objetivos Específicos

- Diferenciar los distintos usos y tipos de improvisación, así como su valor como recurso aplicado no sólo a la interpretación sino también a diferentes disciplinas.
- Poder elaborar modelos de trabajo a partir de la improvisación, que permitan al actor enfrentarse a una situación dramática, incluso a un texto, comprendiendo su estructura, valores estéticos y contenidos temáticos.
- Demostrar el valor de los elementos creativos y técnicos como punto de partida para el desarrollo de una situación dramática con lógica y sentido de la verdad.
- Investigar el valor de la improvisación como método pedagógico que permite descubrir y dominar las reglas propias del hecho interpretativo.
- Plantear la necesidad de una formación técnica que permita el desarrollo del talento personal del actor, así como abordar su trabajo desde la coherencia profesional

- Confrontar los planteamientos interpretativos y sobre la improvisación de los grandes maestros a lo largo de la historia, a fin de conocer el sentido y el significado de las tendencias más significativas.
- Plantear el valor del trabajo práctico y el análisis activo sobre el teórico, preponderancia fundamental para adquirir habilidades, desarrollar capacidades y descubrir la naturaleza orgánica del proceso creativo, durante la fase de formación.
- Demostrar la importancia del entrenamiento psicofísico y su importancia en la expresión artística del mundo interior y la verdad escénica.
- Plantear el sentido del juego escénico como componente lúdico que forma parte fundamental del trabajo y de la técnica actoral.
- Esclarecer y concretar pautas y esquemas de trabajo y entrenamiento técnico, tanto a nivel individual como colectivo.
- Analizar conceptos y temas que permitan desarrollar y estructurar ideas con respecto al hecho interpretativo de forma coherente.
- Comprender la estructura formal, los contenidos temáticos y valores estéticos no sólo de la improvisación sino también de los textos dramáticos.
- Plantear aquellas herramientas que faciliten la obtención de respuestas espontáneas, sinceras y reales.
- Plantear el concepto de objetivo y conflicto como generadores de la acción dramática.

METODOLOGÍA

Para la elaboración de esta investigación hemos partido de los modelos interpretativos propuestos por el Sistema de Stanislavski, el Método de Lee Strasberg, las propuestas de Stella Adler, Meisner, Michael Chejov, Uta Hagen, etc...., y no a los formulados por lo que se conoce como nuevas corrientes o las Vanguardias; cuyo legado sigue vigente en instituciones de prestigio internacional como el Teatro de Arte de Moscú Chejov, el Teatro de Arte de Moscú Gorki, el Actor Studio de Nueva York, el Lee Strasberg Theatre and Film Institute y el Stella Adler Studio of Acting de Nueva York y los Ángeles, el Sanford Meisner Center de los Ángeles o el Temple the Actors en Londres, así como en cualquier escuela de arte dramático que se precie. Así como de la experiencia personal durante años, tanto como alumno, como actor, director y sobre todo, como profesor de interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (ESAD Murcia). Y hemos examinado y estudiado gran parte de las guías didácticas de las principales escuelas superiores de arte dramático de nuestro país.

Como el propio título de esta investigación indica: *La improvisación como mecanismo de aprendizaje*, y el objetivo general propuesto: *demostrar el valor pedagógico de la improvisación como portadora de todos aquellos elementos dramáticos, creativos y técnicos que permitirán al actor afrontar el hecho teatral de forma rigurosa, científica y artística*, su finalidad principal es proporcionar conocimientos y habilidades prácticas referidas al hecho interpretativo.

Esto nos ha llevado a plantear un trabajo fundamentado en una metodología de carácter creativo, investigador, activo y participativo, reflexivo e individualizado, elementos fundamentales de todo proceso artístico.

¿Por qué creativa? Porque el actor no debe limitarse a ser un mero reproductor del texto y de las indicaciones del director, sino que partiendo de ello debe de ser capaz de realizar su propia creación, pues de no ser así, su

trabajo carecerá de valor artístico y consecuentemente no llegará a conmover al espectador, a la postre, destinatario final.

¿Por qué el carácter investigador? Por lo anteriormente expuesto, ya que no se puede crear de la nada. El alumno actor tiene que tener muy claro lo que quiere componer, de ahí que cuanto más conozca y mayor información tenga al respecto más definido tendrá aquello que quiere interpretar. Ello le permitirá saber si va en la dirección adecuada y qué falta o sobra en su creación.

¿Debe ser activa y participativa? Sí, en cuanto que no creo que haya ningún tipo de duda en que para dominar cualquier oficio, profesión o habilidad, no es suficiente el conocimiento a nivel intelectual de los aspectos conceptuales, sino el dominio práctico de éstos mediante la experimentación. De ahí que la parte práctica deba tener un especial protagonismo.

¿Y por qué reflexiva e individual? Lo primero con el fin de obtener conclusiones mediante el análisis particular y en grupo del trabajo realizado, lo que permitirá establecer pautas generales, así como conclusiones y pautas a nivel personal. En cuanto a lo segundo, ya que el aprendizaje de la interpretación es un proceso determinado por las circunstancias personales del alumno, que harán que cada uno vaya creciendo según sea capaz de enfrentarse a sus resistencias, limitaciones o miedos. Por eso es frecuente encontrarnos con individuos que avanzan rápidamente y en un momento determinado dicho crecimiento se ve frenado, o a la inversa alumnos que les cuesta avanzar y de pronto ponerse a la altura de los más avanzados, si bien en este sentido hay que tener paciencia ya que ello puede llevar a durar meses. No podemos olvidar que estamos trabajando con seres humanos y que no todos tienen el mismo ritmo de crecimiento, de ahí que sea importante considerar las dificultades personales, intelectuales e incluso de integración en el grupo, de cada uno de los participantes.

En relación con el trabajo, nuestro papel ha sido el de organizador de las propuestas, proporcionar conocimientos e información al respecto, así como

orientar y ayudar al alumno, a fin de que éste no se pierda en los procesos de búsqueda.

Inicialmente hemos tratado de crear un clima de confianza y de seguridad entre todos los alumnos con el fin de que estos cuando comenzasen a trabajar los ejercicios y fueran observados por sus compañeros no se sintieran cohibidos ni juzgados por el resto, sino que estuvieran dispuestos a abrirse a toda propuesta que se les hiciera durante la improvisación. Que se sintieran completamente libres para expresarse, poniendo como único límite el no hacer daño físico ni moral al compañero. Un lugar “íntimo” de donde no trascenderá nada al exterior. Igualmente hemos insistido en que comprendan que nada de lo que allí ocurra o hagan tiene que ver con su vida personal. Para recurrir a juegos grupales cuyo carácter lúdico les llevase a abrirse, a perder miedo al contacto físico, a confiar en el otro y a crear un ambiente de tranquilidad y de placer por estar todos juntos.

Comenzamos con ejercicios individuales propuestos por el propio alumno, partiendo de experiencias personales fundamentadas principalmente en actividades que formasen parte de su cotidianidad con el fin de que le fueran familiares, y en las que no se podía hacer uso de la palabra. Es lo que se conoce como *silencios orgánicos*. Ello consiste en realizar algo concreto en un lugar concreto, que si bien inicialmente suele carecer de valor dramático, sirve para que el alumno descubra la importancia dramática del espacio donde tiene lugar la acción y comprenda el verdadero valor de lo que más tarde en los ejercicios de improvisación denominaremos *actividad*. De cómo ésta, da un sentido a estar en escena, pues ya no se está ahí para hacer una “escena” sino para realizar una tarea. Se trata de que desarrolle la *concentración* y que aprenda que, interpretar no consiste en hacer algo de mentira sino en realizar *lógicas de comportamiento*, lo que proporciona *veracidad* y desarrolla su *sentido de la verdad*. Finalmente, que aprenda a cómo comunicarse sin la palabra, algo, esto último, que de inicio suponía una gran dificultad para él.

Posteriormente a este tipo de ejercicio, hemos incluido alguna circunstancia que lo haga más interesante dramáticamente, como puede ser

una razón práctica o emocional que le genere un *conflicto*, apareciendo así elementos como el *objetivo*, ¿qué es lo que quiero lograr, o para qué?; la *acción*, ¿qué es lo que tengo que hacer para alcanzar mi objetivo?; *estrategias*, ¿cómo lo conseguiré más fácilmente?; o la *urgencia*, ¿cómo realizarlo en el menor tiempo posible, pero sin prisa? sino como precisión.

A continuación, en busca de una mayor complejidad, hemos continuado proponiendo ejercicios de silencios orgánicos, pero ya no a nivel individual, sino entre 2 o 3 participantes. Así como añadiendo otros elementos fundamentales en el hecho interpretativo como la *relación*, la cual tiene que estar claramente definida en términos específicos y concretos para que opere sobre ellos. El *rol*, ¿quién soy yo en este ejercicio?; el *primer contacto*, ¿qué me produce coincidir con el otro?; el *estado psicofísico inicial*, ¿cómo me siento física y emocionalmente por lo que me ha ocurrido antes de entrar, o mientras realizo mi actividad si es que estoy dentro?; o la *razón para entrar*, ¿a que vengo aquí?, justificación que hará olvidar la idea perturbadora de llegar a realizar un ejercicio.

Es así como hemos ido iniciando al alumno para que vaya comprendiendo, de forma sencilla y práctica, los elementos estructurales y dramáticos expuestos a continuación. Y descubra la importancia que la *relajación* y los elementos creativos la *concentración*, *atención*, *imaginación*, *fantasía* y las *circunstancias dadas y/o imaginadas*, juegan en este tipo de trabajo.

De ello hemos pasado a los ejercicios propiamente de improvisación, en los que hemos pedido al alumno que parta de los elementos creativos, tenga en cuenta los elementos estructurales y de la improvisación y aplique los recursos técnicos. Si bien todo ello no debe de ser nuevo para él, ya que en las modalidades de ejercicios anteriores, algunas de ellas las ha ido aplicando.

Antes de comenzar cada ejercicio hemos tratado de hacer ver a cada alumno lo importante que es para ellos y para el resultado final, que se tome cada uno su tiempo de preparación, que no es otra cosa que traten de estar lo

más relajados posible a la hora de iniciarlo y concentrados en las circunstancias establecidas. Sólo cuando todos consideran haberlo logrado y estar en unas condiciones óptimas para ello les recomendamos que comiencen. Bien es cierto, que una vez que han comprendido la importancia de este proceso, ya no hemos necesitado ir explicándolo cada vez, sino que era requerido y afrontado por ellos mismos, no dando comienzo hasta haberlo realizado.

Las improvisaciones también eran propuestas por los alumnos, bien individual o por pareja, por lo menos hasta que se llegase a un cierto dominio en este sentido. Ello es debido a que el alumno así sólo tiene que estar concentrado en una sola línea de acción dramática y los estímulos y acontecimientos sólo le llegarán de una dirección. El introducir más participantes inicialmente, puede llevar a que éste se sienta abrumado y/o perdido por la información que le llega de diferentes lados, dificultando así el ejercicio y consecuentemente el proceso de aprendizaje.

Aunque inicialmente en las situaciones planteadas es conveniente que traten sobre experiencias próximas a la cotidianidad del alumno a fin de que se sientan en un terreno familiar. Ante cualquier dificultad o resistencia en alguno de ellos, sugerimos alguna propuesta con el fin de que insistan y trabajen en ese o esos aspectos que se les resiste. Pero a medida que van adquiriendo seguridad lo interesante no es trabajar sólo aquello en lo que se sienten cómodos, sino en lo que consideran que les supondrá una cierta dificultad interpretativa, ya sea de carácter emocional, técnico o creativo, a fin de enfrentarse a sus limitaciones y/o miedos, para así superar las dificultades técnicas y resistencias personales, ser conscientes de sus habilidades y dificultades y, consiguientemente, crecer como actores.

A la hora de plantear una improvisación y, con el propósito de que ésta funcione bien, proponíamos a los alumnos que tuvieran en cuenta las siguientes consideraciones:

- Construirla entre todos los participantes, para así no contradecirse.

- Conocer bien el tema.
- Entender la situación.
- Ser generoso y escuchar.
- No hablar o hacer algo por hacerlo, sino que cuando se haga sea para aportar algo que permita avanzar.
- Considerar el poder del silencio.
- Llegar al límite de la situación.

Tras cada ejercicio realizamos un análisis y puesta en común por todos los miembros del grupo, si bien las opiniones no debían tratar sobre lo que se debería haber hecho y cómo, ni siquiera sobre lo que suponen que había sucedido, pues es frecuente que al conocer el ejercicio los alumnos diesen por supuesto cosas que no habían ocurrido, sino sobre lo que habían visto, donde estuvieran los aciertos y problemas y por qué. Nunca se trata de catalogar de mala la improvisación, ni de encontrar al culpable de ello, pues equivocarse en un ejercicio de este tipo nunca es un fracaso, sino el descubrimiento de cómo o qué no debe hacerse. Y en este sentido le hemos repetido al alumno que no olvide que tiene todo el derecho del mundo a equivocarse, pero que también tiene la obligación de no volver a cometer el mismo error, ya que hacer lo mismo le llevara al mismo resultado. Tras ello se volvía a repetir el ejercicio con el fin de tratar de corregir y mejorar en líneas generales, así como de profundizar y precisar en la situación.

Con ello intentamos, no solo que los participantes sean conscientes de sus logros y errores, sino también que el resto aprenda a verlos y detectarlos. A la postre les servirá para descubrir en el compañero su problemática al respecto e ir desarrollando un criterio profesional, así como crear en el alumno una sensación de seguridad derivada del progreso y mejora gradual. Es decir, lo que hemos pretendido es que el alumno a partir de sus propias imágenes, personas y situaciones familiares, encuentre nuevos resultados. Situarlo en procesos de autoconciencia y auto conocimiento, combinados con el aprendizaje del concepto de acción dramática a través de la técnica actoral y sus principios.

Pero no hay que olvidar que la técnica se aprende para “olvidarse”, sólo así se logrará ir más allá, jugar con ella y despertar la imaginación, la creatividad y la espontaneidad.

PARTE TEÓRICA

CAPÍTULO 1. MODELO INTERPRETATIVO - LA VERDAD REALISTA

Dado que considero que el propósito último del actor es crear la verdad de la escena, finalidad última de la aplicación práctica de este trabajo, considero imprescindible la realización de un recorrido histórico que muestre la importancia que dicha cualidad artística ha tenido a lo largo de la historia del teatro.

Pudiese parecer que dicha particularidad fuese un término relativamente moderno, que se reclamara interpretativamente a raíz de Stanislavski y su propuesta, dado que fue de los primeros en trabajar con dicho propósito de una forma sistemática, al reconocimiento internacional de su Sistema.

Me atrevería a decir que no es hasta entonces cuando al actor comienza a reconocérsele socialmente como artista, como creador. Si observamos la historia, dicha facultad era fácilmente atribuible a pintores, escultores, dramaturgos, músicos, etc..., pero es difícil encontrar este reconocimiento para los actores, quienes durante mucho tiempo fueron considerados como cómicos, entretenedores e incluso gente de poco fiar.

No obstante quiero demostrar que históricamente ello ha sido reclamado de una u otra forma a lo largo del tiempo, si bien, como ya he dicho antes, hasta el maestro ruso nunca ha pasado de ser sugerencias, propuestas o poca más, pero que considero a tener en cuenta puesto que ya entonces era una forma de marcar el camino.

Tratar de estudiar el hecho interpretativo, no de la representación, es tarea ardua, ya que mientras que la producción de cualquier tipo de artista suele pervivir en el tiempo y sirve de referencia para generaciones posteriores, el actor interpreta para el momento, en un tiempo y espacio concreto. Y es que

la interpretación es por naturaleza un arte efímero del que no existe constancia práctica, hasta la llegada del disco fonográfico y posteriormente de los medios audiovisuales. Además de ser difícil encontrar una historia propiamente de la interpretación.

Es obvio que el teatro, al igual que todo proceso artístico, ha experimentado grandes transformaciones a lo largo del tiempo y no siempre de forma uniforme. Así, mientras en la antigüedad estaba ligado a las manifestaciones de carácter ritual, a partir de la Edad Media, aunque encontramos manifestaciones de carácter religioso como los *Milagros*, *Autos Sacramentales* o los *Misterios*, dicho carácter se irá perdiendo en favor del concepto del teatro como diversión, esbozado por entonces por los juglares y la introducción de elementos profanos y jocosos en las manifestaciones anteriormente citadas, dando lugar a otras formulas como los *Juegos de Escarnio* españoles o los *Interlude* ingleses, entre otros. Carácter lúdico que se verá consolidado con la aparición de la Comedia del Arte italiana, en donde la interpretación es puro instinto e intuición, concepto que progresivamente irá dejando paso al modelo basado en el arte de decir el texto, la declamación, el estereotipo y la capacidad facial y gestual del actor. Su máximo exponente tendrá lugar durante los siglos XVIII y XIX, no siendo hasta prácticamente finales de éste último y comienzos del XX cuando el teatro moderno opte, por un lado, por un modelo, que influenciado por el oriental, pretenderá una vuelta a la idea de ritual, dando lugar a lo que se conoce como Vanguardias, y por otro lado un teatro fundamentado en la interpretación realista/naturalista.

En este último modelo baso mi investigación y aplicación futura, dado que permite contar historias fácilmente comprensibles por el alumno, al tratar de temas y situaciones próximas a su experiencia vital, teniendo en cuenta que no es frecuente que los alumnos lleguen demandado un tipo de interpretación que responda a unos modelos más expresivos o inicialmente más abstractos para ellos. Finalmente me motivan a ello cuestiones puramente practicas, como lo son las posibilidades laborales que posibilita para los actores al ser el más requerido en cine, televisión y en un gran porcentaje del teatro actual.

Considero que la posibilidad de la improvisación, de permitir al alumno descubrir un modelo de interpretación no convencional, sincera, capaz de conmover y emocionar al espectador, fundamentada en el impulso creativo, la organicidad y la verdad escénica, la convierten en la herramienta idónea. Como trato de demostrar a lo largo de este capítulo, son aquellas cualidades las que en mayor o menor medida, y con mayor o menor éxito, le han sido demandadas al hecho interpretativo a lo largo de toda la historia del teatro hasta nuestros días.

La referencia más antigua que he encontrado al respecto es la realizada por Platón³ en su significativa obra *La República*⁴, donde encontramos páginas enteras dedicadas al arte de la escena, como es el caso del volumen I titulado *Las Leyes*, donde según él cualquiera que interprete tiene que abandonarse a los sentidos y dejar a un lado la práctica de la mimesis. Considera un error que el teatro trate de imitar la vida tan sólo mediante la palabra, porque representan la realidad a medias. Pero es Aristóteles⁵ el primero en escribir, a finales del siglo IV a. C., unos 75 años después de la muerte de Eurípides,⁶ sobre teoría dramática en su *Poética*, obra de la que sólo se conserva una parte. Consiste en un tratado filosófico sobre la tragedia y la épica, por lo que no se puede considerar un manual de actores, si bien a veces se podría desprender una enseñanza interpretativa, tal y como ocurre por ejemplo en el Capítulo 15: *Sobre el carácter de los personajes que realizan la trama*, donde dice al respecto:

Con respecto a los caracteres hay cuatro cosas a las que es preciso apuntar. En primer lugar, y sobre todo, que sean buenos. Los personajes tendrán carácter, si como se dijo antes,

3 Platón (427 a 347 a. C.) es un filósofo griego seguidor de Sócrates y maestro de Aristóteles.

4 Obra filosófica a modo de dialogo entre Sócrates y otros personajes.

5 Aristóteles (384 a. C- 322 a. C.) es un filósofo, lógico y científico de la Antigua Grecia, cuyas ideas han ejercido una enorme influencia sobre la historia intelectual de Occidente durante más de dos milenios.

6 Eurípides (480 a. C. - 406 a. C.) fue uno de los tres grandes poetas trágicos griegos de la antigüedad, junto con Esquilo y Sófocles.

sus palabras y acciones ponen de manifiesto una elección; el carácter será bueno si la elección también es buena. Lo cual depende, sin embargo, del tipo de persona, [...] Lo segundo es que sea adecuado, pues hay, en efecto, un carácter viril, pero no es adecuado que una mujer sea viril o que produzca terror. Lo tercero la semejanza, lo cual, como ya se ha dicho, es distinto de hacerlo bueno y apropiado. Lo cuarto, la consistencia; incluso cuando la persona imitada es inconsistente, y por tanto, se supone que también lo es su carácter, incluso en tal caso, es preciso que sea consistente en su inconsistencia.

*En los caracteres, al igual que en la estructuración de los acontecimientos, siempre hay que buscar lo necesario o lo probable, de manera que sea necesario probable que un personaje diga o haga algo algún modo, y sea necesario o probable que una cosa se siga de otra. [...]*⁷

En el siglo I a. C. en Roma encontramos a Horacio⁸, quien escribió la *Epístola a los Pisones*, más conocida como *Arte Poética*, en la que sienta principios de preceptiva literaria que han pervivido durante siglos en nuestra cultura: Petrarca,⁹ Garcilaso,¹⁰ Moratín, Jorge Guillen,¹¹ etc..... En ésta, posiblemente su última obra, renueva y enriquece los aspectos aristotélicos referidos a la creación artística, pero a diferencia del filósofo griego que los dirige más a la creación literaria, los hace extensible a los actores. En ella reflexiona sobre el verso, la función del coro, el drama, el público, la unidad de conjunto en toda la obra, así como en el lenguaje, sobre el que considera que

7 ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Salvador Más. Tercera Edición. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pp. 98,99 y 100.

8 Quinto Horacio Flaco (65 a. C. – 8 a. C.) fue el principal poeta lírico y satírico en lengua latina.

9 Francesco Petrarca (1304 – 1374) fue un lírico y humanista italiano.

10 Garcilaso de la Vega (Entre 1494 y 1503 - 1536) es un poeta y militar español del Siglo de Oro, considerado uno de los escritores en español más grandes de la historia.

11 Jorge Guillén Álvarez (1893 - 1984) es un poeta y crítico literario español, integrante de la Generación del 27.

debe adecuarse al estado de ánimo y a la condición de quien habla. Los caracteres de los personajes, deben de seguir la tradición, es decir, deben de mantenerse con el carácter que históricamente han tenido desde el principio al final de la obra, e igualmente considera que se deben observar los rasgos propios y las costumbres de cada edad.

*Como en el hombre es natural reírse
Siempre que oye reír, lo es igualmente,
Siempre que ve afligidos, afligirse; (220)
Y si contigo quieres me lamente,
Tú mismo debes antes lamentarte:
Sólo así en tu dolor me cabra parte.*

*[...] Debe el triste explicarse con tristeza,
El enojado, amenazar con ceño,
Decir jocosos chistes el risueño,
Y el serio, conservar grave entereza; [...] (230)*

*Quando a la situación de los Actores
No vienen las palabras apropiadas, (240)
La Nobleza y la Plebe
Se burlarán riendo a carcajadas.
Diferenciarse en gran manera debe
Lo que habla un Dios, de lo que un Héroe dice;
Lo que expresa un anciano (245)
A quien la madurez caracterice,*

*De lo que un Mozo intrépido y liviano;
Lo que una gran Matrona representa,
De lo que su afectuosa Confidenta;
Lo que habla un mercader que ansioso viaja, (250)
De lo que un Aldeano
Que su heredad fructífera trabaja.*

*[...] Si quieres atraer al coliseo
Oyentes que sentados se mantengan
Hasta que baxen el telón, y vengan
A pedir el aplauso acostumbrado,
Las diversas costumbres especiales (350)
De cada edad observa con cuidado,
Distinguiendo las prendas naturales
Que a los mudables años pertenecen,
Y que en las varias índoles se ofrecen.¹²*

En la Edad Media, debido posiblemente al ostracismo teatral del momento, no se conoce ninguna gran obra ni edificios destinados a las representaciones teatrales y lo más similar a un actor eran los bufones y juglares. No encontramos aportaciones en este sentido, si bien, sirva como contribución al tema que nos ocupa el siguiente epitafio escrito en la lapida de un juglar del siglo IX llamado Vitalis.

12 HORACIO. *El arte Poética o Epístola a los pisones*. Traducida en verso castellano por D. Tomas de Iriarte. Madrid : Imprenta Real de la Gazeta, 1777, pp. 16, 18, 24 y 26.

*Imitaba yo el rostro, los gestos y el habla de mis interlocutores, de modo que se creyera que eran muchos los que se expresaban por una sola boca... En esto andaba cuando el fúnebre día se llevo conmigo a todos los personajes que vivían en mi cuerpo.*¹³

En la Italia renacentista el humanista Francesco Robertello (1516-1567) consideraba que la verosimilitud en la imitación debía ser una condición indispensable, ya que esto permitía que el espectador fuese más fácilmente conmovido y persuadido, al corresponderse lo que ve y escucha en escena con lo verosímil y decoroso en el sentido horaciano. En ese mismo período el francés Jacques Peletier escribió en 1555 su propia *Arte poética francesa*, en la que viene a manifestar que al ser el teatro un reflejo de la vida, lo mismo debía ocurrir con los personajes.

Por aquel entonces, en Inglaterra, Shakespeare hace ciertas referencias al respecto en el acto III, escena 2ª, de *Hamlet*, donde dicho personaje aconseja a los cómicos sobre cómo tienen que realizar su trabajo, dejándose entrever lo conveniente de llevar la verdad al escenario.

HAMLET:

Decid los versos, os lo suplico, como yo los he recitado, que salgan con naturalidad de vuestra lengua. Si los declamáis, a la manera que usan muchos actores, mejor sería dárselos a un pregonero para que los recitara. Ni hagan de sierra vuestras manos como queriendo cortar el aire... antes bien usadlas con delicadeza. Pues en el torrente, tempestad, en el torbellino – por decirlo así - de vuestra pasión, habéis de hacer alarde de templanza, de medida. Me destroza el alma oír a un actor escandaloso con peluca destrozar y hacer jirones la pasión que interpreta, atronando los oídos de la chusma, que no son

¹³ OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Décimotercera Edición. Madrid : Cátedra, 2014, pp. 88 y 89.

capaces de entender nada que no sean el ruido y las pantomimas más absurdas. Haría azotar a los que así obran por sobreactuar el papel de Termagante. Esto es como ser más Herodes que el propio Herodes. Os lo ruego, evitadlo.

PRIMER ACTOR:

Lo aseguro a vuestra Alteza.

HAMLET:

Tampoco vayáis a exagerar la modestia, sino que debéis dejar que la discreción os guíe. Ajustad en todo la acción a la palabra, la palabra a la acción... procurando además no superar en modestia a la propia naturaleza, pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin – antes y ahora – ha sido y es – por decirlo así – poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde. Y esto sin exageraciones en uno u otro sentido, pues, aunque hacen reír a los necios, irritan a los discretos, cuya crítica – aunque de uno sólo se trate – debe pesar más en vosotros que la de un teatro lleno de los más torpes. Se de actores a los que he visto en escena – a los que he oído elogiar ¡y mucho! – que no teniendo – y seré discreto al expresarme – ni acento de cristianos, ni su traza, ni la de pagano u hombre alguno, se pavoneaban y gritaban de modo tal que llegue a pensar si no se trataba de aprendices de la naturaleza y no de hombres, pues que tan detestablemente imitaban a los humanos.¹⁴

¹⁴ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Cornejo. Versión definitiva de Manuel Ángel Cornejo y Jenaro Talens. Madrid : Cátedra, 1999, pp. 369, 371 y 373.

En el Siglo de Oro español, más concretamente a finales del siglo XVI, encontramos la *Philosophia Antigua Poética*¹⁵ de López Pinciano,¹⁶ consistente en un tratado pedagógico de poética dividido en trece epístolas, las cuales tratan sobre la felicidad, la poesía, la fabula, el lenguaje poético, etc... La VIII está dedicada a la tragedia, la IX a la comedia y la XIII a los actores y representantes, siendo en ésta última donde el autor da una serie de normas:

[...] porque el actor bueno, de mala hará buena; y, al contrario, el malo, de buena, mala. Conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad, porque, si va imitando a una persona trágica y grave, y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover, y, en lugar de mover a lloro y lágrimas, moverá su contrario, la risa.

[...] de lo mucho que importa que el actor haga su oficio con mucho primor y muy de veras, que, pues nos llevan nuestros dineros de veras y nos hacen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras. Las cuales solían hacer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los afectos y ademanes con el movimiento del cuerpo, piernas, brazos, ojos, boca y cabeza, porque, según el afecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, así como el poeta con su concepto declara la cosa y, con la palabra, al concepto; el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar, y manifestar, y dar fuerza a la palabra del poeta.

¹⁵ Es la obra más famosa de López Pinciano, publicada en Madrid en 1596. Está considerada la más alta creación de la estética literaria española en el siglo XVI.

¹⁶ Alonso López, más conocido como "el Pinciano". Nació en Valladolid hacia 1547, donde murió en 1627. Está considerado uno de los humanistas españoles más insignes del siglo XVI.

El Pinciano dijo: A mí parece muy bien lo que decís, y deseara yo harlo ver algunas reglas de ello.

Fadrique respondió: No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los cuales vemos mueven differentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeza, según la pasión de que están ocupados; que el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza pasa adelante contra su voluntad; y así, discurriendo por las personas, y edades, y regiones, hallaréis gran distancia en el movimiento de los pies, el cual se debe imitar en el teatro, porque las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los mozos, menos, y los niños no saben estar quedos. Y en las provincias también hay grande diferencia, porque los septentrionales son tardos; los franceses, demasiado ligeros, y los españoles y italianos moderados; y esto digo como ejemplos del movimiento de los pies.

Y en el de las manos es de advertir la misma presteza y tardanza en las edades y regiones, y, más allende, la variedad de los affectos, acerca de lo cual se considera que, o se mueve una mano sola o ambas; que la sola debe ser la derecha, que la siniestra no hará buena imitación, porque los más hombres son diestros, o casi todos, y así conviene que el representante siniestro sea diestro en el teatro.

Digo, pues, en general que mire el actor la persona que va a imitar; si es grave, puede jugar de mano, según y cómo es lo que trata; porque, si está dessapasionado, puede mover la mano con blandura, agora alzándola, agora declinándola, agora moviéndola al uno y al otro lado; y, si está indignado, la moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar, llamado índiz, de los demás, como quien amenaza; y, si enseña o

narra, podrá ajuntar, al dedo dicho, el medio y pulgar, los cuales, a tiempos, apartará y ajuntará; y el índiz solo extendido y los demás hecho puño, alzado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. El movimiento de la mano se hace honestamente y según la naturaleza, comenzando de la siniestra y declinando hacia abajo y, después, alzándola hacia el lado diestro y, cuando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que habemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho. Pero advierto que el actor delante del mayor no le está bien jugar de mano razonando, porque es mala crianza; estando apasionado, puede, porque la pasión ciega razón; y, en esto se mire y considere la naturaleza común, como en todo lo demás. Las manos ambas se ayuntan algunas veces para ciertos afectos, porque, cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria (que dicen empeine) de la diestra, y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se significará humildad.

El labio muerde el que está muy apasionado de cólera; el que está alegre, deja apartar el uno del otro labio un poco.

Y en el ojo, se vee un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da solo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y así como el ojo sigue al afecto, los párpados y cejas siguen al ojo. Sirve el sobrecejo caído al ojo triste, y el levantado, al alegre. El párpado abierto inmóvil, a la alienación, y éxtasi, y a la saña.

En la cabeza toda junta hay también sus movimientos, como el movella al uno y otro lado para negar y el declinalla para afirmar; y la perseverancia en estar declinada para significación de vergüenza.

Digo, otra vez, que estos dichos sean unos ejemplos pocos de lo mucho que hay que considerar en esta parte, que son casi infinitos. Y para abreviar esta materia con una red barredera, el actor esté desvelado en mirar los movimientos que con las partes del cuerpo hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares, y passiones del alma; así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte, y ésta, más que ninguna, digo la poética, de la cual los actores son ejecutores.¹⁷

Lo mismo hace Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas*¹⁸, concretamente en la tercera jornada, en la que dicho personaje se refiere a las cualidades que un actor debía tener:

PEDRO:

De gran memoria, primero;

segundo, de suelta lengua;

y que no padezca mengua

de galas es lo tercero.

Buen talle no le perdono,

si es que ha de hacer los galanes;

no afectado en ademanes,

ni ha de recitar con tono.

17 LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*. Obras Completas, Tomo I. Director literario Domingo Ynduráin. Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp. 525 a 529.

18 Cervantes la tituló *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* y debió escribirla, según Cotarelo Valledor, Schevill-Bonilla, Canavaggio y Meregalli, con posterioridad a la muerte del actor Nicolás de los Ríos, ocurrida el 29 de marzo de 1610. Fue impresa por primera vez en Madrid en 1615, formando parte del recopilatorio titulado *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*.

*Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.*

*Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.*

*A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.*

*Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con [p]risa
otra vez al triste llanto.*

*Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente*

*si hace aquesto el recitante.*¹⁹

Se percibe así el juego libre de afecto y emociones, de transmitir al público según la edad, temperamento y estado social, el rechazo a la declamación, el manejo con inteligencia del verso y el dar vida al texto muerto.

En esa misma línea se sitúan las indicaciones de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedia*,²⁰ aunque éste no es un manual para actores sino un texto ensayístico en el que el autor expone su concepción de como se debía escribir teatro, pero del que se desprenden ideas que podían servir para el actor.

*[...] porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,(255)
persüade o aparta alguna cosa.*

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare(270)
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los [soliloquios] pinte de manera*

19 CERVANTES, Miguel de. *Obras completas de Cervantes*. Tomo II. Madrid : Aguilar, 2004, p. 820.

20 Texto en verso que Lope de Vega leyó como discurso ante la Academia de Madrid en 1609, en el que a lo largo de sus 389 versos realiza una confesión de sus logros y fracasos con el objeto de defender su teatro ante los académicos.

que se transforme todo el recitante, (275)
y con mudarse a sí, mude al oyente.

Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil. (285)

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, [...](320)

[...]si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo vende,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra.
y si es leal, le prestan y convidan, (335)
hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.²¹

Esto mismo afirmó el notable actor de la época Baltasar de Pinedo,²² en *El peregrino de su patria*, impreso en 1604:

Balthasar de Pinedo tendrá fama,
pues hace, siendo príncipe en su arte,
altos Metamorphoses de su rostro,

21 VEGA Y CARPIO, Felix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique Garcé Santo-Tomás. Madrid : Cátedra, 2006, pp. 145 a 149.

22 No se tienen datos de su nacimiento, aunque se sitúa en el último tercio del siglo XVI, y las últimas noticias sobre él hacen referencia a 1621, año en el que representó, probablemente en Toledo, *El colmenar divino* de Tirso de Molina. Tampoco se conocen datos de su muerte.

*color, ojos, sentidos, voz y afectos,
transformando la gente. Mas no es justo
que os diga lo que aquí veréis tan presto
recitando esta tarde un hombre Prodigio,
ya rico y fuerte, ya perdido y mísero.
Solo os suplico que le oygais atentos,[...]²³*

Igualmente encontramos referencias al respecto de Juan de Caramuel²⁴, quien en su *Primuscalamus* afirmaba sobre María Riquelme²⁵, casi tres décadas después de su muerte:

[...] quando representaba, mudaba con admiración de todos, el color del rostro; porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonroseado; y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida, y en este cambiar de afectos era tan única que era inimitable.²⁶

Ya en pleno siglo XVII el escritor y humanista Jusepe Antonio González de Salas (1588-1654), autor de *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles*, obra publicada en 1633, dice que sólo cuando el actor sea capaz de liberarse de los obstáculos personales y sentir las emociones escritas por el autor podrá transmitir las al público. Ello le sitúa en la vanguardia en cuanto a la idea de lo que tiene que ser el actor, ya que no sólo otorga independencia al actor como creador, sino que además le

23 VEGA Y CARPIO, Felix Lope de. *Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso*. Tomo V: "El peregrino en su patria". Libro Cuarto. Madrid : Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1776, p. 347.

24 Juan Caramuel Lobkowitz (Madrid, 1606 - Vigevano, Lombardía, 1682) fue un monje cisterciense, filósofo, matemático, lógico y lingüista español, que llegó a ser nombrado obispo.

25 Fue una de las grandes actrices de la primera mitad del siglo XVII, que pese a haber permanecido pocos años en la profesión, pues moría a los treinta y tres años, protagonizó la escena teatral de su tiempo. Fue premiada por su interpretación de Casandra en "El castigo sin venganza" de Lope de Vega.

26 DIEZ BORQUE, José María y Otros. *Historia del teatro español*. Tomo I. Madrid : Taurus, 1984, p. 664.

reconoce sus aportaciones emocionales en la composición final del personaje, algo que hasta entonces se consideraba una exclusividad del dramaturgo al margen del comediante.

En ese mismo siglo en Francia, Moliere, en sus obras *La crítica de la escuela de mujeres* y *El impromptu de Versalles*, critica a los académicos y plantea parámetros del teatro, la dramática y el actor.

[...] Procurar, pues, todos asimilar bien el carácter de vuestros papeles, e imaginaros que sois lo que representáis. [...] ²⁷

En 1657 el abate d'Aubignac²⁸ publica su obra *La práctica del teatro*, en la que se aborda quizás por primera vez en la historia de la teoría dramática, el problema de la verdad y de la verosimilitud, así como se hace referencias a aquellas cualidades que debe poseer un actor. D'Aubignac considera que la verosimilitud no sólo debe ser una cualidad de la obra dramática sino también del hecho interpretativo, y en este sentido dice que todo intérprete debe olvidarse del espectador y hablar, comportarse y pensar como si fuera el personaje en ese lugar y circunstancia, es decir como seres reales en circunstancias reales con una línea de pensamiento lógica. Aspectos que no sólo podemos considerar como un antecedente de la interpretación realista/naturalista, sino que incluso hoy día los siguen teniendo en cuenta muchas de las líneas más vivas del teatro contemporáneo.

Abundando en esa idea, el poeta y escritor francés Jean Chapelín (1595-1674) considera que la verosimilitud en la representación es lo único que permite al espectador creer que lo que está viendo es real.

27 MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin. *Obras Completas*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar, 1973, p. 367.

28 Hédelin Francois, abad de Aubignac y Meymac (1.604 - 1676), fue un dramaturgo y teórico del teatro francés.

Pero la idea bastante aceptada de que para crear en el espectador la sensación de verosimilitud, los personajes debían estar sujetos a los patrones reales, va a comenzar a ser contestada por algunos autores quienes afirman que las personas no siempre responden a modelos estándar, sino que por el contrario, la diferencia y la complejidad proporcionan una imagen más fiel de la realidad.

Ya en el siglo XVIII, pese a que como he indicado, el modelo interpretativo imperante del momento estaba fundamentado en la mera verbalización, la declamación e incluso el divismo actoral, existía un sector interesado por la verdad y por la naturalidad interpretativa, tal como Luigi Riccoboni, actor y dramaturgo de origen italiano y afincado en París:

Todo el arte del teatro consiste en un muy pequeño número de principios. Es necesario siempre imitar la naturaleza. La afectación es el mayor de todos los defectos. Por más que éste sea el más común, únicamente el gusto nos puede contener en los estrechos límites de la verosimilitud²⁹

También por entonces otro francés Jean Dubos³⁰ publica en 1719 *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, donde se opone a la reglamentación académica y plantea que la estética no viene dada por la razón sino por los sentimientos, afirmando que la finalidad específica del arte es emocionar. Y aunque nunca practicó las artes escénicas, dedica ocho capítulos a la actuación, a la declamación, al movimiento y al gesto. En este sentido consideraba que el actor, indistintamente de su papel dentro de la obra, debía subordinar su individualidad a la idea y al conjunto de ésta, que no era otra que la propuesta por el autor.

29 RICCONONI, Antoine F. *El arte del teatro*. Traducido del francés por Joseph de Resma. Madrid: Editado por D. Joaquín de Ibarra, 1783, pp. 28,29 y 144.

30 Jean-Baptiste Dubos o Du Bos (1670 - 1742) fue un sacerdote, diplomático, historiador y filósofo francés. Miembro desde 1720 de la Académie Française.

Y pese a que la figura verdaderamente relevante del momento en este sentido, Denis Diderot, propugnará un tipo de actuación basado en la representación, así como un actor controlado y consciente que no se identifique con los personajes, sino que por el contrario se distancie de ellos limitándose a representarlos, encontraremos voces del momento un tanto discordantes en este sentido, como la del excepcional actor inglés David Garrick (1717-1779), quien marcó toda una época y, además de revisar y poner de moda la obra dramática de Shakespeare, propone un modelo interpretativo no basado exclusivamente en la declamación, sino más contenido fundamentado en la búsqueda de cierto verismo y en promover la ilusión escénica. En igual línea van las propuestas realizadas por entonces por Lessing, el gran propulsor del teatro germano del momento. Entre 1767 y 1769 escribe la *Dramaturgia de Hamburgo*, donde impulsa la figura del dramaturgo y aboga por un mayor verismo en la interpretación. O el actor Talma,³¹ de origen francés, quien propugna una interpretación más natural y menos declamatori, así en sus *Memorias* habla sobre el envejecimiento del término declamación y la forma de interpretar que representa:

Aquí puede ser oportuno destacar la inadecuación de la palabra declamación, de la cual nos servimos para expresar el arte del actor. Este término, que parece designar algo distinto de una forma natural, que conlleva la idea de cierta enunciación convencional y cuyo empleo se remonta probablemente a la época en que la tragedia era en efecto cantada, ha dado a menudo una falsa dirección a los estudios de los actores jóvenes. De hecho, declamar es hablar con énfasis; por ello el arte de la declamación es hablar como no se habla [...] Me sería embarazoso sustituirla por una expresión más conveniente. “Hacer tragedia” (“jouer la tragedia” en el original francés) da más bien la idea de una diversión que de un arte; “decir tragedia” (“dire

31 François Joseph Talma (1763 - 1826) fue un director y actor francés. Desarrolló el realismo en sus puestas de escena y perseveró en estilos de actuación naturalistas más que declamatorios.

la tragedia”) me parece una locución fría y que sólo expresa la elocución sin la acción.³²

Esta tendencia no será ajena fuera de Europa, así encontramos en Cuba críticas teatrales como la realizada a una actriz por el escritor y abogado foráneo Ventura Pascual Ferrer y Feruz (1772-1851), a raíz de la representación de *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y natural vizcaíno*, de José Concha:

A menos que esta actriz no ponga más estudio en dejar el tonito declamatorio que tiene; en enmendar la acción de los brazos que hace a compás, como hemos dicho; y en modular la voz para expresar los afectos de que se debe revestir, no llegará jamás a ser buena cómica y no será otra cosa que una echadora de versos.³³

Y sobre una representación de *El Cid campeador y noble Martín Peláez*” de Corneille, representada el domingo 21 de diciembre de 1800, dijo:

[...] si el hacer bien un drama consiste no más que en dar furiosos gritos, en descoyuntarse los brazos, en no decir verso bien medido y en haber confusión y bolina en el Teatro, estos actores la representaron perfectamente.³⁴

Ya iniciado el siglo XIX, en pleno Romanticismo, caracterizado por una interpretación de voz engolada, impulsos patéticos, largos parlamentos exaltados, gestos patéticos, gritos, estertores, desmayos..., encontramos a William Charles Macready, de origen irlandés y considerado el primer actor

32 PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Octava Edición. Barcelona : Ediciones Paidós, 2014, pp. 113 y 114.

33 PADRÓN, Carlos. *La actuación en la segunda mitad del siglo XVIII* Disponible en : http://mail.uneac.co.cu/index.php?module=columna_autor&act=columna_autor&id=231.

34 *Ibíd.*

inglés realista. Era partidario de que el actor viviese el personaje y él mismo llevaba a cabo un minucioso trabajo de observación de la realidad. En sus interpretaciones se podía apreciar un gusto por los pequeños gestos cotidianos, largas pausas, etc..., pero su preparación era tan racional que llegaba a apreciarse cierta artificiosidad. Era partidario de la exactitud histórica en cuanto a vestuario y escenografía, y de la representación de textos originales de Shakespeare. Finalmente, concebía a los ensayos como una actividad donde se *actúa*, no sólo de repasar texto, e indicaba a los actores posiciones y movimientos. No escribió ningún libro al respecto, pero sí una gran cantidad de diarios, cartas y reflexiones sobre el arte del actor.

Más de una vez en mi vida he escuchado, [...], a ciertos críticos que otorgaban un elogio especial a un intérprete debido a que su actuación era muy natural, impremeditada, que no requería estudio, y que nunca expresaba los puntos principales de un personaje dos veces del mismo modo. ¿Qué reflexión se deduce de esto? [...] El estudio traerá la facilidad, la gracia, y el control de uno mismo, “hic labor, hoc opus est”. Como Talma solía decir, “había solamente una cosa mejor”, descubrir eso es el trabajo del artista; [...]

*[...] Pero sobre todo estaba siempre en mi pensamiento el cultivo de mi arte; y como el centro y objeto de todo verdadero arte es la hábil mezcla de lo real y lo ideal es deber del estudioso almacenar en su mente una abundancia de hechos, al mismo tiempo que permite volar libremente a su imaginación. Por tanto, todo cuanto podría ampliar mi experiencia con los aspectos varios que la naturaleza humana puede poner en las vicisitudes del dolor y el placer, el sufrimiento o el disfrute, lo miro como un estudio necesario e imperativo. [...]*³⁵

35 SAURA, Jorge y Otros. *Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación*. Volumen I (429 a.C. a 1858). Madrid : Fundamentos, 2006, pp. 242 y 245.

Ello no es ajeno a nuestro país, así el escritor, periodista y político español y uno de los más importantes exponentes del romanticismo español, José María de Larra, en su artículo *Yo quiero ser cómico*³⁶, en diálogo con otro personaje expone de forma irónica su concepto sobre los actores del momento, a los que, resumiendo, considera ignorantes osados, analfabetos intelectuales y culturales, sin ningún tipo de técnica y cuya interpretación se fundamenta en clichés y estereotipos:

-Que quiero ser cómico, y dedicarme al teatro.

-¿Al teatro?

-Sí, señor...

-¿Y qué sabe usted? ¿Qué ha estudiado usted?

-¿Cómo? ¿Se necesita saber algo?

-No; para ser actor, ciertamente, no necesita usted saber cosa mayor. [...] ¿Sabe usted castellano? [...] Sabrá de memoria los poetas clásicos, y los comprenderá, y podrá verter sus ideas en las tablas.

-Perdone usted, señor. Nada, nada. [...]

-¿Y cómo representará usted tantos caracteres distintos?

-Le diré a usted: si hago de rey, de príncipe o de magnate, ahuecaré la voz, miraré por encima del hombro a mis compañeros, mandaré con mucho imperio...

36 Publicado en "La Revista Española" de 1 de marzo de 1833.

-Sin embargo, en el mundo esos personajes suelen ser muy afables y corteses, y como están acostumbrados, desde que nacen, a ser obedecidos a la menor indicación, mandan poco y sin dar gritos...

-Sí, pero ¡ya ve usted!, en el teatro es otra cosa.

-Si hago un papel de pícaro, que ahora están en boga, cejas arqueadas, cara pálida, voz ronca, ojos atravesados, aire misterioso, apartes melodramáticos... Si hago un calavera, muchos brincos y zapatetas, carreritas de pies y lengua, vueltas rápidas y habla ligera...[...]

-¿Y memoria?

-No es cosa la que tengo; y aun esa no la aprovecho, porque no me gusta el estudio. Además, que eso es cuenta del apuntador. [...]

-¡Venga usted acá, mancebo generoso! - exclamé todo alborozado- ¡venga usted acá, flor y nata de la andante comiquería!: usted ha nacido en este siglo de hierro de nuestra gloria dramática [...] Usted será cómico en fin, o se han de olvidar las reglas que hoy rigen en el ejercicio³⁷

Respecto a la urgencia de sobrepasar a la simple recitación afirmó, comentando el estreno de *El casamiento por amor*:

Es indispensable, pues, que cada actor dé a su papel el color que no pudo con la pluma prestarle el poeta, y que cree su carácter, copiándole de la sociedad, de la misma fuente de donde aquél le tomó; para lo cual es preciso que el actor tenga casi el mismo talento y la misma inspiración que el poeta, esto es, que

37 LARRA, Mariano José de. *Obras completas*. Tomo I. Edición de Joan Estruch Tobella. Madrid : Cátedra, 2009, pp. 299 a 303.

*sea artista. Y no basta que cada actor de por sí llene estas indicaciones; [...]*³⁸

Igualmente el crítico literario y escritor español José de la Revilla dirá sobre Isidoro Márquez:

*[...] creó por sí mismo un nuevo sistema de representación e interpretación natural, majestuoso y siempre variado, muy distinto en sus manos, en su gesto, en su voz, del que manejaban Talma en lo trágico y Clauzel en lo cómico.*³⁹

Por estas mismas fechas el farmacéutico y sacerdote Vicente Joaquín Bastús y Carrera, quien entre otras cosas destacó como escritor, cervantista y pedagogo, escribió un *Tratado de Declamación o Arte Dramático* (1833), que en este mismo siglo fue reeditado tres veces más, aunque como *Curso de declamación o Arte Dramático*. En él, Bastús establece como características fundamentales del actor la sensibilidad y la inteligencia:

Para que el actor pueda llegar a ejercer con inteligencia y verdad la profesión dramática, [...] es menester [...] que la naturaleza lo haya dotado de una extraordinaria sensibilidad y de una profunda inteligencia.

Por medio de la sensibilidad conseguirá poder se afectar y conmover hasta llegar a identificarse con el personaje que va a representar, y su imaginación se exaltará hasta el extremo de agitarse su naturaleza, y dar a sus facciones, a su voz y a su accionado, la verdadera expresión, el tipo natural de la pasión que está expresando.

³⁸ *Ibid.*, p. 256.

³⁹ OLIVA, *op. cit.*, p. 273.

Mas como esta misma sensibilidad pudiera conducir al actor a un punto demasiado adelantado, es menester que vaya acompañada de una suma inteligencia.

El que no haya nacido con esta exquisita sensibilidad para comprender e interpretar el pensamiento del poeta, y luego remontarse y verificar en su alma con prontitud todas las grandes emociones que el escritor se ha propuesto hacer sentir a sus personajes para transmitirlos a los espectadores; y carezca por otra parte de aquella inteligencia necesaria para juzgar de sus efectos y modificarlos o ensancharlos según convenga, no podrá hacer muchos progresos en la carrera dramática, particularmente en el género trágico.

[...] el actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si estuviera poseído de ellas, pero no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de expresarlas⁴⁰

Pero lo cierto es que a mediados del siglo XIX van a tener lugar dos hechos literarios como son la aparición del Realismo y el Naturalismo, que van a transformar drásticamente la vida escénica, y a nivel interpretativo se convertirán en una de sus tendencias más importantes y en pleno vigor hasta nuestros días.

Se exigirá que todo cuanto aparezca en escena sea verdadero, un retrato veraz de la realidad, lo que llevará a la reconstrucción de los espacios escénicos con tal fidelidad que al espectador le resulten reales.

40 BASTUS, Vicenç Joaquim. *Curso de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona: Imprenta y Librería de Salvador Manero, 1865, pp. 87, 88 y 97. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=pqH0t7kXLdoC&printsec=frontcover&dq=BASTUS+Curso+de+Declamaci%C3%B3n+o+Arte+Dram%C3%A1tico&hl=es&sa=X&ved=0CDAQ6AEwAGoVChMI6-vmvMjdyAIVaQeEaCh3ICQQe#v=onepage&q=BASTUS%20Curso%20de%20Declamaci%C3%B3n%20o%20Arte%20Dram%C3%A1tico&f=false>.

Interpretativamente se pedirá a los actores que imiten el comportamiento humano, que los personajes se desplacen y muevan por escena con toda libertad sin sentirse coartados por la presencia del público. Así mismo se concede gran importancia al gesto, a la forma de hablar y de andar, en resumen de saber estar en escena de una forma natural.

Zola, en un texto titulado *El naturalismo en el teatro*, escrito en 1888, expone la base estética del teatro moderno, propugnando un teatro nuevo basado en una concepción científica de la sociedad y en su observación metódica. Así entre otras cosas rechaza el escenario vacío de Shakespeare y los espacios vacíos y convencionales de los franceses, considerando imposible representar la vida cotidiana en espacios convencionales, falsos, con objetos pintados y actores vestidos y maquillados siempre elegantemente. Además se muestra contrario a los tonos declamatorios y a los gestos grandilocuentes:

[...] Hemos tenido las tragedias de Voltaire, en las que el decorado ya representaba un papel; hemos tenido los dramas románticos que han inventado el decorado fantasioso y hemos sacado de ello los mayores efectos posibles; hemos contado más tarde con los bailes de Scribe sobre un fondo de salón; [...] Hoy en día, el decorado exacto es consecuencia de la necesidad de realidad que nos atormenta. Es inevitable que el teatro ceda a este impulso, cuando la novela no es más que una investigación universal, un proceso verbal redactado sobre cada hecho. Nuestros personajes modernos, individualizados, actuando bajo el imperio de las influencias circundantes que, viven nuestra vida en el escenario, parecerían ridículos en el decorado del siglo XVII.

¿Cómo no comprender el enorme interés que un decorado exacto añade a la acción? Un decorado exacto, un salón por ejemplo con sus muebles, sus macetas, sus trastos, plantea enseguida una situación, dice al mundo dónde se está, cuenta las costumbres de los personajes [...] Sé que, para apreciar esto, hay que sentir el placer de ver a los actores vivir la obra, en lugar de

verles representarla. Aquí reside toda una nueva fórmula. Scribe, por ejemplo, no necesita entornos reales, porque sus personajes son de cartón. Hablo únicamente del decorado exacto para las obras donde habría personajes de carne y hueso, que aportan con ellos el aire que respiran.

Un crítico dijo una vez con mucha sagacidad: “Antes, los personajes verdaderos se movían en decorados falsos; hoy, son personajes falsos los que se mueven en decorados verdaderos» [...].

[...] La evolución naturalista en el teatro ha comenzado inevitablemente por el lado material, por la reproducción exacta del entorno. Era, en efecto, el lado más cómodo. Había que seducir al público fácilmente. [...] En cuanto a los personajes falsos, son menos fáciles de transformar que los bastidores y los tapices de fondo [...]

[...] Llegará sin duda un escritor que pondrá por fin en el teatro a personajes verdaderos en decorados verdaderos, y entonces se comprenderá.

A propósito de la formación en el Conservatorio, me gustaría dar mi opinión sobre la educación oficial [...]

[...] El nombre del establecimiento en la que se imparte, “el Conservatorio”, basta para indicar que trata de conservar las tradiciones, de enseñar un arte de algún modo hierático, cuyas fórmulas son inamovibles [...] Existe una mímica para la extrañeza, otra para el pánico, una para la admiración, y así sucesivamente, [...]

Reflexionemos un instante sobre las ridículas convenciones, [...]

[...] Lo molesto es que nuestros comediantes actúen para la sala, para la función; están sobre el escenario como sobre un pedestal, quieren ver y ser vistos. Si ellos vivieran las obras en lugar de representarlas, las cosas cambiarían.

[...] Si la enseñanza se acercase más a la vida real y no se transformarían a los alumnos-actores en títeres mecánicos, se encontrarían intérpretes que renovarían la puesta en escena y por fin harían subir la verdad al escenario.⁴¹

Bajo esta influencia se situarán los Meiningen⁴², André Antoine,⁴³ Mijail Schepkin,⁴⁴ e incluso el joven Stanislavski.

Todo ello va a dar lugar a una nueva concepción y quehacer escénico que transformara la práctica escénica en todo el mundo occidental en una especie de “vértigo” revolucionario a cuyo frente encontraremos a Stanislavski, quien como ya venía siendo frecuente por determinadas personalidades, se sumará al rechazo interpretativo imperante. Siguiendo los ejemplos del Théâtre Libre de París y la Freie Bühne de Berlín propone un tipo de interpretación de acuerdo con las leyes de la naturaleza misma, reflejo veraz de la vida, y la creación como un proceso orgánico del actor, preocupado por la verdad escénica, ya que para él no existe el arte sin verdad. Ello supone una ruptura con las enseñanzas tradicionales basadas principalmente en los procedimientos externos de la actuación y en el resultado final, así como con todos aquellos recursos de la actuación mecánica: clichés, estereotipos, convencionalismos, rutina, etc...

41 ZOLA, Émile. *El naturalismo en el teatro*. Edición de Rosa de Diego. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2011, pp. 150 a 153, 186 y 187.

42 Jorge II, Duque de Saxe - Meiningen creó la Compañía del Duque de Meiningen. Sometía a sus actores a largos y cuidadosos ensayos.

43 Fundador del Teatro libre de París, quien creó el concepto de “cuarta pared”.

44 Está considerado el primer actor verdaderamente realista. De él dirá Stanislavski: *mi teatro ha nacido de la semilla de la verdad schepkiana*.

[...] Protestábamos contra las viejas modalidades de actuación, contra la “teatralidad”, contra el falso énfasis, contra la declamación y contra la sobreactuación, contra los absurdos hábitos escénicos, los decorados, contra el sistema de primeros actores, que echaba a perder al resto del conjunto, contra el régimen de espectáculos y, sobre todo, contra la nulidad del repertorio del los teatros de entonces.⁴⁵

Stanislavski buscará un procedimiento ético, teórico y práctico que permita al actor construir su personaje de forma veraz en términos realistas, lo que le llevará a crear lo que se conoce como el Sistema Stanislavski, considerado el primer intento de sistematización metodológica del entrenamiento actoral y la profesión del actor. Para ello parte de las ideas de las figuras más importantes del teatro europeo occidental; la herencia dejada por figuras del teatro ruso anteriores a él tales como Pushkin, Schepkin y Ostrovski; contemporáneos como A. Chéjov y M. Gorki; sus colaboradores, entre los que se encontraban Danchenko, Móskivch, Káchalov y Leonidov; así como el testimonio de sus contemporáneos a cerca de sus métodos de trabajo y maneras de actuar, pero sobre todo jugó un papel primordial el trabajo práctico.

El sistema propuesto por el maestro ruso se basa fundamentalmente en el estudio de la vida, penetrando profundamente en lo que se observa; el entrenamiento físico y psicológico diario, constante y regular; el dominio consciente de la propia naturaleza, física y espiritual; el trabajo conjunto y profesional; y la verdad escénica. Su finalidad es proyectar de manera más real el mundo interior y emocional de los personajes.

Cada persona, en cada instante de su vida, siente, vive algo. Sólo los muertos no tienen sensaciones. Lo importante es saber qué es lo que se vive en la escena; ¿son los sentimientos

45 STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*. Traducción de Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova. Barcelona : Alba Editorial, 2013, pp. 269 y 270.

propios análogos a la vida de papel? ¿O se trata de algo distinto, totalmente ajeno?

[...] Cuando no se experimenta un sentimiento vivo, análogo al del personaje que se representa, ni hablar de una auténtica creación [...] No puede haber arte verdadero sin la vivencia. Esta comienza donde el sentimiento pone su sello.⁴⁶

La verdad en la escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. [...] Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento que se vive y en la verdad de las acciones que se realizan. [...] ⁴⁷

Dentro de esta corriente, y siguiendo la línea propuesta stanislavskiana de una interpretación veraz y realista de los personajes, acabaran creando escuela maestros como Michael Chejov, Lee Strasberg y el Actors Studio, Harold Clurman, Stella Adler, Stanford Meisner, Uta Hagen... y, en España, el norteamericano Willian Leyton y su Laboratorio, José Luis Gómez y La Abadía, y Ángel Gutiérrez con su escuela y Teatro de Cámara Chejov de Madrid. O los directores y maestros argentinos Cristina Rota y Juan Carlos Corazza, también afincados en Madrid. La primera, a mediados de los años setenta, crea la Escuela de Interpretación Cristina Rota, mientras que el segundo lo hará a principios de los noventa y creará el Estudio Corazza. Ahora bien, actualmente una de las personalidades vivas más representativa internacionalmente de esta tendencia lo es el norteamericano John Strasberg.

46 RAKATAKATA, Revista Independiente de Teatro. *Stanislavski - Arte de la escena y oficio de la escena* Disponible en : <http://rakatakata.blogspot.com.es/2010/03/stanislavski-arte-de-la-escena-y-oficio.html>.

47 STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducción de Jorge Saura. Tercera Edición. Barcelona : Alba Editorial, 2010, p. 171.

*[...] Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor. Esa vida es rica y reveladora para el público y para el propio actor. [...]*⁴⁸

*Las dos áreas de descubrimiento que fueron de importancia vital en mi trabajo en el Actors Studio y en mis clases privadas, fueron la improvisación y la memoria afectiva. Finalmente, utilizando estas técnicas es cuando el actor puede expresar las emociones correctas que exige el personaje.*⁴⁹

*El origen de la actuación es la imaginación y la clave de sus problemas es la verdad, la verdad en las circunstancias de la obra.*⁵⁰

[...] el talento viene del instinto. [...]

[...] pero la tendencia hoy en día es seguir los instintos sólo cuando son socialmente aceptables. Tememos que se nos tilden de bárbaros si nos gusta o disgusta algo. [...]

[...] Si no fuera así, actuar sería hablar, y lo que yo digo es que no hay que hacer nada a menos que ocurra algo que nos lleve a hacerlo. De otra manera crearías algo inauténtico.

*[...] Actuar no es hablar, es vivir la vida del otro. [...]*⁵¹

48 CHEJOV, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Traducido del inglés por Antonio Fernández Lera. Segunda Edición. Barcelona : Alba Editorial, 2002, p. 69.

49 STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión - El desarrollo del método*. Traducción de Rosa Premat y revisada por Luisa Conte. Edición a cargo de Evangeline Morphos. Barcelona : Editorial Icaria, 1990, p. 116.

50 ADLER, Stella. *The technique of acting*. New York : Banram Books, 1988, p. 17.

51 MEISNER, Sanford y LONGWELL, Dennis. *Sobre la actuación*. Traducción de Catalina Buezo y Luis Guerra Salas. Madrid : La Avispa, 2002, pp. 43,50 y 51.

[...] Un actor, cuanto más desarrolle un sentido absoluto de su identidad propia, mayor posibilidad tendrá de identificarse con otros personajes que no sean el propio.

[...] Ante todo, hay que ser lo bastante observadores para no sólo reconocer nuestras necesidades y definir nuestros sentimientos, sino para relacionarlos con el comportamiento que evocan.

La continua tarea de averiguar quién es uno, “en realidad”, de aprender a detectar nuestras respuestas y lo más importante: los múltiples comportamientos subsecuentes que resultan de esto nos ayudará a llenar nuestro almacén con fuentes de las cuales podremos extraer material para crear un personaje. [...]⁵²

Un actor que consiga dar la ilusión de la “primera vez”, que dé la impresión de que nunca ha pasado esto antes, que nunca ha dicho o hecho esto antes, cada vez que suba al escenario [...]. Es lo que da como resultado el que parezca que lo que está pasando en el escenario “pasa hoy, ahora y aquí por primera vez” [...] No se trata nunca de “representar” directamente el resultado de la emoción [...] Hay que “dejar que pase”, y no “hacer que pase” [...]⁵³

52 HAGEN, Uta. *El arte de actuar. La técnica de Uta Hagen*. Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez. México: Árbol Editorial, 1990, pp. 27 y 28.

53 LAYTON, William. *Primer Acto - No 188*.

CAPÍTULO 2. IMPROVISACIÓN: MEDIO DE CREACIÓN ARTÍSTICA Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

Creativamente podemos definir al verbo improvisar como un juego de agilidad mental y/o corporal, en un intento por crear otros mundos posibles, totalmente opuestos y alejados de la realidad, de ahí que la podamos considerar como uno de los modos expresivos de la humanidad.

En el hecho interpretativo ha sido utilizado, intuitiva o conscientemente por el actor en el momento mismo de la representación, reaccionando y dejándose provocar por todo lo acontece en escena, descubriendo así intenciones, silencios, desplazamientos, etc., si bien, no modificando lo establecido por la dirección y la puesta en escena, sino enriqueciéndolo y haciendo de cada representación un momento único e irrepetible, como si fuera la primera vez. Pero también como sistema de trabajo para la creación del montaje en busca de acciones, conflictos, situaciones, etc..., ya sea partiendo de un texto, o para crear la dramaturgia y la puesta en escena como ocurre en la Creación Colectiva; o como instrumento para la formación y trabajo actoral, como es el caso de Stanislavski y otros muchos maestros y/o directores.

Sin considerar los orígenes del teatro, las primeras noticias que tenemos de la improvisación relacionada con la interpretación, las encontramos en Roma, donde según el historiador Tito Livio⁵⁴ se acabó imitando a los actores etruscos, que si en un principio danzaban al son de una flauta sin texto, posteriormente pasaron a mimar una acción con la que relataban una historia.

54 Tito Livio. (59 a. C. – 17 d. C.) fue un famoso historiador romano, escribió una "Historia de Roma" desde la fundación de la ciudad hasta la muerte de Nerón Claudio Druso en 9 a. C., (normalmente conocida como las Décadas). La obra constaba de 142 libros, divididos en décadas o en grupos de 10 libros. De ellos, sólo 35 han llegado hasta nuestros días (del 1 al 10 y del 21 al 45).

*En la misma década en que Aristóteles describía el fenómeno de la tragedia griega [...] vivió Roma sus primeros ludi scaenici. Se trataba de modestas representaciones mímicas de una compañía de artistas procedente de Etruria: danzas y canciones al son de la flauta, conjuros de los dioses [...]*⁵⁵

Esta práctica fue adoptada por el pueblo romano, quien introdujo versos improvisados, los cuales más tarde fueron sustituidos por los *Saturae*,⁵⁶ musicales consistentes en un conjunto de textos cantados y mimados aunque sin unidad argumental ni temática.

*[...] se pusieron a imitarlos (en sus danzas, se entiende), lanzándose, además, entre ellos, burlas en versos improvisados. Había concordancia entre sus palabras y sus gestos. Así pues, esta práctica fue adoptada y pasó progresivamente a formar parte de las costumbres.*⁵⁷

Es también en Roma donde encontramos las *Atelanas*, un tipo de comedia romana conocida ya en el siglo II a. C., consistente en farsas populares de tono satírico y bufonesco, que solían estar basadas en la improvisación. En ellas, los actores, a partir de una trama, iban dialogando sobre temas jocosos y burlescos, lo que junto con el hecho de que solían utilizarse máscaras para interpretar, y que el repertorio estuviera compuesto por una media docena de personajes tipos, hay quien ve en ello los antecedentes de la Comedia del Arte.

55 BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro/1*. Traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974, p. 155.

56 El término *Saturae*, que dio lugar al término castellano Sátira, aún no tenía el sentido mordaz e irónico que adquirió más tarde.

57 OLIVA, *op. cit.*, p. 56.

[...] *las atellanas presentan personajes estereotipados y grotescos: Macus, el necio; Bucco, el glotón y fanfarrón; Pappus, el viejo avaro y ridículo; Dosenus, filósofo giboso y astuto...*⁵⁸

Igualmente, aunque resulte difícil encontrar constancia escrita de ello, por la naturaleza de las representaciones y del propio artista en sí, tuvo que estar presente a lo largo de la Edad Media en las representaciones de los juglares, pues lo que sí sabemos es que éstos, esencialmente viajeros e *improvisados* en su forma de vida, solían representar en las plazas de los pueblos, generalmente los días de feria o de mercado, e incluso en los castillos y casas nobiliarias, soliendo implicar a los espectadores en un divertido juego de ingenio, interpelándolos y haciéndoles burlas. Por ello tenían que estar presto a encontrar las provocaciones más ingeniosas para cada tipo de gente, adaptarse a toda situación y salir airosos de cualquier reacción inesperada de los espectadores, con el fin de resultar exitosos y poder obtener fácilmente el pago del público, el cual solía ser voluntario.

Pero no es hasta la Comedia del Arte italiana cuando encontramos las primeras manifestaciones teatrales de las que tenemos constancia fehaciente de lo que actualmente entendemos por improvisación dramática. Dicho teatro está catalogado por Ferdinando Taviani⁵⁹ como posiblemente la página más famosa sobre la improvisación y su pasión por él llevo al literato Andrea Perrucci⁶⁰ a escribir en 1699 *El arte representativo, premeditado y de la improvisación*, justo cuando se inició la decadencia de las compañías italianas al uso:

58 PAVIS, *op. cit.*, p. 55.

59 Catedrático de la Universidad dell'Aquila, en Italia y miembro del equipo pedagógico de la ISTA que dirige Eugenio Barba. Es autor entre otras obras de *El secreto de la Commedia dell'A*

60 No fue actor sino literato, un profesional de la escritura que observaba desde fuera el fenómeno, para él admirable, de las compañías profesionales capaces de producir espectáculos a gran velocidad.

El representar comedias “all’improviso” es un invento que los antiguos no conocieron y que pertenecen tan solo a los tiempos modernos. Es más parece que esto se haya logrado únicamente en la bella Italia, puesto que un famoso cómico español, llamado Adriano, quien llegó con otros compañeros para representar espectáculos en Nápoles, no conseguía entender cómo se pudiera realizar una comedia a partir de un mínimo acuerdo acerca de las acciones de los diversos personajes y luego, en menos de una hora, montarla.⁶¹

Como sabemos, este tipo de representaciones no estaban basadas en un texto, aunque ello no quiere decir que los actores inventaran las comedias mientras actuaban, sólo que no solían estar escritas, sino que partían de un boceto denominado *canovaccio*, donde venía resumido el argumento o la acción, escena por escena. Se establecida la situación, se indicaban las entradas y salidas así como los momentos culminantes. El éxito de la representación dependía de la capacidad de improvisar.

Taviani también nos cuenta como en 1578 se encuentran los primeros indicios de censura e improvisación, en relación con este tipo de teatro:

Decir que de antemano se deben examinar estas comedias y quitarles lo que no está bien para luego permitir su presentación no es valedero puesto que en la práctica esto es imposible; con frecuencia los actores agregan palabras y frases que no están escritas en los textos o mejor dicho, no escriben nada más que el resumen o argumento de la comedia, y todo lo demás lo hacen de una manera improvisada. Y después de que lo han hecho, es difícil condenarlos por las palabras prohibidas o inconvenientes.

61 PERRUCCI, Andrea. *El arte representativo, premeditado y de la improvisación*. Traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena. Edición de Antón Giulio Bragaglia. Florencia: Sansoni, 1961, p. 360.

*Además hacen movimientos y acciones lascivas y deshonestas; y estos movimientos y acciones no aparecen en el texto escrito.*⁶²

Ateniéndonos a diferentes publicaciones encontramos al jesuita Ottonelli, quien se refería a este tipo de teatro y actores como un hecho que daba testimonio de un oficio, de una práctica. A mediados de 1600 publicó cinco enormes volúmenes sobre teatro titulados *La cristiana modernización del teatro*, donde en el capítulo IV, punto VIII, dice: *no disponen para sus presentaciones de textos escritos palabra por palabra y aun cando dispusiesen de tales escritos no los aprendían de memoria como lo hacían los muchachos cuando deben actuar, sino que aprendían tan sólo, la sustancia de las cosas a decir, grababan en su memoria los puntos principales, el resumen de los discursos, y luego en escena, hablaban casi improvisando. Y de esta forma se adiestraban en una manera de actuar que era a la vez libre y agradable.*

O los escritos de actores como Evaristo Cherardi⁶³ o Luigi Riccoboni,⁶⁴ ambos italianos pero afincados en París. El primero escribirá en 1700:

El teatro de los actores italianos no puede ser publicado, porque se trata de actores que no aprendían los textos de memoria. Para presentar una comedia, a ellos les bastaba haber leído el argumento algunos momentos antes de entrar a escena.

62 TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'Arte. *Revista Mascara: La Improvisación*. Vol. Nos. 21-22 - Enero 1996 – 1997, p. 5.

63 Hijo de actor, fue un joven educado que pasó directamente del colegio donde estudio filosofía al escenario. Llegó a París cuando los actores italianos afincados allí ya no sólo no podían representar sus espectáculos, sino que los mejores entre ellos habían envejecido o desaparecido.

64 Hijo de actores modestos, en pocos años se convirtió en el actor más famoso y más culto de Italia. Llegó a París en 1716 como director de una nueva compañía italiana, cuando los actores de la *Comedia dell'Arte* fueron nuevamente admitidos, después de la muerte de Luís XIV, quien en un primer momento los había protegido y luego expulsado.

[...] el éxito de sus comedias dependía totalmente de los actores, que las volvían más o menos agradables según su habilidad e inteligencia o en razón de la situación en que se veían obligados a actuar.

*[...] Todo el mundo puede aprender un texto de memoria y luego recitarlo, pero se necesita mucho más para ser un buen actor de la Comédie italienne; hablo de un hombre que tiene una bien definida personalidad, que actúa más por la propia imaginación que con la memoria, que compone lo que dice en el momento mismo en que lo recita, que sabe secundar a aquellos que lo acompañan en el escenario, que sabe en otros términos, acoplar tan perfectamente sus palabras con sus acciones y ambas con las palabras y las acciones de su compañero, que logra introducirse, intempestivamente, en la línea de acción del otro, haciendo lo que el otro le solicita, con tanta precisión, como para que todo el mundo crea que se trata de algo preparado. No ocurre lo mismo con el actor que actúa de memoria. El entra en escena tan sólo para recitar sus parlamentos rápidamente. Se preocupa tanto en repetir lo que ha aprendido que no pone atención a lo que hace su compañero, a sus movimientos y expresiones [...] De estos actores puede decirse se asemejan a escolares que repiten, temblorosos, la lección aprendida [...]*⁶⁵

E igualmente, muchos de ellos coinciden en señalar que la capacidad de improvisar de los actores de la Comedia del Arte, no se debía tanto a la capacidad innata de la espontaneidad, sino a los conocimientos literarios y a la velocidad para hacer uso de ellos. No hay que olvidar que por entonces muchos de estos actores no debían saber leer ni escribir, por lo que frecuentemente todo se reducía a una cuestión de memoria. Cuantos más conocimientos se acumulaban, más recursos se tenían para improvisar o salir

⁶⁵ *ibid*, p. 14.

airoso de una situación. Así hay actores como Pier María Cecchini⁶⁶, quien en 1628 escribió y publicó *Fruto de las modernas comedias y advertencias para quienes las representen*, donde viene a decir, entre otros muchos consejos, que la capacidad para improvisar se adquiría mediante el conocimiento de los secretos más importantes de la profesión actoral. Con ello coincide el también actor Nicolo Barbieri,⁶⁷ quien como el anterior estaba especializado en papeles de criado inteligente, y que publicó *La súplica*, donde en uno de sus capítulos da consejos al respecto. El ya mencionado anteriormente Andrea Perrucci dice:

La empresa de representar comedias “all’improvviso” es tan hermosa como difícil y peligrosa; pueden pretender realizarla únicamente aquellas personas que conocen las reglas de la lengua, las figuras retóricas, los “tropos” y todo el arte retórico, puesto que ellas deben hacer “all’improvviso” lo que el poeta por el contrario, hace con premeditación.⁶⁸

Me causan risa esos que acostumbrados a representar sólo “premeditado”, dicen que no es buen actor el que representa improvisando: cuando al que actúa improvisando, que es más difícil, mas fácil le será actuar “premeditado”, que no lo es tanto; es más, siempre dispondrá el improvisador de un golpe maestro si le falla la memoria, pues, ante cualquier error, es hábil encontrar una solución, sin que la audiencia lo note siquiera.⁶⁹

66 Célebre actor de la Comedia dell’Arte, que generalmente solía interpretar el papel de un criado astuto y maligno, el cual se burlaba de su amo y conseguía concertar matrimonios.

67 Actor contemporáneo de Galileo Galilei especialmente estimado por su honestidad, que se dedicó a escribir en defensa de los actores, no dudando confrontarse con quienes denigraban el teatro, especialmente aquellos académicos atados a los dogmas de Aristóteles que ignoraban los nuevos descubrimientos científicos.

68 AGUDELO OLARTE, Gina Patricia. *Juegos teatrales. Sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación*. Bogotá: Editorial Magisterio, 2006, p. 152.

69 FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos, 2006, p. XXIII.

Pero como he dicho antes, no será hasta finales del XVIII, concretamente con el Romanticismo, cuando la improvisación dramática comience a considerarse como inspiración, como un proceso orgánico del actor; algo que le transporta y de lo que casi no tiene conciencia. Goethe en su novela *Años de aprendizaje de Guillermo Meister*, la cual es considerada un verdadero tratado sobre teatro y educación, dice:

Situación: (El protagonista Guillermo Meister sueña con representar dignamente el personaje de Hamlet de Shakespeare, cuando por fin lo consigue, al preguntar por quién y cómo se va a representar el espectro del padre de Hamlet, la respuesta le llega en un mensaje anónimo en el que se le dice que no se preocupe por ello, ya que en el momento de la representación éste aparecerá) y ocurre lo siguiente:

En aquel instante entró alguien, exclamando:

- *¡El espectro! ¡El espectro!*

*No había tenido tiempo Guillermo en todo el día para atender al principal cuidado, o sea si acudiría el espectro.
[...]*

[...] Luego que Horacio dijo su parlamento y lo despacharon los reyes, acercóse a Hamlet, y cual si se presentara al príncipe, díjole:

- *El diablo se esconde en el arnés. ¡Nos ha echado a todos, muertos de miedo!*

[...] y dijo con la debida indolencia aquellos pasos tan bien traídos sobre las comilonas y borracheras de los hombres del Norte; olvidóse, así como el público, del espectro, y asustóse de veras al oírle exclamar a Horacio:

- *¡Mira, ahí está!*

Volvióse bruscamente, y tal impresión le hicieron la noble, corpulenta figura, el quedo, imperceptible andar y el leve movimiento en la al parecer pesada armadura , que quedose como achicado, y sólo pudo decir a media voz:

- *¡Ángeles y espíritus celestiales, valedme!*

Quedósele mirando fijo; tomó varias veces aliento, y dijo en tono tan atolondrado, cohibido y cortado el parlamento al espectro, que con todo el arte del mundo no habría podido decirlo mejor.

Advirtióse en el público una gran impresión. [...]

[...] Quedose temeroso y escrutador delante de él, y sólo al dejarse oír los primeros acentos por debajo del casco, y vibrar una voz bien timbrada, aunque algo bronca, diciendo aquello de “¡Yo soy el espíritu de tu padre!”, retrocedió Guillermo unos pasos y el público se estremeció todo. Sonábale a conocida aquella voz, y Guillermo creyó notarle una gran semejanza con la de su propio padre. Esas emociones y recuerdos prodigiosos, la curiosidad por descubrir a aquel extraño amigo [...] parecía tan indeciso y confuso, tan atento y a la par tan distraído, que su mímica produjo general admiración, tanta como horror suscitaba el espectro. [...]

[...] y todo salió bien y nada se deslució; el público testimonio su satisfacción, y el gusto y brío de los actores parecieron ir creciendo a cada escena.⁷⁰

En España, en esta línea, encontramos a Leandro Fernández de Moratín, quien aunque fue la personalidad más relevante del teatro de su tiempo, no sólo como autor, sino también participando en las puestas en escena de sus obras y proponiendo nuevas formas de afrontar el hecho interpretativo. No se le conocen teorías en referencia a nuestro tema, aunque si bien podemos deducir cómo le sorprende la improvisación, interpretativamente hablando, tal y como se desprende de las observaciones que hacía sobre los actores, en sus viajes por Europa:

[...] no hay duda que en la acción, la voz, las interrupciones y progresos del diálogo se ve tal desembarazo y naturalidad, que se confunde con la verdad misma, las equivocaciones, las repeticiones, el atajarse la palabra unos a otros, el hablar dos o tres a un tiempo, son accidentes que contribuyen a aumentar la ilusión de un modo admirable, y esto, o no se lograría jamás en una pieza estudiada, o necesita todo el esfuerzo del arte y una reunión de talentos en los actores, que rara vez se verifica.

[...] No me canso de admirar la naturalidad que se advierte en la representación de tales farsas; si fuese posible dar al Misántropo o a Ifigenia este carácter de verdad, se vería entonces la mayor perfección a que puede llegar el arte; pero es inútil desearlo.⁷¹

70 GOETHE, Johann W. *Obras completas: Aprendizaje de Guillermo Meister*. Tomo III, Libro V, Capítulo XI. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Barcelona: Aguilar, 2004, pp. 358 a 360.

71 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Los Moratines*. Obras completas. Tomo II. « Viaje a Italia »: Cuaderno 7o. Edición de Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra, 2008, pp. 1121 y 1122.

2.1 Stanislavski

En 1912 Gorki,⁷² en una carta dirigida a Stanislavski, realiza reflexiones generales muy interesantes sobre el arte:

El artista es un ser humano que sabe elaborar sus impresiones personales y subjetivas, que sabe encontrar lo que en ellas tiene alcance general, objetivo y sabe conferir a sus representaciones las formas requeridas.

La mayoría de la gente no elabora representaciones subjetivas; cuando cualquiera quiere conferir una forma clara y precisa a lo que experimentó, pone en obra formas ya hechas, utiliza palabras de otros, imágenes y representaciones de otros, se somete a las opiniones reconocidas y constituye lo que le es personal como algo ajeno.

Estoy convencido de que cada uno lleva en sí las semillas de un artista, las cuales pueden ser desarrolladas si se es más atento a los pensamientos y sensaciones.

La tarea que se le plantea a cada uno es la de encontrar su yo, encontrar su actitud subjetiva hacia la vida, hacia sus congéneres, hacia un hecho concreto y materializar esta actitud bajo formas y palabras personales.⁷³

Suya será la idea de hacer una obra en la que sean los propios actores quienes creen los personajes y el texto mediante improvisaciones, experimento

72 Más conocido como Máxim Gorki, seudónimo de Alekséi Maksimovich Péshkov (1868 – 1936). Autor dramático y novelista ruso, su obra se encuadra dentro del realismo romántico – revolucionario soviético. Sus obras fueron frecuentemente presentadas en el Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Stanislavski.

73 ZAJAVA, Boris. Gorki – Stanislavski – Vajtánov: un experimento de improvisación. *Revista Mascara: La Improvisación*. Vol. Nos. 21-22. Enero 1996 – 1997, p. 30.

que atrajo a Stanislavski. Acordaron llevarlo a cabo en el primer Estudio de Teatro de Arte de Moscú, por aquel entonces dirigido por Sulerziski, pero la idea, que no llegó a fraguar, no pasó desapercibida para Vajtánov quien, una vez convertido en un importante pedagogo y reconocido su talento como director, decidió llevar a la práctica dicho proyecto, esgrimiendo como una de las razones más importantes para ello el que consideraba que el texto distraía a los actores. Pero pese a su interés y esfuerzo tuvo que desistir de tal idea tras llegar a la conclusión de que sus alumnos eran actores demasiado inmaduros para afrontar tan ardua tarea. No obstante, Vajtánov siempre intentaba dar a sus representaciones un aire de improvisación, de juego espontáneo, fundamentado principalmente en lo que él denomina “la fe del actor”. Por ella el actor debe creer todo aquello que sea capaz de imaginar, transformando así su mentira en una verdad que se transmitiese al público, dando lugar a lo que se conoce como su Espectáculo – Improvisación.

Stanislavski concibe la improvisación como un instrumento de indagación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio las circunstancias y objetivos del personaje. La lucha por lograrlos provocará conflictos e interrelaciones entre los personajes y con el entorno, lo que a su vez generará acciones que tendrán como respuesta una reacción emocional, y así paulatinamente el actor irá acercándose y descubriendo su personaje para acabar “transformándose” en él.

Para Stanislavski la capacidad de creación no debe cesar nunca, y dado que piensa que la improvisación posee un poder lleno de creación y fresca, que permite al actor buscar en su propia imaginación para poder encontrar y desarrollar sus propias habilidades, le lleva a considerarla como el punto de partida del proceso de aprendizaje y entrenamiento de los actores, de ahí que constituya una herramienta fundamental en su tarea pedagógica.

En la *Recopilación de obras*, Volumen III, y en el *Anuario del Teatro de Arte de Moscú* (1947) encontramos las siguientes afirmaciones de Stanislavski:

Cuando la enseñanza está orientada hacia un objetivo práctico y aun interesante, es más fácil convencer e influenciar a los estudiantes [...] Nuestro punto de partida en el entrenamiento de actores, es hacer que aprendan por (improvisaciones de) actuación [...] No puede uno estar enseñando por años en un salón de clases y únicamente al final, pedir a un estudiante que actúe. En ese espacio de tiempo habremos perdido toda facultad creadora [...] La facultad de creación nunca debe cesar, siendo la única cuestión la elección del material en el cual basarla. En nuestra clase de actuación, hacemos uso frecuente de la improvisación [...] Esta clase de poder creador proporciona fresca e independencia a una representación.⁷⁴

Y continúa haciendo referencia a los pedagogos, para quienes su objetivo debe de ser impulsar al alumno en la dirección adecuada, hasta llegar a la perfección:

Al principio, es mejor elegir temas que estén a su alcance y no sobrecargados con psicología complicada [...] pero aun la clase más primaria de ejercicios debe ser llevada al punto de la maestría, de la vultuosidad (¿virtuosismo?) en la ejecución. No es misión de los profesores dar instrucciones de cómo crear, únicamente debemos impulsar a los alumnos en la dirección apropiada, mientras entrenamos sus gustos, requiriendo de ellos, la observación de las leyes de la naturaleza y que la ejecución de sus sencillos ejercicios sea llevada al punto del arte, lo cual es decir, de la veracidad absoluta y la perfección técnica.⁷⁵

⁷⁴ MENÉNDEZ QUIROGA, Leonel. *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*. San Salvador : UCA/Editores, 1977, p. 296.

⁷⁵ *Ibid.*

Stanislavski solía trabajar lo que se conocía como “*études*”⁷⁶ o “*ensayos con estudio*”, consistente en un tipo de improvisación sobre un tema concreto sometido a la estructura dramática de un relato u obra teatral: planteamiento, nudo y desenlace. Su duración debía ser corta y en ella tenía que tener lugar un acontecimiento que supusiera un cambio en los objetivos que los personajes tenían al comenzar la improvisación. Este tipo de creación siempre interesó a Stanislavski como medio de despertar en el actor una mayor iniciativa a la hora de componer su personaje:

Hubo una pausa, y Torso continuó:

- *Mi modo de enfocar un nuevo papel es distinto y consiste en lo siguiente: sin realizar la lectura previa de la nueva obra, sin llevar a cabo charla alguna sobre ella, se invita directamente a los artistas al primer ensayo.*
- *¿Cómo? - preguntaron asombrados los alumnos.*
- *Más aún, ¿se puede interpretar una obra que todavía no está escrita?*

Nadie atinó siquiera a esbozar una réplica a aquella insólita declaración.

- *¿No os lo creéis? Bien, vamos a hacer una prueba: representaremos una obra. Os relataré la fábula por episodios e iréis interpretándola. Voy a seguiros, para ver como improvisáis. Anotaré lo más acertado. De ese modo, en un esfuerzo común, anotaremos y representaremos al mismo tiempo lo que todavía no se ha escrito. [...]*

76 Término francés que significa “estudio” con el que Stanislavski se refería a este tipo de trabajos.

*Los alumnos se asombraron más aun, pues no entendían nada.*⁷⁷

[...] Se da a los actores (en su mayoría jóvenes) el cañamazo, el esquema, el tema, que se “condensa” constantemente. El dador del esquema (el escritor por ejemplo) conoce detalladamente su desarrollo, pero las palabras las dan los actores. [...] así ensayan a Moliere (!), suponiendo que no conocen las palabras [...] (Diario de A. Block, 1911 – 1913).

*En el estudio de Ópera y Arte Dramático, Stanislavski propuso realizar semejante experiencia juntamente con el escritor P. Romano, y también intentó encarar la creación de una pieza mediante el desarrollo de ejercicios de un vuelo a la estratósfera.*⁷⁸

Considera como elementos primordiales de toda improvisación: la intuición, la imaginación y el estado creativo. Al primero se refiere como “voz interior” procedente del inconsciente, interior más profundo, donde tiene lugar la creatividad.

Sentimiento instintivo y espontáneo del artista, dirigido por la propia naturaleza.

K.S. Stanislavski (1928): “Obras escogidas”. Vol. IV

El único acceso al inconsciente es a través del consciente. El único acceso a lo irreal a través de lo real, de lo hipernatural, es decir, de la naturaleza orgánica [...] Lo irreal comienza allí donde termina lo real, o mejor dicho, lo hiperreal.

K.S. Stanislavski (1916 - 1920): “Obras escogidas”. Vol. IV

⁷⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1988, p. 305.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 306.

Procuren abrir en la interpretación un acceso amplio hacia el inconsciente creativo. Que todo lo que estorbe sea eliminado y todo lo que ayude sea afianzado y fijado. He aquí la principal tarea de la psicotécnica: ayudar al actor a acercarse a ese estado anímico creativo, en el seno del cual germinan los procesos inconscientes de la propia naturaleza orgánica. [...] ¿Cómo llegar, pues, conscientemente a algo que, por su naturaleza es irreductible y rechaza toda injerencia de la mente? ¿Cómo conquistar, por medio de la razón, el inconsciente? [...] La consciencia nos da con frecuencia una dirección en la que la técnica inconsciente sigue trabajando. En nuestra psicotécnica utilizamos con frecuencia esta propiedad de la naturaleza. Pues nos da la posibilidad de acercarnos, por medio de una técnica consciente, a la creatividad inconsciente del artista.

K.S. Stanislavski (1936): "Obras escogidas". Vol. II ⁷⁹

En lo que respecta a la imaginación la valora como uno de los elementos más importantes del proceso creador, pues sin ella toda obra de arte no pasaría de ser una simple copia fotográfica sin valor estético ni poder de influencia. La define como *el estado creativo de la mente*, consistente en la asociación de objetos conocidos reuniéndolos, separándolos y recombinándolos en un todo que no corresponde a la realidad, lo que apoyado por la técnica, le sirve al actor para crear y complementar todo lo que no aporta el autor ni los demás creadores del espectáculo. Se logra así una creación más completa y profunda y se transforma la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. La considera la vanguardia que guía al artista en el proceso creador, mediante la cual éste se separa del mundo real y se traslada al mundo de la ilusión, lo que le permite ver cosas que no son

79 GUTIÉRREZ, Ángel. *Diccionario de términos stanislavskianos*. Murcia: ESAD Murcia, 2001, pp. 81 y 82.

reales, pues su verdadera función es descubrir y mostrar cosas nuevas. Pero si no se cree en lo que lo imaginado, éste pierde su sentido e interés.

Las improvisaciones que se efectúan por sí mismas son una forma excelente de desarrollar la imaginación [...] Los estudiantes de actuación que han sido entrenados en la improvisación, después encuentran una forma fácil de usar su inclinación imaginativa en una obra, cuando es necesario.

Además del desarrollo de la imaginación, la improvisación tiene otra ventaja: al trabajar en una, un actor, naturalmente, aun sin percibirlo, aprende las leyes creativas de la naturaleza orgánica y los métodos de la psicotécnica.⁸⁰

Para el trabajo imaginativo propone principalmente como herramientas el sí mágico y las circunstancias dadas.

[...] a través de la palabra “sí” se crean de un modo normal, orgánico y natural, las acciones internas y externas. [...] El “sí” es para los artistas una palanca que nos traslada de la realidad al único universo en el que se puede realizar la creación. [...] provoca de un modo instantáneo, instintivo, la acción misma. [...] Cuando el “sí” es franco y veraz, cuando muestra todas sus cartas elimina la sensación de engaño que a menudo se experimenta en la interpretación [...] Despierta en el artista la actividad interna y externa, y además lo logra sin violencia, de un modo natural. La palabra “sí” es un estimulante de nuestra actividad creadora interior. [...]

Ante todo hay que aclarar qué se entiende por “circunstancias dadas” – dijo Shútov.

80 MENÉNDEZ QUIROGA, *op. cit.*, p. 296.

*La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, [...] y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las "circunstancias dadas", como el "si", son una suposición, un "invento de la imaginación". Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el "si"); en el otro, de su complemento (las "circunstancias dadas"). El "si" siempre da comienzo a la creación; las "circunstancias dadas" la desarrollan. Sin ellas el "si" no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el "si" da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las "circunstancias dadas" dan fundamento al "si". Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior.*⁸¹

En cuanto el estado creativo lo define como el estado psicofísico y anímico adecuado del actor, en los momentos de inspiración creativa en escena. Aunque en un principio establecía un estado creativo externo y otro interno, al final de su vida llegó a la conclusión de que ambos forman parte orgánica e indisoluble del mismo proceso.

La primera preocupación del actor debe ser la elaboración de su estado creativo correcto, basado en la verdad, naturalidad y, en la belleza, ya que únicamente en ese estado anímico se manifiestan en el escenario los elementos del alma que alimentan nuestros sentimientos desde la fuente misma de la vida, impulsando lo más valioso del arte, la creatividad inconsciente natural, el instinto artístico.

K.S. Stanislavski (1913): "Cuadernos de apuntes". Vol. II

81 STANISLAVSKI, ...sobre su papel. op. cit., p. 88 a 92.

El estado creativo tiene sus variedades. En unos, prevalece lo racional, en otros, el sentimiento, en los terceros, la voluntad. De ellos es de donde recibe su matiz o color particular.

K.S. Stanislavski (1935): "Obras escogidas". Vol. III ⁸²

Para Stanislavski, a los alumnos entrenados en la improvisación les resulta más fácil entrar en el mundo de la imaginación a la hora de representar una obra. Además ello les permite llegar a los resultados de forma casi espontánea, descubrir su organicidad, encontrar respuestas vivas y sinceras y desprenderse de todo tipo de clichés. El artista deja de buscar y comienza a encontrar.

Mediante la improvisación intenta demostrar el valor de la acción física sobre la investigación psicológica, por lo cual afirma que cuando los actores leen el texto, antes de memorizarlo, deben intentar improvisar las acciones y los gestos que creen que podría utilizar su personaje, ya que la clave para poder imaginar sus emociones se encuentra en dominar primero las acciones del personaje. Para Stanislavski, uno de los mayores desafíos a los que se tiene que enfrentar un actor durante la improvisación es el tener que enfrentarse a una situación conocida como si fuera desconocida.

Lo que Stanislavski pretende con ella es encontrar lo que hay de humano debajo del actor, más allá del personaje, por lo que dice que ésta no debe ser utilizada como un método para "aprender técnicas", sino para "desaprender" la cotidianidad.

Afirma que improvisar tiene muchas ventajas, pero la más destacada es que gracias a ella cuando el actor cuando trabaja aprende inconscientemente las leyes de creación de la naturaleza orgánica, es decir lo que dará paso al movimiento orgánico.

82 GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 76.

1.2. Meyerhold

Para Meyerhold el arte del actor se fundamenta en tres principios: el ritmo, la improvisación y el poder de restringirse, teniendo en cuenta que cuanto más compleja es la combinación de dichas capacidades mayor resulta su arte.

Propone la improvisación como base del trabajo actoral, pues considera que mediante ella el actor no se limitará a la reproducción mecánica y carente de vida de su partitura de movimiento, transformando así la mecánica en biomecánica.

Meyerhold considera que cuando la improvisación no aparece en las actuaciones significa que el actor se encuentra estancado:

Dicen que defiendo la improvisación. ¡Y es verdad! Defiendo la improvisación porque la improvisación es la imaginación creadora del arte. ¡Muere el actor que solamente dice la letra! [...] Yo pienso que toda revolución es imaginativa, utópica.⁸³

El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha de conferir al espectáculo. Stanislavski piensa igual que yo; ambos abordamos la solución de la tarea, como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en el medio nos encontraremos seguramente.⁸⁴

83 SÁNCHEZ URITE, Silvia. *Variaciones Meyerhold: el cuerpo y la imaginación creadora* Disponible en : http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/Tato_8_SSU.pdf.

84 BIOGRAFÍAS Y VIDAS. *Vsevolod Meyerhold*: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>.

Afirma que la improvisación es la imaginación creadora del arte y que todo actor que se limita a decir el texto está destinado al fracaso, ya que aunque muchas cosas le vienen dadas por el autor y/o director siempre se encontrará con momentos de su papel que serán responsabilidad suya, viéndose en la necesidad de abordarlos no con algo preparado de antemano, sino mediante la improvisación. Según Meyerhold, improvisando, la interpretación de un actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad y estados de ánimo. Pone por ejemplo la interpretación del miedo para explicar que para ello el actor no debe empezar teniendo miedo y echar a correr, y dejar de tener miedo porque se ve correr. Es decir, según él no es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por medio de una acción física. Este es precisamente el punto de encuentro entre la Biomecánica de Meyerhold y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski.

*[...] Es preciso que se sepa sacar partido del imprevisto que puede aportarle el desarrollo de los ensayos. Una casualidad puede, a menudo, tener un efecto inesperado y es necesario saberlo utilizar. [...]*⁸⁵

Isabel Cristina Flores⁸⁶, en su ponencia *Del movimiento a la palabra: Meyerhold*, dice al hacer referencia a la técnica:

En sus clases se incluyen dinámicas de ejercicios corporales bajo el principio de “ex improviso, el cuerpo humano en el espacio, el gesto como un embate –llevado a la vida como un simple movimiento del cuerpo”. En este punto se acerca a la Commedia dell’ Arte. Movimientos en círculo, en cuadrado, en triángulo, movimientos en exteriores o interiores por ejemplo

85 MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría Teatral*. Traducción de Agustín Barreno. Octava Edición. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 138.

86 Isabel Cristina Flores, mejicana, de origen salvadoreño, es licenciada y maestra en dirección escénica por la Academia Rusa de Arte Teatral (GITIS), así como doctora en dirección escénica por la misma institución.

rutinas de obrero, movimiento sobre la base de un fondo musical, el ritmo como apoyo del movimiento; la música debe ser parte del espectáculo de manera real o imaginaria, como si fuera entonada por el personaje en la escena. Su planteamiento rebasaba una simple técnica de entrenamiento actoral, la biomecánica es parte de ese todo; él fortalecía una propuesta teatral por diferentes medios, la escena, talleres, conferencias, artículos, publicaciones, una visión diferente y polémica del arte escénico, que ampliaba los senderos a la exploración teatral de fuera hacia adentro.⁸⁷

2.3 Vajtánov

Vajtánov se inspiraba en la Comedia del Arte italiana, e intentaba dar a sus representaciones un aire de improvisación y de juego espontáneo, con el fin de evitar el excesivo trabajo intelectual y de liberar la imaginación. Recurría frecuentemente a la improvisación para la construcción del personaje, pero en ella el actor debía de mantenerse dentro del personaje y experimentar emociones auténticas, sinceras, no buscadas deliberadamente, sino surgidas como consecuencia de un acontecimiento inesperado no sólo para el personaje, sino también para el propio actor que lo encarnaba.

Daba sólo la información imprescindible para comenzar a actuar y luego, durante el ensayo, provocaba situaciones inesperadas, obligando a los actores a actuar de acuerdo al primer impulso surgido del acontecimiento previsto. Mantenía a los actores en un estado de permanente alarma, preparados para reaccionar ante cualquier situación no prevista sin salirse de la ficción de la obra. Consideraba que cuando un actor habla mucho de su papel es porque está aplazando el momento del verdadero ensayo.

87 FLORES, Isabel Cristina. Del movimiento a la palabra: Meyerhold. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. 2008, Vol. 2 No 1 enero - junio, p. 17.

Me gustaría que los actores improvisasen toda la función.

Pero si ya saben quiénes son ellos, cual es la relación que guardan con otros personajes, tienen ideas y aspiraciones, ¿por qué no pueden vivir, es decir, actuar?

No se pueden hacer clichés.

Cada ensayo ha de ser un nuevo ensayo.

Cada representación, una nueva representación.

El actor tiene que:

1.- Saber qué hace en escena y para qué.

2.- Ha de "tener un pasado"

3.- Ha de desarrollar en los ensayos nuevas relaciones hacia otros personajes.

4.- Ha de desear y actuar tal y como dice el autor (aquí conviene aclarar que los deseos y acciones elegidos por el actor han de ser los únicos posibles y lógicos para el personaje).

Nada más. Esto es algo [...] que para nosotros, los que hemos sido formados en el Teatro del Arte, es evidente y no se precisa ninguna demostración.⁸⁸

En una ocasión, antes de iniciar uno de los ensayos de "La boda", Vajtánov acumuló en el centro del escenario todos los muebles que pudo encontrar y cuando los actores, sorprendidos, le preguntaron si debían cambiar sus movimientos para sortear la montaña de sillas y mesas, él les respondió

⁸⁸ VAJTÁNOV, Eugene. *E. Vajtánov: Teoría y práctica teatral*. Edición y traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid : Publicaciones de la ADE, 1997, p. 118.

que debían conservar el esquema de movimientos establecido en ensayos anteriores, trepando o arrastrándose bajo los muebles si era preciso. En otra ocasión, ante la dificultad de una de las actrices de *La princesa Turandot* para llorar realmente, amenazó con abandonar los ensayos para siempre, y cuando iniciaba el camino hacia la salida, la actriz, con el rostro bañado en lágrimas, le pidió que se quedase, a lo que Vajtánov respondió, señalando al actor que interpretaba la escena junto a ella: *¡Es a él a quien tiene que decirse! ¡A él, los pensamientos, las palabras más importantes de su escena!*⁸⁹

Para él, el actor debe de ser un improvisador absoluto, ya que consideraba que en ello se encuentra el talento. Y su formación debía consistir en el enriquecimiento de su inconsciente, ya que decía que en él se encuentra el poder de la creatividad, hasta el punto de calificar de inepto a todo actor que no sepa o no pueda trabajar en este sentido. Afirmaba que era imposible interpretar un personaje sin inspiración, ya que no se puede crear nada de la nada.

*El inconsciente dotado de tal reserva de medios es capaz de forjar obras de arte casi perfectas.*⁹⁰

2.4. Michael Chejov

Michael Chejov, otro gran alumno de Stanislavski, de quien se separó por motivos similares a los de Vajtánov, propone que el actor debe de reaccionar y dejarse provocar por todo lo acontece en escena, descubriendo intenciones, silencios, desplazamientos, etc... Si bien, no modificando lo establecido por la dirección y la puesta en escena, sino enriqueciéndolo y

89 GORCHAKOV, Nicolai. *Lecciones de regisseur*. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1987, p. 189.

90 VAJTÁNOV, *op. cit.*, p. 146.

haciendo cada representación un momento único e irrepetible, como si fuera la primera vez.

En un relato autobiográfico de 1944 cuenta cómo desde su más temprana edad sentía una especial atracción por los juegos teatrales y por las caracterizaciones de personajes basados en la improvisación:

Tomaba la primera prenda de ropa que caía en mis manos, me la ponía y sentía: este soy yo. Las improvisaciones eran serias o cómicas, según el disfraz. No importaba lo que yo hiciera, la reacción de la niñera siempre era la misma: se desternillaba con su risa prolongada y silbante, hasta las lágrimas.⁹¹

En general, consideraba al arte dramático como una improvisación permanente. Para él, improvisar era sinónimo de creatividad y era lo que imprimía calidad artística al trabajo del actor.

Pero dado que el teatro es un arte colectivo, también afirma que, independientemente del talento del actor, de nada le servirá su habilidad para improvisar si no tiene en cuenta al resto de compañeros, así como los impulsos creadores de estos. Destaca como elementos unificadores en escena la atmósfera de la obra, su estilo y una actuación bien realizada.

Un conjunto improvisador vive en un constante proceso de dar y tomar. Una leve insinuación de un compañero, un gesto, una pausa, una entonación nueva e inesperada, un movimiento, un suspiro, o incluso un cambio apenas perceptible en el ritmo, pueden llegar a ser un impulso creador, una invitación al otro para que se lance a improvisar.⁹²

91 CHEJOV, *op. cit.*, p. 13.

92 CHEJOV, Michael. *Al actor*. Versión castellana de Oscar Ferrigno y Andrés Lizarraga. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1987, p. 55.

Era partidario de utilizar la improvisación no sólo en el trabajo preparatorio, sino también durante las etapas finales de la creación de un personaje. Afirmaba que la improvisación se encuentra en la búsqueda y creación de todos los detalles significativos de una interpretación: intenciones, acciones, desplazamientos, transiciones psicológicas, etc., pero que ello sólo es posible si se rehúye todo tipo de interpretación facilona como clichés, estereotipos, viejos moldes, etc.

[...] el propósito más elevado y final en todo artista sincero, cualquiera que sea la rama artística a que se dedique, puede definirse como el deseo de expresarse libre y enteramente.

[...] un artista que procura expresar sus íntimas convicciones, lo hace improvisando con sus medios propios, su particular forma de arte. Lo mismo, sin excepción, debe decirse en cuanto al arte del actor. Su deseo compulsor y sus más elevados designios, también pueden realizarse únicamente por medio de la libre improvisación.

Si un actor se reduce simplemente a decir las frases escritas por el autor y ejecutar los movimientos ordenados por el director, sin buscar la oportunidad de improvisar independientemente, se hace así mismo el esclavo de las creaciones ajenas y su profesión se convierte en cosa prestada. Piensa erróneamente que tanto el director como el autor han improvisado ya por él y que se le deja muy poco margen para la libre expresión de su propia individualidad creadora. [...]

[...] todo papel brinda al actor la oportunidad de improvisar, de colaborar y de cocrear con el autor y el director. Esta sugerencia no implica, desde luego, el improvisar nuevas frases o hacer cosas que no sean las ordenadas por el director. “Cómo” dice sus parlamentos y “cómo” se mueve en escena [...]

*[...] hay otros innumerables momentos entre los parlamentos y lo indicado por el director, en que el actor puede crear maravillosas transiciones psicológicas y darle sello personal a su actuación, desplegando su verdadera ingeniosidad artística.
[...]*

[...] tan pronto como en un actor se desarrolla la “habilidad” para improvisar, y descubre dentro de sí ese inagotable manantial que brota con cada nueva improvisación, disfrutará un sentimiento de “libertad” hasta aquí desconocido para él, y se sentirá mucho más rico interiormente.⁹³

Según Michael Chejov el principio y fin de todo ejercicio de improvisación debe estar claramente definido al comienzo; el principio viene definido por la necesidad de lograr lo que se quiere y el fin por el logro o no de ese objetivo.

[...] la libertad real y verdadera en la improvisación debe siempre estar basada en la necesidad; de otra manera no tardaría en degenerar convirtiéndose bien en arbitrariedad o en indecisión. Sin un comienzo definido que impulse a sus acciones y sin un fin definido también para completarlas, usted se extraviaría sin saber dónde ir a parar. Su sentido de la libertad carecería de significado sin un punto de partida o sin dirección o destino.⁹⁴

Para M. Chejov el actor tiene que comenzar a desarrollar la habilidad para improvisar mediante ejercicios individuales:

El resultado de este ejercicio es que se desarrolle en usted la psicología de un actor improvisador, psicología que conservará imponiéndose a todas las necesidades escogidas por usted para

93 *Ibid.*, pp. 49 y 50.

94 *Ibid.*, p. 52.

su improvisación, sin importar el número. Posteriormente, cuando ensaye y actúe en el escenario, advertirá que los parlamentos que deba decir, los movimientos que haya de hacer y todas las circunstancias que le sean impuestas bien por el autor o por el director, e incluso el argumento de la obra, vendrán a servirle de dirección como sucedió con aquellas necesidades de que usted se sirvió durante los ejercicios. No echará de ver ninguna diferencia sustancial entre el ejercicio y su trabajo profesional. Con ello podrá afirmarse en la creencia de que el arte dramático no es otra cosa que una improvisación constante, y que en escena no existen momentos en los cuales pueda privarse al actor de su derecho a improvisar. Estará usted en condiciones de cumplir fielmente todo aquello que se le imponga y al mismo tiempo de conservar su espíritu de actor improvisador. Una sensación nueva y agradable de entera confianza en usted, junto a la sensación de libertad y de riqueza interior, serán la recompensa que obtengan todos los esfuerzos llevados a cabo.⁹⁵

La actriz norteamericana Mala Powers⁹⁶, en el prefacio de *Sobre la técnica de la actuación* y tomando las palabras de Michael Chejov, dice:

[...] Cuando hayas construido tus “andamios” – cuando hayas establecido tu caracterización y hayas memorizado a fondo tus textos, tus secuencias de actividad y tus secciones emocionales – vuelve a improvisar. Repite tus textos o ignóralos por completo, puedes incluso dejar que tu personaje diga el “subtexto” (lo que realmente piensa). Modifica sus acciones o emplea acciones totalmente distintas y presta especial atención a “cómo” desarrolla tu personaje esas acciones. Toma nota de todo aquello de lo que tu personaje es consciente, lo que ve o lo que

⁹⁵ *Ibid*, pp. 54 y 55.

⁹⁶ Mala Power (20 diciembre 1931 - 11 junio 2007).

oye, o aquello a lo que presta una atención momentánea mientras la escena prosigue. Ensayar actividades inventadas hará que resulte más fácil desarrollar las “joyas” de una actuación: los matices y los pequeños momentos fulgurantes, únicos, memorables, que constituyen un placer tanto para ti como para el público.⁹⁷

El profesor Jorge Saura, en la conferencia pronunciada el 4 de abril de 2006 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, habla de cómo M. Chéjov, mientras permaneció en el Teatro de Arte, improvisó prácticamente en cada función, no haciendo nunca dos funciones iguales, sino que improvisaba movimientos, desplazamientos, gesticulación, manipulación de objetos e intencionalidad de determinadas réplicas. Todo ello sin añadir ni quitar una sola palabra, respetando siempre la partitura de movimientos establecida por el director cuando ésta afectaba a otros actores o a un significado importante de un comportamiento físico. Como su actuación, era una curiosa mezcla de impulsos instintivos por los que se dejaba llevar, pero logrando que la ejecución de esos impulsos nunca obstaculizada el plan de dirección ni el trabajo de otros actores.

El arte dramático es un arte colectivo y por tanto, sin que importe el talento que pueda tener el actor, éste no podrá hacer pleno uso de su habilidad para improvisar si se aísla del conjunto, de sus compañeros.

Desde luego, hay muchos impulsos unificadores en la escena, tales como la atmósfera de la obra, su estilo, una actuación bien realizada. Y todavía un verdadero conjunto escénico precisa de algo más que estas conjunciones o consolidaciones ordinarias. El actor debe desarrollar dentro de sí una sensibilidad a los impulsos creadores de los otros.

97 CHEJOV, *Sobre... op. cit.*, pp. 58 y 59.

Un conjunto improvisador vive en un constante proceso de dar y tomar. Una leve insinuación de un compañero, un gesto, una pausa, una entonación nueva e inesperada, un movimiento, un suspiro, o incluso un cambio apenas perceptible en el ritmo, pueden llegar a ser un impulso creador, una invitación al otro para que se lance a improvisar.⁹⁸

Durante esos mismos años el director y dramaturgo ruso asociado con el Simbolismo, Nikolai Nikolayevich Evreinou (1879-1953), experimentó con la Comedia del Arte, acompañado por Miklashevski, también interesado en la comedia italiana del siglo XVIII. Se trataba de un hombre para quien era muy importante la improvisación, a la que definió como *una de las formas más satisfactorias del teatro para uno mismo*. Siempre se sintió atraído por el tipo de representación en la cual sólo se entregaba a los actores una sinopsis del argumento, teniendo que crear ellos mismos los diálogos.

Al principio del siglo XX, en la Rusia presoviética, encontramos una serie de clubes como el Perro del Errante en San Petersburgo o la Posada del Comediante, donde solían reunirse los actores más reconocidos del momento después de las representaciones para cenar, quienes frecuentemente se entretenían realizando todo tipo de improvisaciones para disfrute personal y de los amigos.

El teatro de la Comedia Popular de Petrogrado (1920-1922), bajo la dirección de Rádlov y Soloióv, se especializó en la improvisación de bufonadas y en la presentación de obras clásicas escondidas bajo los music-hall.

98 CHEJOV, *Al... op. cit.*, p. 55.

Sumergido en este mismo interés encontramos por aquel entonces a Jacques Copeau,⁹⁹ Charles Dullin y al británico Gordon Craig, quien junto a André Gide¹⁰⁰ deciden revivir el teatro italiano.

2.5. Jacques Copeau

Copeau significará para el teatro francés lo que Stanislavski para el ruso. Consideraba que la improvisación en la interpretación le devolvería al actor la flexibilidad, espontaneidad, el sentido de la verdad, el verdadero contacto con el público. Ello le llevó a proponer el diseñar un boceto de la historia a contar, sobre el que se ensayaría intensamente para que de ahí surgieran los argumentos. Esto supondrá los primeros intentos de lo que hoy en día denominamos creación colectiva.

*[...] Un tablado desnudo y el juego de los actores eran las bases de una propuesta que buscaba la cercanía y la complicidad del público a través del juego, la improvisación y la fiesta. [...]*¹⁰¹

Para Copeau la improvisación será una parte importante de los programas de formación de su Escuela del Vieux Colombier, ya que para él el actor debía recuperar y desarrollar la capacidad de juego que tiene los niños de forma natural, donde se combina la imaginación, la inocencia, la fantasía, la espontaneidad y el arte de la improvisación, eso que requiere el trabajo creativo del actor:

99 J. Copeau (1879 – 1949) nace en París. Fundó el famoso Théâtre du Vieux-Colombier y organizó escuelas de teatro.

100 A. Gide (1869 – 1951) es un novelista francés autor de algunas obras dramáticas.

101 RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2008, p. 112.

*[...] A través del juego, mediante el cual los niños imitan consciente o inconscientemente todas las actividades y todos los sentimientos humanos, el juego es para ellos un camino natural hacia la expresión artística y para nosotros un repertorio viviente de las reacciones más auténticas; a través del juego nos gustaría construir no un sistema, sino una experiencia educadora. [...] En estadios superiores de ese juego improvisado aparecerá la improvisación dramática, el drama en su novedad, con toda su frescura. [...]*¹⁰²

2.6. Charles Dullin

Charles Dullin, discípulo de Craig, sigue la línea de trabajo de su maestro, por lo que al igual que a él, le interesaba más el proceso que el resultado. Para Dullin, la improvisación era sinónimo de precisión: *capacidad para encontrar o reencontrar los elementos que permitan recrear una síntesis de lo real, su equivalente*. Insistía en que ésta no consiste en retomar la experiencia de los comediantes italianos.

Según Dullin, la improvisación en su esencia es binaria y, por consiguiente, también lo es en su aplicación práctica. Así establece lo que denomina “voz del mundo”, referido a todo aquello que llega al individuo del exterior a través de los sentidos: imágenes, objetos, sensaciones, sonidos, etc... Y también la “voz de sí mismo”, es decir aquello que produce o evoca en el individuo la voz del mundo: la emoción. Basado en esta teoría, Dullin creó innumerables series de ejercicios. A continuación exponemos un ejemplo de ello:

102 COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*. Traducción de Blanca Baltés. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002, p. 242.

Voz del mundo

Voz de sí mismo

Mirar un paisaje.

Una excursión en familia.

Escuchar campanas a lo lejos.

El funeral de un ser querido.

Sentir un olor desagradable.

Un animal en descomposición.

Saborear una fruta.

El verano y las vacaciones.

2.7. André Gide

Por su parte en 1916 Gide escribirá en su diario:

Hemos hablado de la posibilidad de conformar un pequeño grupo de actores capaces de improvisar sobre el escenario y revitalizar la “Comedia dell’Arte” a la manera italiana pero con personajes nuevos: el burgués, el noble, el comerciante, la mujer emancipada...

2.8. Antón Giulio Bragaglia

En este mismo período encontramos al italiano Bragaglia,¹⁰³ gran admirador de los principales actores italianos de la Comedia del Arte, y para quien la improvisación es el recurso creativo que permite al actor revivir cada día de nuevo su personaje, sin caer en la repetición vacía y estudiada con los mismos tonos y clichés estereotipados. Esto le llevó a considerar que toda buena interpretación es a la vez improvisada, ya que cada representación es

¹⁰³ Antón Giulio Bragaglia (1890 - 1960) fue un extraordinario dinamizador cultural que se dedicó al cine, la fotografía y el teatro. Reivindicaba la *Comedia del Arte* como símbolo de un teatro que consiguió separarse de la literatura.

nueva, y premeditada, en cuanto tiene que atenerse a los parámetros anteriores y establecidos en el proceso creativo.

[...] Los grandes actores italianos, incluso interpretando siempre en la misma línea un Hamlet, nunca repiten su papel en la misma forma y con los mismos tonos. Porque cada día que lo interpretan, lo reviven; y ese revivirlo depende de las condiciones físicas y morales en que se encuentran los actores en ese día concreto. Y la combinación de los factores nerviosos, del sentimiento, la voz, la vitalidad, la sensibilidad, etc., nunca es la misma cuando el actor revive su papel. Puede ser la misma cuando lo declama, como hacen los franceses y los alemanes, que buscan una expresión modélica y típica, amantes del llamado “estilo”, convertido en amaneramiento y en molde. [...] También hoy podemos decir que existe una Comedia Improvisada y una Premeditada en lo que se refiere al arte de la interpretación, pues hay actores italianos que reviven su papel y otros que lo editan cada tarde con una igualdad muy estudiada.¹⁰⁴

2.9. Teatro Invisible

En 1930 surge en Alemania un movimiento conocido como “teatro invisible”, promovido por lo que se denominaba ATBD (Liga de Teatro Obrero Alemán)¹⁰⁵, el cual solía consistir en una modalidad teatral consistente en la infiltración de los actores entre el público, para estimular su participación y impulsarle a la acción, que no siempre era teatral. El objetivo principal era crear

¹⁰⁴ SAURA, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁵ Fue un teatro realizado por obreros, por lo que en cierta forma estuvo considerado como un teatro de aficionados. Aunque dichos actores solían tener gran pasión por el juego, eran ingeniosos y veloces, lo que en realidad les motivaba no era cambiar el estilo escénico ni su pasión por la actuación, sino acabar con lo viejo y renovar el mundo a través del teatro. De ahí que estaba considerado un teatro de lucha que exigía un inmenso espíritu de sacrificio.

un mecanismo de libertad de expresión, ya que por entonces todo lo que se dijera o cantara en cualquier lugar público debía ser autorizado por la censura, pero lo que no podía ser controlado era el hecho imprevisible de que los espectadores gritasen lo que quisieran desde sus asientos. Esto se acabó convirtiendo en un fenómeno de masas, que llegó a extenderse por toda Europa, a excepción de la antigua Unión Soviética.

Según nos cuenta Béla Balász, dramaturgo, hombre de teatro y celebre teórico del cine, de origen húngaro, que durante algunos años fue el director artístico de la ATBD, los diálogos entre espectadores y actores frecuentemente llegaban a ser notoriamente más interesantes que muchas de las escenas escritas.

Dentro de este movimiento encontramos también al grupo berlinés Los Herejes, cuyos trabajos llegaron a parecer peligrosos incluso al régimen anterior a Hitler, hasta el punto de llegar a prohibirse sus representaciones, a pesar de que éstas solían tener lugar en escenarios de pequeñas salas generalmente marginales. Ello les llevó a hacer sus apariciones en la calle, ante un público desapercibido. Dichos trabajos solían consistir en pequeñas escenas o situaciones, generalmente relacionadas con algún tema de interés social o político para los trabajadores, que desarrollaban en un lugar público y concurrido, normalmente la calle, intentando atraer la atención del viandante. Este, al creer que se trataba un hecho real, tendía a opinar o a inmiscuirse en dicha situación, siendo arrastrado por la acción, lo que le llevaba a participar sin ninguna culpa y sin sospecharlo, en una escena preparada, convirtiéndose en "actor". En ese momento aprovechaban los verdaderos actores para desaparecer discretamente y dejar a los viandantes convertidos en protagonistas de la situación. Béla Balász, quien durante su estancia en Berlín dirigió a este grupo, nos cuenta cómo hubo veces en las que una vez desaparecidos los actores del lugar, la policía llegó a detener a los viandantes enfrascados en la situación creada, creyendo que estos eran auténticos miembros de Los Herejes que estaban creando una situación conflictiva y alborotadora.

Otra forma de expresión teatral que utilizó este grupo fue lo que ellos denominaban “diario en vivo”, consistente en montar escenas o espectáculos sobre los acontecimientos políticos más importantes para los trabajadores.

Hay que decir que la influencia reivindicativa y crítica de este movimiento fue tal que desde entonces dichas formas de teatro han ido reapareciendo en distintos países y continentes, como veremos más adelante.

En esta línea de utilizar la improvisación como un medio de creación artística, Robert H. Hethmon nos cuenta lo siguiente:

*[...] Un director, algunos actores y un actor tomaron uno de los guiones acabados pero producidos. Trabajaron en él durante seis semanas – el doble de lo que dura un periodo normal de ensayo en Broadway – pero en lugar de memorizar palabras y acciones, los actores empezaron improvisando la obra. Estas improvisaciones fueron grabadas, y a partir de ellas, el dramaturgo volvió a escribir el guión. Esta nueva versión fue entonces ensayada y representada. [...]*¹⁰⁶

2.10. El Teatro de la Espontaneidad - Jacob Levy Moreno

En 1921 Jacob Levy Moreno¹⁰⁷ crea en Viena el Stegreiftheater o Teatro de la Espontaneidad, con el propósito de liberar al teatro de los esquemas rígidos y darle nueva fuerza, encontrar su esencia e inyectar vida a las producciones estáticas que se representan en el teatro.

106 HETHMON, Robert H. *El Método del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Traducción de Charo Álvarez y Ana María Gutiérrez Cabello. Novena Edición. Madrid : Editorial Fundamentos, 1998, p. 38.

107 Jacob Levy Moreno(1889 - 1974) aunque de origen rumano creció en Viena y en 1925 se trasladó a Nueva York. Reconocido psiquiatra, fue teórico y educador. Se le considera el fundador del Psicodrama, la Sociometría y uno de los pioneros de la Psicoterapia Grupal.

El teatro legítimo es un teatro que está como fuera de lugar (“out of locus”). El verdadero locus del teatro es el teatro para la espontaneidad.¹⁰⁸

Difiere de Stanislavski, en que mientras que para el maestro ruso la improvisación no es más que un complemento para el objetivo de poner en escena una obra ya escrita en la forma más dinámica y perfecta posible, para Jacob, la improvisación así utilizada, aunque suponga una liberación de los clichés personales del actor, éste vuelve a encorsetarse en los clichés de los personajes; y él lo que propone es un teatro pleno de espontaneidad y de creatividad, en el que pase a primer plano el mundo más privado del actor, sus problemas más personales, sus propios conflictos, sus frustraciones y sus sueños. Esto le llevará a descubrir el valor terapéutico del teatro tanto para el actor como para el público, y que a la postre se acabará convirtiendo en el antecedente de la psicoterapia en grupo y del psicodrama. Con esta forma de trabajo solía recrear y representar con diversos actores noticias de actualidad, dando lugar así a lo que él llamaba “periódico viviente”.

Para él, el actor que interpreta un texto escrito por un autor, no realiza un trabajo creativo sino re-creador, ya que parte de un material fuera de él hacia sí mismo, por lo que la manera de asimilar el papel es centrípeta, ya que la idea está fuera de él y penetra en él como si fuera la materia. Dicha forma de trabajo la considera totalmente opuesta al trabajo de cualquier otro artista, como por ejemplo de un escultor o de un pintor, quienes parten de sus ideas y van hacia el material, es decir, su proceso es centrífugo. Considera que este es el principio esencial de toda experiencia creadora: que el actor improvisador debe ir estimulando su interior hasta alcanzar el estado de espontaneidad.

El teatro de la espontaneidad es el medio estructurado para servir de vehículo a la presentación del drama del momento. El dramaturgo tiene el papel principal. No es simplemente un escritor

108 MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. Buenos Aires : Editorial Hormé S.A.E., 1972, p. 55.

– de hecho no escribe nada – sino un agente activo, que enfrenta a los actores con una idea que tal vez se ha ido desarrollando en su mente durante un cierto tiempo, y que los estimula para hacerlos llegar a la temperatura necesaria para la producción inmediata. Muchas veces uno de los actores asume el papel de dramaturgo, y entonces se convierte al mismo tiempo en dramaturgo y actor principal.¹⁰⁹

2.11. Actors Studio - Lee Strasberg

Para Strasberg, toda buena actuación debe estar dotada de espontaneidad, de ahí que considere a la improvisación, junto con la memoria emotiva, como la base de su trabajo. Para él, el dominio de ambas técnicas permitirá al actor encontrar las emociones adecuadas al personaje y que su composición sea orgánica y veraz, ya que coincide con Stanislavski en que el actor en escena debe ser capaz de crear de forma consciente lo que en la vida sucede de forma espontánea.

[...] Strasberg diagnosticaba, guiaba y estimulaba a improvisar ante un público para poder repetir lo encontrado. [...]¹¹⁰

Cuando el director francés Michel Saint-Denis visitó el Actors Studio y vio una improvisación, quedó sorprendido. No parecía darse cuenta del hecho de que era un elemento básico en las técnicas de Stanislavski, y de que ya habíamos utilizado la improvisación en las producciones del Group Theatre.

Hoy en día la improvisación parece ser considerada un ejercicio vernal o un juego que supone estimular al actor. [...]¹¹¹

109 MORENO, Jacob Levy. *El teatro de la Espontaneidad*. Buenos Aires : Editorial Vancu S.R.L., 1977, pp. 71 y 72.

110 DUBATTI, Jorge. *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires : Editorial Colihue, 2008, p. 241.

Considera a la improvisación como un método de entrenamiento idóneo, que genera en el actor una línea continua de pensamiento y de respuesta, que le introduce en la escena de forma adecuada, así como que logre la espontaneidad necesaria para evitar una actuación mecánica. Se trata de lo que Stanislavski denominaba “anticipación” y que se refiere a la tendencia del actor a anticipar mecánicamente las reacciones del personaje, impidiendo que todo se muestre como si estuviera ocurriendo por primera vez:

*[...] no sólo lleva a un proceso de pensamiento y respuesta, sino también a descubrir la conducta lógica del personaje en vez de estimular al actor a “ilustrar” simplemente el significado obvio del texto.*¹¹²

*[...] Con frecuencia un actor entra en escena y como no conoce el desenlace, interpreta en relación con ese final. [...]*¹¹³

*La improvisación es esencial si el actor desea desarrollar la espontaneidad necesaria para crear en cada interpretación “la ilusión de la primera vez”*¹¹⁴

La trabaja en distintas modalidades:

- Prescindiendo del texto: el actor va diciendo lo que necesite en cada momento hasta llegar al texto original por una necesidad emocional.
- Idioma inventado (*giverish*): durante el ensayo de la escena los actores se comunican oralmente mediante un tipo de “idioma” improvisado, no reconocible oficialmente.

111 STRASBERG, *op. cit.*, p. 116.

112 *Ibid.*, p. 120.

113 *Ibid.*, p. 118.

114 *Ibid.*, p. 117.

- Analogías: consistentes en exploraciones de escenas partiendo del modelo stanislavskiano de *etude*. Éstas están basadas en la esencia del conflicto de la escena, el cual no tiene que estar directamente relacionado con ella, a fin de inducir al actor a explorar sus pensamientos, sensaciones y emociones y descubrir los del personaje, lo que después le serviría para su propia creación. Todo ello con el propósito de que mediante esta práctica el actor descubra el personaje a raíz del comportamiento obtenido y no de las palabras del autor.

*Un personaje real tiene un sentido continuo de vida, un proceso continuo de pensamiento y de respuesta emocional y sensorial. Esto va más allá de la línea de diálogo de la que ya lo ha provisto el autor. La estimulación de un flujo continuo de respuesta y pensamiento en el actor, es el valor básico de la improvisación.*¹¹⁵

Tras una sesión de trabajo sobre una escena de *La más fuerte* de Strindberg, les dijo a las actrices:

A parte de lo que habéis añadido a la escena, y del modo en que habéis representado, totalmente nuevo, añadiendo la risa del principio, habéis conseguido la perfecta tensión que no suele aparecer normalmente en el escenario. [...]

La escena de hoy tenía intensidad, y no hablo de intensidad en el sentido de tensión, en términos de realidad. Dabais una impresión real, ésa es la verdad. Y nosotros temíamos lo que pudiera suceder. Tenía auténtica intriga, no se limitaba a ser una obra de Strindberg, y nosotros hacíamos mucho más que mirar y divertirnos. Atendíamos con una consideración totalmente

115 *Ibid.*, p. 118.

nueva, con la mente puesta en la realidad de la obra y en nosotros mismos, y no hay otra forma de evocar esta consideración si no es por medio de este tipo de improvisación.

No hay forma mejor de introducir en la escena el típico antagonismo strindbergiano, [...] si no es improvisando, investigando de esa forma que nos lleva lejos.¹¹⁶

2.12. Meisner

Trabaja la improvisación aplicada a su sistema de trabajo de la “repetición”, lo que, según él, hace que lo que dicen los actores cuando improvisan, no salga de sus cabezas sino de sus auténticos impulsos.

Afirma que incluso en las sucesivas repeticiones de una escena que se considere acabada, el actor mantiene siempre un grado de improvisación, el cual le permite adaptarse continuamente y vivir momento a momento en conexión con el otro personaje y las circunstancias en escena. Ello nos recuerda a Stanislavski, quien utilizaba el término adaptación para describir este proceso, tal y como nos cuenta María Ósipovna:

La adaptación, es decir, la forma de comunicación interna y externa entre las personas, el desarrollo progresivo que unos adaptan a otros durante la comunicación, las invenciones que una persona hace para influir sobre otra es, desde el punto de vista de Stanislavski [...], un importantísimo elemento de maestría actoral.

Konstantin Serguéyevich afirma que para penetrar en otro espíritu, para percibir su vida, es imprescindible encontrar una

116 HETHMON, *op. cit.*, p. 281.

adaptación; en esa medida está es imprescindible para descubrir sus sentimientos.

Cuanto más completa sea la tarea y el sentimiento transmitido, más colorista y sutil deberá ser la propia adaptación, más variadas sus funciones y modos.

Vemos que en la vida las adaptaciones nacen de forma inmediata, ya que la comunicación vital normal por fuerza provoca en la persona una serie de ajustes psicológicos que le ayudan a realizar sus acciones.

En el escenario aparecen adaptaciones vivas sólo cuando el actor alcanza una comunicación verdaderamente orgánica.¹¹⁷

2.13. Etienne Decroux

Considera a la improvisación como el origen del proceso creativo. Solía proponer un tema que los alumnos debían explorar no desde el punto de vista descriptivo o narrativo, sino desde un punto de vista poético y metafórico, dejando nacer asociaciones subconscientes que posteriormente se modelaban de forma minuciosa hasta alcanzar su versión final. El desarrollo de estas improvisaciones siempre surgía de las premisas técnicas y estilísticas que son propias del mimo Corporal.

Utilizó el término *metafor a l'enverse* (metáfora al revés) para poder elaborar el poema-metáfora-abstracción gracias a la utilización de acciones concretas. Solía decir a sus colaboradores *fait quelque chose* (haz algo), con el

¹¹⁷ ÓSIPOVNA, María. *La palabra en la creación actoral*. Traducción del ruso por Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Segunda Edición. Madrid : Fundamentos, 2000, pp. 178 y 179.

fin de que partiendo de ahí la improvisación fuese encontrando el tema o la idea final de la pieza.

2.14. Grotowski

Para Grotowski, que como Stanislavski, utilizará frecuentemente la improvisación como sistema de trabajo tanto para la preparación del actor, como de sus puestas en escena, ésta garantiza la espontaneidad y la libertad creativa. Siguiendo coincidiendo con el maestro ruso, considera que para que sea total y sincera debe de estar estructurada en torno a una partitura precisa, con el fin de no caer en el caos y en la confusión, y poder así ser repetida las veces que fuera necesario.

¿Cómo conservar la precisión de los elementos particulares sin cesar de improvisar? Cada vez, incluso si la precisión alcanzaba su meta, había que adaptarse a ellos de nuevo. Quiere decir, conservando enteros los elementos conocidos, había que hacer lo que era desconocido. [...] si conservamos al mismo tiempo espontaneidad y precisión, actúan a la vez la conciencia (o sea la precisión) y el inconsciente (o sea el proceso espontáneo).¹¹⁸

¿Improvisar es hacer cualquier cosa? [...] Nada de eso. No sería más que un medio de violar su propia naturaleza, cosa que por otro lado, en el caso de personas hipersensibles, puede producir sus efectos. [...] página 140] si se entiende la improvisación como una manera de forzar y de observar sus propias emociones. Esto conduce, tarde o temprano, a la histeria,

118 SAURA, *op. cit.*, p. 138.

*y si entonces no se interrumpen estas prácticas, puede conducir a crisis graves.*¹¹⁹

Ello lo solía explicar haciendo referencia a los primeros músicos de jazz, sobre los cuales decía que dominadores de su instrumento, comenzaban a improvisar una estructura definida a partir de una melodía base, con la que se mantenían en relación.

También propone que con el fin de que las acciones de la partitura con la repetición no pierdan fuerza, se simplifiquen y mecanicen con el paso del tiempo, perdiendo así fuerza y valor, el actor las debe dividir en acciones más pequeñas y detalladas. Ello lo ejemplifica por medio de la acción inicial de esperar que suene el teléfono, la cual no debe ser directa, sino que debe dividirse en otras dos como pueden ser: una, inclinarse hacia el teléfono esperando a que suene, y dos, un pequeño impulso hacia él porque creo haber oído un sonido del exterior que podría haber sido el del aparato. La acción inicial sigue siendo la misma, pero más detallada. E igualmente, cuando éstas empiecen a perder fuerza, el actor debe volver a buscar otras más detalladas, y así exponencialmente con tal de no llegar a la caducidad y a la pérdida de frescura y verdad que puede suponer realizar un espectáculo durante un largo periodo de tiempo.

*Cuando hablo de “búsqueda de detalles articulados” no me refiero a improvisar nuevos detalles cada vez, sino a mantener viva la búsqueda de detalles incluso más pequeños, para que estos se mantengan vivos.*¹²⁰

Dentro de una obra cada actor debe de encontrar su propia estructura y dentro de ella la libertad para adaptarse y relacionarse entre sí y su entorno, sin perder sus objetivos y las líneas de acción, pues tanto para Grotowski como

119 *Ibid.*, pp. 139 y 140.

120 RICHARDS, *op. cit.*, p. 74.

para Stanislavski, la verdadera espontaneidad radica en la capacidad de adaptación al otro dentro una línea de acciones fijadas con anterioridad.

*[...] durante las improvisaciones colectivas cada uno debe atravesar su propio campo de encuentro, el campo de su encuentro con el otro, tú, su compañero y no reducirse a uno mismo a las funciones de una especie de fantasma colectivo, que por otro lado es siempre más o menos ficticio. No se puede entrar en contacto con alguien si no se existe primero uno mismo.*¹²¹

*[...] Grotowski afirmaba: «La espontaneidad es imposible sin estructura. Se necesita rigor para tener espontaneidad». Y seguía diciendo: «Según Stanislavski, cuando la acción ha sido completamente absorbida (aprendida, memorizada) sólo entonces se vuelve libre. [...] Hay una regla: "¿Qué hacer ahora? es la parálisis. "¿Qué hacer ahora?" es la pregunta que imposibilita cualquier espontaneidad».*¹²²

2.15. Uta Hagen

En relación con la improvisación Uta Hagen plantea un entrenamiento basado en ejercicios básicos con los que poder construir improvisaciones individuales a partir de acciones físicas desarrolladas “momento a momento”. Considera que lo interesante de este tipo de trabajo no se encuentra tanto en hacerlo sobre las propias escenas, como sobre aquellas circunstancias del personaje correspondientes a los momentos no reflejados en la obra. Sirvan como ejemplo los acaecidos entre escena y escena, escena y acto y las

121 SAURA, *op. cit.*, p. 139.

122 RICHARDS, *op. cit.*, p. 66.

relaciones personales anteriores al momento de la obra, pues según ella esto permitirá al actor comprender mejor la realidad del personaje.

*Después de la primera o segunda lectura, [...] Cuídense de hacer ensayos, de intelectualizar y de formular complicadas teorías. No hablen ¡hagan! Si sus personajes se conocieron en el pasado, hagan una improvisación de la vida que compartieron antes. Si sus personajes son competitivos, jueguen caratas o damas y traten de derrotarse, servirá más que diez horas de charla. Si la escena es una crisis entre hombre y mujer, qué sucede cuando el vuelve a casa después de trabajar, improvisen un regreso normal, [...] Luego observen como la crisis altera la conducta. También improvisen circunstancias previas, juntos o por separado, dependiendo de la obra, [...]*¹²³

2.16. Vittorio Gassman

En Italia, el actor y director italiano de teatro y cine Vittorio Gassman, creó la Bottega del Teatro, una escuela teatral dirigida por él mismo. Se muestra partidario de la improvisación, por lo que tiene de imprevisto y casual, y dice al respecto:

[...] El actor debe seguir un recorrido obligado, que es el establecido por su papel, en todas sus relaciones con los demás papeles y con la estructura misma de la obra a la que pertenece. Pero puede y debe variar este recorrido, donde sea posible, precisamente para evitar la rutina, lo mecánico. Además, siempre debe prestar atención a lo que puede ocurrir: teorizo lo imprevisto, como he dicho, porque forma parte del juego, puede ocurrir

123 HAGEN, *op. cit.*, p. 172.

*siempre. Interpretar no es como escribir, pintar o componer música. Es un trabajo en equipo, es como si cada noche jugara un partido de fútbol, como si cada noche tuviera que marcar un gol. La compenetración no basta, hay que estar siempre en guardia.*¹²⁴

2.17. Jacques Lecoq

Para el francés Jacques Lecoq¹²⁵ el conjunto de su trabajo está dirigido hacia el descubrimiento de las reglas del juego teatral por medio de la improvisación táctil a todos los niveles, del realismo a la abstracción. Para él, la improvisación está estrechamente ligada a la comunicación con el espectador.

Crear o identificarse no es suficiente sino que hay que ir más allá que actuar (jugar), ofreciendo la interpretación al público. De este modo la improvisación y el juego dramático se convierten en procesos de creación que requieren que el actor implique al espectador. Dicho de otro modo: el actor sólo puede considerar creativo su trabajo cuando realiza su expresión teniendo en cuenta al espectador.

Lecoq hace una distinción entre expresión e improvisación. En la expresión la actuación se dirige más hacia uno mismo que hacia el público, mientras que la improvisación, tenida en cuenta como proceso creativo, involucra al espectador. Lecoq diferencia también entre recreación (rejeu, también “rejuego”) y actuación (jeu, también “juego”), indicando que la recreación hace referencia a una expresión que refleja la vida tal cual es, pero que no tiene en cuenta al público, mientras que la actuación subraya la

¹²⁴ GASSMAN, Victorio. *Sobre el teatro. Conversaciones con Luciano Lucignani*. Barcelona : Acantilado, 2003, p. 29.

¹²⁵ Uno de los pedagogos teatrales más importantes del siglo XX (1921 - 1999). Profesor de gimnasia y reeducador de parálíticos era un gran conocedor del cuerpo humano y de sus mecanismos. Sus enseñanzas han roto con el formalismo del mimo y han dado lugar a un teatro de creación que da importancia al gesto.

comunicación recíproca del actor y su creación con el público. De todo ello podríamos afirmar que la pedagogía de Lecoq tiende a fomentar la improvisación frente a la expresión y al mismo tiempo la actuación frente a la recreación.

Para evitar que el actor caiga en automatismos y en inercias creativas bajo su identificación excesiva con un personaje, Lecoq le pide a los alumnos que tras la construcción de un primer personaje procedan a la construcción de otro que posea características que sean diferentes de las del primero, así hasta que el alumno crea una variedad de personajes en una misma situación. A este tipo de trabajo lo denomina “la escena del biombo”, en el cual un actor cada vez que desaparece tras él, es para cambiar de personaje dando lugar a un juego teatral en el que el mismo actor con sus entradas y salidas va representado diferentes personajes que se buscan, se esperan y se persiguen, obligando al actor a saltar inmediatamente de un personaje a otro, con diferente vestuario, voz e incluso expresión corporal.

Durante el primer año, Lecoq se sirve de la improvisación como medio para que el alumno descubra el hecho interpretativo y el desarrollo técnico del movimiento, así mediante el acto de mimar comienza gradualmente su aprendizaje.

Las actuaciones psicológicas silenciosas son los primeros trabajos de improvisación que propone Lecoq, en ellas la actuación se desarrolla en silencio a partir de un tema propuesto por él, como por ejemplo la habitación de la infancia, la espera o la reunión psicológica. Con ello introduce dos leyes fundamentales en pedagogía: el verbo nace del silencio y el movimiento de la inmovilidad.

2.18. Keith Johnstone

Una de las personas que más se ha interesado y experimentado en este sentido es el pedagogo inglés Keith Johnstone¹²⁶, cuya teoría al respecto se puede considerar contrapuesta al sentido clásico o convencional de improvisación dramática. Johnstone, interesado por liberar la creatividad en el improvisador, llega a crear su propio sistema de trabajo en el que lo importante no son los resultados sino el mostrar cómo hacerlo.

Su objetivo mediante la improvisación es liberar la imaginación y desarrollar en el actor la fuerza creativa, la espontaneidad y originalidad de los niños. Para él la improvisación es una ayuda para suprimir bloqueos en el alumno, hacerlo receptivo y eliminar el auto juicio crítico y censor de sus ideas. Considera que el conflicto no es necesario y rechaza las circunstancias dadas por considerarlas condicionantes que limitan el potencial de espontaneidad del actor. Se trata de la improvisación entendida como presencia de lo imprevisto.

[...] No somos imaginativamente impotentes hasta estar muertos; sólo estamos congelados. Desconectemos el intelecto negativo y demos la bienvenida al inconsciente como a un amigo: nos conducirá a lugares nunca soñados y obtendremos resultados más originales que si buscamos la originalidad.¹²⁷

Con Keith Johnstone la improvisación se revaloriza y sistematiza, no sólo como una técnica sino además como un modelo teatral que él denominó Theatre Sport (Teatro Deportivo).

126 Keith Johnstone nació en Inglaterra en 1933, aunque a partir de los años setenta su actividad laboral la ha desarrollado principalmente en Canadá. Profesor, dramaturgo y director sus enseñanzas y libros se han centrado en la improvisación teatral y han tenido una gran influencia en el arte de la improvisación.

127 JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisación y Teatro*. Traducción de Elena Olivos y Francisco Huneeus. Cuarta Edición. Santiago de Chile : Cuatro Vientos, 1990, p. XIV.

Lo novedoso de este tipo de teatro es que la improvisación deja de ser un procedimiento para aprendizaje del actor o un medio para llegar al montaje de una obra, y se convierte en un fin, en un espectáculo. Y ello, según él, no sólo no entorpece el trabajo del actor, sino que también resalta sus virtudes como improvisador y su dominio de la técnica. Johnstone dice al respecto:

*Contrariamente a lo que se podría creer, el Theatre Sport no mal educa al actor, por el contrario lo educa para asumir mayores responsabilidades, acerca su propia presencia en el escenario.*¹²⁸

La influencia de esta modalidad teatral propuesta por Johnstone evolucionará hacia otras formas de teatro deportivo como el *Match de Improvisación Profesional* creado en Canadá, consistente en un espectáculo de humor basado en el enfrentamiento entre dos equipos de seis a ocho actores profesionales cada uno, que compiten por medio de improvisaciones por el voto del público.

2.19. Eugenio Barba

Barba considera fundamental la improvisación en el entrenamiento actoral, ya que le permite al actor no caer en la rutina ni en la mecanización, sino buscar el perfeccionamiento por el puro perfeccionamiento. Así, cuando los actores tienen dominados algunos ejercicios acrobáticos de equilibrio o diferentes modos de caminar, podrán crear una cadena conectando unos con otros y descubriendo su propio ritmo interno. Se trata de improvisar sobre la estructura fija que son los ejercicios, con el fin de romper la inercia de la repetición mecánica y sorprender no sólo a quien observa, sino a él mismo, variando su velocidad, su calidad de energía o su volumen en el espacio o

¹²⁸ BANDETTINI, Anna. Improvisación teatral y theatre sport. *Revista Mascara: La Improvisación*. 1996, no Nos. 21-22. Enero 1996 – 1997, p. 93.

haciendo los mismos movimientos más pequeños o más amplios. Además, según Barba, mediante ella el actor se sentirá libre y permitirá que los actores se asocien libremente y adquieran los roles y estatus que les propicien sus impulsos y el contacto con el otro.

Improvisación es una palabra sobreexplotada hoy en día, que se relaciona con muchos fenómenos desconectados: desde libre creación sobre un tema, hasta variación entre elementos ya fijados, desde actuación mimética hasta las técnicas de composición dramática. Es una materia de importancia fundamental, en parte porque es un mito que trasciende la historia de la performance moderna, y también porque establece y condiciona una serie de experiencias sin las cuales sería imposible entender correctamente el desarrollo del teatro desde el advenimiento de la "mise en scène" hasta hoy.¹²⁹

Para él, los actores se vuelven más creativos físicamente mediante la improvisación, los personajes nacen y surgen más desde lo físico, como posturas corporales, miradas o un tipo de sonido vocal, que desde otros lugares más racionales o intelectuales.

En el Odín la improvisación se aborda en la tercera fase de las tres que comprende el entrenamiento que todo actor, tanto iniciado como veterano, deben recorrer, a la cual se accede tras varios años de experiencia dentro del laboratorio.

¹²⁹ BARBA, Eugenio. *Eugenio Barba habla de improvisación*. <http://materialimpro.blogspot.com.es/2009/04/eugenio-barba-habla-de-improvisacion.html>.

2.20. William Layton

En España hay que resaltar al maestro de origen norteamericano William Layton, para quien la improvisación es la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias, técnica para cuyo dominio el actor suele necesitar al menos dos años de trabajo sistemático. Sólo cuando sea capaz de improvisar sin pensar en las reglas y consiga automatismos al respecto, podrá disponer de ella como una auténtica herramienta de trabajo.

*[...] Para poder usar la técnica de la “improvisación” que yo doy, para poder tenerla como arma de trabajo, se necesitan al menos dos años de clases serias. Esto en general, pues hay excepciones que necesitan más o menos tiempo. Sólo al cabo de este tiempo se consigue aplicar la técnica sin necesidad de un trabajo cerebral, puesto que si al usarla tienes que “pensar en sus reglas” no sirve. Hay que conseguir hábitos automáticos para que sea útil a un actor. Eso exige un trabajo muy serio, duro e intensivo [...]*¹³⁰

W. Layton trabaja la improvisación *sujeta a normas dramáticas para que produzcan la ilusión de realidad*. En la primera etapa se basan en situaciones imaginadas en las que el participante parte de su propia experiencia e imaginación, con el propósito de descubrir y asimilar la técnica de la interpretación, estudiar situaciones y desarrollar el sentido de la verdad escénica.

¹³⁰ LAYTON, *op. cit.*

2.21. Dario Fo

El actor, dramaturgo y director italiano es partidario de la improvisación según el modelo heredado de la *Commedia dell'Arte* y del teatro medieval, es decir fundamentada en la situación.

La considera básica para una buena formación del actor y necesaria para toda puesta en escena, ya que según él *ayuda a plantear un texto con palabras, gestos y situaciones inmediatas y porque saca a los actores de esa mentalidad falsa y peligrosa de que el teatro es simplemente literatura leída, en lugar de literatura puesta en escena, interpretada y montada.*

Propone un tipo de improvisación que parte del argumento que se quiere desarrollar, luego se determina el lugar donde tendrá lugar la acción y, por último y como parte fundamental, se establece la situación y sus claves. El actor puede servirse del mimo, los diálogos y los objetos.

Acabará esta sucesión de improvisadores haciendo referencia a mi maestro Ángel Gutiérrez, de origen español pero criado y formado como actor, director y maestro por discípulos directos de Stanislavski en la antigua Unión Soviética, donde vivió más de cuarenta años. Instalado como catedrático de interpretación de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) de Madrid, su formación le llevó a enseñar y trabajar la técnica de la improvisación con el mismo fin y propósito que el gran maestro ruso. Se trata de una práctica que aún sigue aplicando en su Escuela y Teatro de Cámara Chejov de Madrid.

2.23. Creación Colectiva

A mediados del siglo XX, concretamente a principios de los años sesenta, surge una forma de trabajar consistente en afrontar la producción teatral a través de la estructura de grupo, y si bien este concepto siempre ha estado presente en el hecho teatral ya que el teatro es un arte colectivo, esta

forma de trabajo se diferenciará en que rechaza el orden jerárquico tradicional de empresario – autor – director – actores y público, dando lugar a un movimiento teatral denominado Creación Colectiva.

Su principal antecedente, me atrevería asegurar sin temor a equivocarme, se encuentra en la *Commedia dell'Arte* italiana, sobre la cual ya he hablado anteriormente. Ahora bien, el primer intento de este tipo de trabajo, producto de planteamientos reflexivos y con resultados artísticos, posiblemente sea el montaje llevado a cabo por la directora británica Joan Littlewood, con actores marginales en los sótanos del metro londinense, a finales de la década de los cuarenta. Su propósito era reflejar su interpretación de la realidad vivida por la guerra en ese tiempo en Europa, y que llevaba por título: *Oh que bella guerrita*.

Lógicamente la desaparición de jerarquías en el campo de la creación y la plena participación de prácticamente todos los integrantes del grupo en la elaboración del montaje, produce que todos los elementos constitutivos del producto sean creados originalmente, pues no se parte de una dramaturgia concreta. Los resultados son obtenidos mediante una minuciosa investigación y una reflexión teórico-práctica del proceso, jugando un papel crucial la improvisación como campo creador. Ello requiere actores entrenados en esta práctica y un grupo relativamente estable. El actor abandona su papel de simple subordinado del director y autor y se convierte en un elemento determinante del proceso creativo, de producción y difusión del espectáculo: propone temas, sugiere imágenes, improvisa, diseña escenografía, vestuario... y actúa. Crea a partir de ideas establecidas y en busca de acontecimientos, situaciones, acciones, personajes y conflictos en pro de la puesta en escena y de la dramaturgia textual. Todas las propuestas generadas por los componentes del grupo suelen ser canalizadas por uno de los miembros que actúa como dramaturgo, que será el que estructure el producto final. Es una modalidad creativa de trabajo teatral en la que participan todos y, en la que en vez de eliminarse las especialidades, éstas se fomentan y conviven

2.24. Enrique Buenaventura

Originalmente surge como un modelo de hacer teatro de denuncia, de protesta y contestatario, modelo que por entonces adquirió un gran desarrollo en Sudamérica, siendo un referente en este sentido Colombia, donde encontramos a Enrique Buenaventura y su Teatro Experimental de Cali (TEC), y a Santiago García. Si bien la propuesta de creación del primero sea posiblemente la más elaborada a nivel teórico: *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo* y que se concreta en cinco puntos específicos:

1.- *La Investigación.*

Esta primera etapa abarca desde el momento mismo de la selección del tema, hasta la conformación de comisiones que se ocupan de estudiar los distintos aspectos político-económicos y sociales, con el objetivo de precisar el marco contextual general del proyecto artístico. Igualmente acontece cuando un grupo toma como punto de partida un texto ya escrito.

2.- *La Elaboración del Texto*

Se distinguen tres formas de creación de colectiva en la elaboración del texto literario para el espectáculo:

- *La que parte de un texto ya elaborado para el teatro.*
- *La que en la preparación del texto sólo interviene una parte de los integrantes del colectivo, [...]*
- *La que tanto el texto como la puesta en escena son elaborados por todos los miembros del grupo. [...]*

3.- *Las Improvisaciones.*

El método sugiere varias clases o tipos de improvisaciones, que en la praxis constituyen distintas formas de acercamiento o distanciamiento del texto en “construcción en el espacio escénico”, así ese texto ya estuviera elaborado por un autor, pues todo texto siempre es “decodificado” y luego “codificado” nuevamente o “apropiado” por el grupo, según sus intereses específicos en la producción de sentido, en estrecha relación con su contexto y el de su público. Esa sí que en el desarrollo de este proceso que señalamos, el actor trabaja como autor al proceder a proponer o formular imágenes para desatar situaciones o personajes presupuestados en el libreto concreto, o en el ideario para la estructuración de la nueva pieza.

4.- El Montaje.

Este nivel da por terminadas las improvisaciones, iniciándose un proceso de selección a decantación de los diversos lenguajes contemplados en el discurso del espectáculo teatral.

5.- El Público.

En algunos debates se ha llegado a plantear, que en el Nuevo Teatro importan más los procesos de trabajo que los resultados; se dice por ejemplo, que cuando las obras se presentan ante el público aún no están “terminadas”.

De ahí que en ese proceso de confrontación permanente entre escena-público se van generando nuevas versiones, que posteriormente serán polemizadas y transformadas dentro de una

relación dialéctica permanente, ya que “una nueva praxis exige necesariamente una nueva teoría y viceversa,” [...]”¹³¹

2.25. Augusto Boal

En esta misma línea en Brasil encontramos a Augusto Boal,¹³² a quien su preocupación por todo tipo de opresión le lleva a la formulación teórica y sistematización de un tipo de teatro democrático al que denomina Teatro del Oprimido, que tuvo un gran desarrollo sobre todo en Sudamérica.

Concibe la improvisación no sólo como un sistema de trabajo para la formación de actores, sino también como fórmula teatral. En esto último se basará su Teatro Forum, en el que el público suplanta a los actores y mediante improvisaciones se trata de encontrar posibles soluciones a los conflictos.

La improvisación sirve para la representación de espectáculos delante de un público, así como técnica y desarrollo para los actores, especialmente cuando se trata de obreros o estudiantes, que no quieren convertirse en actores, sino que quieren simplemente actuar, o mejor, “accionar”. La improvisación sirve para conocer mejor al enemigo; por ejemplo, en una discusión con la patronal, pueden los obreros improvisar una asamblea, en que algunos obreros-actores se turnen interpretando el papel de patrón, de comisario, de gerente, etc. La improvisación puede llegar a niveles “ilusionísticos”, en que los

131 DUQUE MESA, Fernando y Otros. *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1994, pp. 72 y 73.

132 Brasileño, nació en Rio de Janeiro en 1931 donde murió en 2009. Su preocupación por todo tipo de opresión le lleva a la formulación teórica y sistematización de un tipo de teatro democrático al que denomina *Teatro del Oprimido*. Fue nominado para el Premio Nobel de la Paz en 2008.

*actores se integran en sus papeles, o pueden sencillamente quedarse en la simple enunciación de lo que diría o haría el personaje (el actor no se integra, no vive, no pretende ser otro; apenas comenta: "y si yo fuera él, diría...") O puede darse una mezcla: mientras algunos viven sus papeles, otros enuncian los suyos.*¹³³

Pero esta fórmula creativa también estará presente en Europa, donde será llevada a cabo por grupos teatrales estables e incluso ocasionalmente por reconocidos directores de gran prestigio internacional.

2.26. Ariane Mnouchkine

Con una propuesta similar de trabajo, la actriz, directora y realizadora francesa Ariane Mnouchkine, crea en 1964 la compañía Théâtre du Soleil, con la que intenta modernizar la Comedia del Arte poniendo en escena un tipo de comedia que pretendía satirizar y denunciar algunos problemas sociales de nuestro tiempo. Para ello parte de los planteamientos de Copeau, Gide, Charles Dullin¹³⁴ y Louis Jouvet.¹³⁵ Es en su segundo montaje *Los pequeños burgueses* de Maxim Gorki y con adaptación de Arthur Adamov, cuando Ariane Mnouchkine empieza a utilizar la improvisación para resolver el espectáculo, práctica que junto con la creación colectiva acabaron convirtiéndose en la práctica creativa del grupo.

133 BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires : Ediciones Corregidor., 1972, p. 68 a 70.

134 C. Dullin (1885 - 1949). Actor y director francés, participó en todo el proceso con el que Copeau dio comienzo a su reforma teatral. En 1921 abrió su propio teatro al que definió como una nueva escuela para el actor.

135 L. Jouvet (1887 - 1951). Actor y director francés, quien en su tiempo de juventud se llamaba Jouvery pero que con el tiempo llegó a convertirse en el gran Louis Jouvet, fue una de las figuras más significativas del *teatro de entre guerras*.

Unos años más tarde, concretamente en 1971, aparece en el panorama teatral español el grupo La Cuadra, bajo la dirección de Salvador Távora, llegándose a convertir en uno de los colectivos contemporáneos más importantes. Sus trabajos responden a una creación colectiva en el más amplio sentido del término, ya que no sólo son la creación de un grupo sino que además son la manifestación cultural de un pueblo. Sirva como referente su espectáculo de *Las Bacantes* de Eurípides producido en 1987, donde queda patente la afinidad existente entre la tragedia antigua y el mundo contemporáneo. El guión de once páginas se reduce básicamente a la composición de imágenes que los actores representan en escena, las danzas, cantos múltiples, el reducido texto que dicen los personajes, una sola secuencia de diálogo y la conversión de largos monólogos del texto de Eurípides a modo de cantes jondos, con todo el sabor de la poesía andaluza.

A mediados de los ochenta, y con la democracia consolidada en aquellos países que venían de regímenes dictatoriales, los grupos dejan de lado la militancia política y toman la creación colectiva como parte de una metodología de trabajo, en muchos casos, en un contexto de desintegración y sin recursos.

En 1981 en Francia, concretamente en un barrio de las afueras de París, el grupo Compaignol, bajo la dirección de G. Pechneat, estrena *El Baile*, obteniendo un rápido y rotundo éxito, hasta el punto que hay quien la llevo a catalogar como el montaje teatral de mayor carácter y expresión popular estrenado en el país galo en muchos años. El actor y director de teatro colombiano Fernando Peñuela Ortiz, en su trabajo *La creación colectiva en el teatro europeo*, cuenta sobre ello:

[...] la metodología básica propuesta para la conformación del espectáculo consistía en que cada actor individualmente iba construyendo, y proponiendo su personaje, para encontrarse con los otros en determinadas instancias de confrontación en las cuales se buscaba la relación de conjunto de los personajes.

Estas sesiones de ensayos eran las guías que los actores tomaban para la reorientación y más precisa conformación de sus personajes, así como la pauta para el director, [...] ¹³⁶

En esta línea de creación colectiva, Peter Brook y el Centro Internacional de Creaciones Teatrales (CITC) crean el macro montaje teatral *Mahabharata*, estrenado en 1987. Si bien es cierto que el CITC, constituido por actores de diferentes nacionalidades y culturas, no es un colectivo teatral estable, y el *Mahabharata* es una obra de autor, Peter Brook, que versa sobre la metodología de creación colectiva desarrollada en el proceso de invención del espectáculo:

[...] Buscamos la apertura en el actor. Que él esté abierto interiormente al tema y exteriormente al trabajo colectivo [...] Trabajamos no sólo su capacidad externa, sino lo que tiene de profundo en sí mismo y que viene de sus raíces y que pueda servir para el papel [...] Hemos intentado componer un conjunto y que éste descubra una cierta lógica natural. Hay algún elemento que se corresponde con cada uno, en relación a lo que es y a lo que su cultura representa [...] ¹³⁷

Jean Claude Carrière, autor de la adaptación, también dice al respecto:

Para un escritor de teatro, trabajar en esas condiciones es el mayor lujo imaginable: escribir con veinticinco personas. Guardando las distancias, estamos convencidos de que Shakespeare y Molière escribían de esta manera. Yo hice algunos borradores al principio, pero verdaderamente empecé a escribir la obra después de nuestros primeros viajes a la India. Cuando comenzamos los ensayos hice modificaciones; al principio las

136 PEÑUELA ORTIZ, Fernando y Otros. *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1994, p. 81.

137 *Ibid.*, p. 83.

hacíamos juntos, Peter y yo, después invitamos a los actores a participar [...] ¹³⁸

Y aunque desconozco el proceso interno de creación del espectáculo *Teledium* de El Joglars, estrenado en 1983, intuyo que habiendo visto el montaje y sabiendo que, como ha ocurrido con otros espectáculos del grupo catalán, parte de una anécdota, es evidente la aportación colectiva del conjunto actoral, dado que el montaje se basa en la imagen escénica y en el lenguaje gestual más que el peso del texto. Una situación sirve de excusa para hilvanar una serie de cuadros independientes o vagamente relacionados con el cuadro narrativo.

La creación colectiva no reivindica tanto lo colectivo en contra de lo individual, como la dramaturgia del actor. Si bien conviene dejar claro que esta forma de trabajar no garantiza necesariamente mejores espectáculos que la forma tradicional.

Hoy día este tipo de creación sólo conserva algunos aspectos de sus orígenes, tal es el caso de la improvisación utilizada para construir espectáculos y la idea de que cada actor trae su propio material, su historia y su manera de ver, que el director irá estimulando y provocando.

¹³⁸ *Ibid.*

CAPITULO 3. DEFINICIÓN Y APLICACIONES

Etimológicamente improvisar proviene del francés *improviser*, y este término procede del latín *improvisus* (sin previo aviso). La palabra está constituida por:

in -> prefijo de negación.

pro -> prefijo que indica hacia delante en el espacio o en el tiempo.

visus -> del verbo videre (ver): visto

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, consiste en *hacer una cosa de pronto, sin preparación alguna y con los medios de los que se dispone en ese momento*. Ello puede conferirle una connotación negativa en cuanto que se considera producto de la irresponsabilidad y/o el desconocimiento, de ahí afirmaciones como:

[...]. Generalmente la improvisación es el resultado de una gran dosis de ignorancia, [...]

[...], no hay mejor manera de asegurarse un estrepitoso fracaso que obrar improvisadamente. [...].¹³⁹

En el protocolo no se deja nada a la improvisación,¹⁴⁰

Resulta alarmante la improvisación que reina en la preparación de los actos y en la definición de las infraestructuras culturales para el Bicentenario de la Constitución de 1812. [...]¹⁴¹

139 MARGARITI, Antonio. *Apología de la improvisación*.

<http://www.rosario3.com/opinion/noticias.aspx?idNot=42032&idColumnista=26>.

140 GONZÁLEZ DÍAZ, Lara. *En el protocolo no existe la improvisación*.

<http://www.elnortedecastilla.es/20070927/segovia/protocolo-existe-improvisacion-20070927.html>.

141 SERRANO, Sorá. *La improvisación del Bicentenario*.

Ahora bien, contrariamente, una segunda acepción: *capacidad para enfrentarse a problemas inesperados y resolverlos* viene a conferirle un significado totalmente diferente en cuanto tiene de positivo, de sapiencia y profesionalidad.

Es decir, para poder improvisar debemos de partir de aquellos conocimientos adquiridos reorganizados en el instante, siendo prácticamente imposible improvisar satisfactoriamente desde la nada. Así lo afirman en el capítulo anterior, titulado *Improvisación Medio de Creación Artística y Metodología de trabajo*, los experimentados actores Pier María Cecchini y Nicolo Barbieri, especializados en Comedia del Arte, y el literato de la época Andrea Perrucci. Todos ellos afirman que la capacidad de improvisar de los actores de este tipo de teatro, que como sabemos estaba fundamentado en la improvisación, no se debía tanto a la habilidad innata de la espontaneidad, como a los conocimientos literarios y a la velocidad para hacer uso de ellos. Así por ejemplo en un acto académico como el que nos ocupa, el doctorando tendrá que responder a cualquier pregunta que se le realice al respecto sin haberla preparado previamente, o sea, tendrá que improvisar al respecto, pero lo cierto es que no le sería posible hacerlo si anteriormente no hubiese preparado y profundizado en su investigación.

En el ámbito teatral se entiende como tal la capacidad del actor para reaccionar de forma espontánea y libre, manteniéndose coherente dentro de la situación que se está creando y desarrollando en el instante mismo.

*Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e “inventado” en el calor de la acción.*¹⁴²

Como dice Vío Koldobica¹⁴³: “no se trata de hacer algo de una manera determinada, sino de dejar libre los propios recursos para encontrar algo nuevo”.

<http://www.lavozdigital.es/cadiz/20080415/opinion/improvisacion-bicentenario-20080415.html>.

142 PAVIS, *op. cit.*, p. 246.

Aunque hay otros como Tomas Motos¹⁴⁴, quien la define también como una técnica de investigación, o Georges Laferrière¹⁴⁵ que lo hace como un procedimiento pedagógico:

La improvisación teatral, medio para hacer surgir al exterior el flujo de palabras y de las ideas imaginativas, debe ser entendida como una técnica de investigación, como un procedimiento racional para contrastar y verificar las posibilidades dramáticas de una propuesta determinada.

*La improvisación sirve como procedimiento didáctico factible de desarrollar en el educando las capacidades de comunicación, de expresión, de elocución, de escritura, de análisis y de crítica.*¹⁴⁶

Nuestra vida diaria está llena de momentos y de situaciones inesperadas que nos obligan a reaccionar (improvisar) ante un estímulo de forma sincera y honesta, cualidades que se le piden al actor en escena. Para conseguir esto, el actor tiene que entregarse a ello plenamente, pero sin perder la noción de que está jugando, y es que posiblemente nada sea tan similar a la interpretación como jugar. Así, hay idiomas que utilizan el mismo término para “actuar” y “jugar”, como por ejemplo en inglés la palabra *play* se utiliza para referirse tanto a *juego* como a *interpretar, representar u obra teatral* entre otras. Algo similar ocurre con el francés, donde el término *jouer*, puede significarse tanto *jugar* como *interpretar*. Y en qué radican mucho de los juegos infantiles sino en los principios en los que se fundamenta el hecho interpretativo: creación de una

143 Vio Koldobica Gotzon. Español de nacimiento y con sede en Salónica, es Diplomado en EUFP y su labor profesional ha estado dirigida principalmente hacia la Pedagogía de la Expresión.

144 Tomas Motos Teruel es doctor en Filosofía y Ciencias de la educación. Premio Extraordinario ([Universidad de Valencia](#)). Licenciado en Psicología, Licenciado en Pedagogía y Maestro. Premio Nacional de Investigación educativa en 1985 (Accésit).

145 Georges Laferrière de origen canadiense, es doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación. Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Québec a Montréal (UQAM). Colaborador del Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universidad de Valencia.

146 KOLDOBIKA GOTZON, Vio. *Explorando el Match de Improvisación*. Ciudad Real : Ñaque Editora, 1996, p. 50.

situación ficticia, se adoptan roles, se tratan de vivir con toda sinceridad, no se olvida que se está jugando por lo que no se puede hacer nada que suponga un peligro o daño para ningún participante. Sobre todo nadie puede salirse de las reglas establecidas, ya que todo juego se fundamenta en las reglas para evitar que se convierta en un hecho anárquico que pondría en peligro su carácter lúdico.

Johan Huizinga,¹⁴⁷ en su obra *Homo ludens*, dedicada al estudio del juego como fenómeno cultural, dice al respecto:

[...] el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como sí” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.

[...]El juego es una lucha por algo o una representación de algo. Ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego representa una lucha por algo o sea una pugna a ver quién reproduce mejor algo.

La representación puede consistir tan sólo en presentar ante espectadores algo naturalmente “dado”. [...] Se copia algo, se presenta algo en más bello, sublime o peligroso de lo que es. Se es príncipe o padre o bruja maligna o tigre. El niño se pone tan fuera de sí que casi cree que “lo es” de verdad, sin perder, sin embargo, por completo, la conciencia de la realidad normal. Su

147 Johan Huizinga (1872 - 1945). Filósofo e historiador holandés, autor de “El otoño de la Edad Media” y “Homo ludens”.

representación es una realización aparente, una figuración, es decir, un representar o expresar por figura. [...] ¹⁴⁸

Eso mismo es lo que se le pide al actor cuando interpreta o en este caso improvisa; que se entregue de pleno a ello, confiando en sus compañeros y sin perder la noción de que está jugando. Por lo que no exageramos si consideramos a improvisar como sinónimo de jugar, en tanto que ambos son un hecho creativo en tiempo real, concebido, estructurado y expresado sobre la marcha. Algo similar a lo que hacemos cuando hablamos y/o debatimos, donde cada uno vamos exponiendo libremente aquellas ideas engendradas en el momento, sin ningún tipo de ensayo.

3.1. Aplicación Extrateatral de la Improvisación

La improvisación no sólo está presente en determinados momentos de nuestra vida cotidiana sino que, su carácter indagatorio, así como potenciador de los procesos creativos, desarrollo individual y conocimiento personal, la convierten en una herramienta de trabajo en otros campos como los relacionados con la formación y/o las terapias individuales o grupales. Valga resaltar en este sentido el importante papel de los directores ingleses J. Hodgson y E. Richards, los cuales se dedicaron a su estudio aplicado fuera del teatro.

3.1.1. Enseñanza

Si bien es cierto que en la práctica no es frecuente encontrar la improvisación en el aula, ya sea por desconocimiento de su correcta aplicación, ya sea por pereza a intentarlo o porque se considere que lo verdaderamente importante es el trabajo intelectual y práctico, también lo es que existe un gran interés hacia ella por parte de un sector del profesorado. Dicho sector

148 HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid : Alianza Editorial, 2007, pp. 33 y 34.

considera que la improvisación es una herramienta perfectamente aplicable y útil, ya que además de permitir objetivos, metodología de trabajo y criterios de evaluación, afecta simultáneamente a los cuatro grandes ámbitos del individuo: psicomotor, cognitivo, creativo y afectivo.

- Psicomotrizmente desarrolla los reflejos y coordinación de los participantes, al exigirles respuestas válidas e inmediatas sin interferirse.
- Cognitivamente desarrolla la concentración, pues se precisa captar todo lo que está ocurriendo en el entorno para poder reaccionar coherentemente y en favor de los “intereses” personales. Además desarrolla la memoria, ya que precisaran de sus conocimientos al respecto.
- Creativamente precisa de la imaginación para obtener soluciones personales. Y en cuanto al terreno afectivo favorece las relaciones interpersonales y proporciona una mayor seguridad personal. Se trata de lo que en la teoría de la Gestalt se conoce como respuesta total, o sea un racimo de respuestas verbales y no verbales ante un estímulo o grupo de ellos.

Además puede ser aplicada en cualquier nivel educativo, favoreciendo la motivación, la participación y la colaboración y manteniendo a los participantes activamente implicados.

En la universidad de Québec en Montreal, en el departamento de teatro, creemos haber desarrollado un programa que, aunque bien estructurado y en marcado, deja todavía lugar a diferentes formas de partenariado.

Una mezcla de convergencia y divergencia, en la transmisión y la adquisición de conocimientos, en la utilización de técnicas y en la construcción de instrumentos, a fin de apropiarse

de lo mejor en la formación: inicial, continua, práctica, teórica, personalizada, colectiva.

En suma, creemos en la pedagogía puesta en escena. He aquí por qué varios cursos de nuestro programa sirven como instrumento pedagógico en los programas de educación.¹⁴⁹

3.1.2. Terapias

Actualmente existe un creciente interés por el juego dramático como terapia para ayudar a toda clase de persona con alteraciones emocionales, sociales, mentales o de la personalidad en general. Ello es debido, aparte de a su carácter lúdico, a que es una actividad centrada principalmente en la comprensión del individuo y de su existencia.

Una parte del valor terapéutico del arte reside generalmente, sobre todo en la actividad interpretativa, en la capacidad de compartir experiencias y emociones que de otra manera están encerradas y bloqueadas, incapaces de ser expresadas, excepto bajo condiciones artísticas y controladas. Esto no debe ser confundido con exhibicionismo.¹⁵⁰

Clínicamente ha sido y es utilizada frecuentemente en modalidades como el psicodrama, drama terapéutico o constelación familiar.

El Psicodrama consiste en un tipo de terapia grupal basado en la improvisación dramática sobre escenas reales vividas por él o por los

149 LAFERRIÈRE, Georges. *Prácticas creativas para una enseñanza dinámica. La dramatización como herramienta didáctica y pedagógica*. Ciudad Real : Ñaque Editora, 2001, pp. 15 y 16.

150 STRASBERG, *op. cit.*, pp. 148 y 149.

participantes. Fue ideado por Jacob Levy Moreno¹⁵¹, psiquiatra de origen rumano, afincado en Norteamérica y pionero de la psicoterapia grupal, para el tratamiento de trastornos de tipo mental. Su finalidad es que el paciente, por medio de la catarsis, consiga una comprensión profunda de sus acciones y emociones y las consecuencias de éstas. El paciente no se limita a hablar de sus problemas sino que los actúa, lo que permite ahondar en la acción y no en lo que se dice.

El Drama Terapéutico es otra modalidad terapéutica también basado en improvisaciones, pero al contrario que el psicodrama, no sobre un hecho real de los participantes, sino sobre escenas, roles, máscaras, historias..., con el propósito de enfrentarse a los problemas personales por medio de la ficción, por lo que la exploración es simbólica y no necesariamente tiene que referirse a la historia personal de él o los participantes. Surge a mediados de los años 30, de la mano de los doctores ingleses Peter Slade, Sue Jennings y Billy Lindkvist.

En cuanto a la Constelación Familiar consiste en un tipo de terapia ideada por Bert Hellinger,¹⁵² con el propósito de abordar los problemas referidos a las relaciones existentes entre los miembros del grupo familiar, si bien su validación no está reconocida científicamente.

Dicha practicar se realiza en grupo, cuyos miembros dispuestos en círculo irán exponiendo su problemáticas personales, la cuales no tienen por qué estar relacionadas entre sí, hasta que alguno de ellos lo desee y con el propósito de resolver o aclarar algún tema al respecto, solicitará llevar a cabo una constelación. Para ello irá eligiendo y situando en el centro a aquellos que desee que constituyan su estructura familiar, que irán interactuando entre ellos

151 Jakob Levy Moreno (1889 - 1974). Reconocido psiquiatra, teórico y educador de origen rumano y afincado en Norteamérica. Fundador del psicodrama, la sociometría y pionero de la psicoterapia grupal.

152 Bert Hellinger (1925) es un filósofo, teólogo, pedagogo y antropólogo alemán se formó en el psicoanálisis en la Escuela de Viena. Interesado por las relaciones interpersonales acabó desarrollando su propio modelo de terapia sistémica.

hasta que comiencen a aparecer las emociones, miedos y deseos de quienes representan, con el propósito de que acabe apareciendo el verdadero problema familiar y sea afrontado. Todo ello guiado por un coordinador. No obstante hay una segunda modalidad individual, generalmente aplicada a aquellas personas con dificultad para abrirse ante los demás, en la que los miembros de la familia son representados por muñecos.

A nivel laboral también viene siendo cada vez más frecuente la utilización de la improvisación en terapia de tipo grupal, con el fin de favorecer y facilitar las relaciones sociolaborales, así como para ayudar a los miembros de la empresa a entender mejor la problemática laboral y a encontrar soluciones. Sirva a modo de ejemplo la consistente en proponer a los participantes “jugar un papel” en una situación establecida, desempeñando un rol diferente al que tienen en la empresa, con el fin de que obtengan otras perspectivas de dicha situación y así poder abordar el problema y solucionarlo con más objetividad.

Pero no quiero terminar este capítulo sin hacer referencia al inconmensurable valor que tiene en diferentes disciplinas artísticas como la música, la danza o la expresión corporal. O como, ésta suele estar presente en prácticamente casi todos los momentos de nuestra vida, como lo demuestra la abundante bibliográfica existente en torno a este tema, como por ejemplo:

- BRONSTEIN, David (2007): *El maestro de la Improvisación*. Asturias, Editorial Chessy.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (2007): *La improvisación musical*. Buenos Aires, Editorial Ricordi America.
- GÁRATE CÓRDOBA, José María (1976): *Tenientes en campaña: la improvisación de oficiales en la guerra del 36*. Madrid, Editorial San Martín.

- JON SARASUA, Andoni Egaña (2001) :*El arte del bertsolarismo: realidad y claves de la improvisación oral vasca*. San Sebastián, Bertsozale Elkarte.

Esta variada aplicación de la improvisación en diferentes campos y disciplinas nos permite hablar de ella, no tanto como de algo que hay que hacer, sino como de una herramienta que define una determina forma de hacer.

3.2. Aplicación de la Improvisación al Hecho Interpretativo

Si estamos de acuerdo en que interpretar se fundamenta en reaccionar desde nuestro personaje ante los otros y la forma de relacionarnos con ellos, respecto a las circunstancias dadas: tiempo, lugar, situación y entorno; que la improvisación con estructura dramática puede alcanzar un valor artístico valido para ser presentado ante un público; y que su naturaleza la convierte en un elemento de liberación creativa, podemos establecer diferentes aplicaciones de ésta al proceso interpretativo como espectáculo, como generador de dramaturgico y como herramienta pedagógica.

3.2.1. Espectáculo

La improvisación aquí se muestra como un producto artístico terminado que le confiere valor escénico, por el que gran parte del público se siente atraído. Como tales cabe destacar: el Teatro Deportivo y el Match de Improvisación.

Teatro Deportivo: sus antecedentes los encontramos por un lado en Viola Spolin, quien entre los años 20 y 30 comenzó a enseñar interpretación por medio de improvisaciones basadas en el juego. Fue una idea que su hijo Paul Aills, junto con otros actores, desarrollaría

sobre los años 50 en la Universidad de Chicago, dando lugar a una modalidad de comedia moderna de gran aceptación por parte del público. Por otro lado encontramos antecedentes en Keith Johnstone, al que ya me he referido en el capítulo anterior, quien en los años 70, llevado por la idea de que el teatro se había vuelto previsible, lo que consideraba la principal causa que impedía se llenasen, e impactado por la gran afluencia de público en los recintos deportivos, prácticamente siempre llenos de auténticos fanáticos y seguidores, consideró que sería buena idea combinar elementos del teatro y el deporte. A la pregunta de por qué había ideado una práctica teatral con una connotación deportiva, contestó:

*En Canadá la gente se enloquece por el deporte, pero no ocurre lo mismo con el teatro cuyo desarrollo consideran demasiado previsible.*¹⁵³

Esta modalidad teatral consiste en dos equipos de actores que compiten entre sí por medio de improvisaciones, resultando ganador aquel que obtiene mayor éxito y aceptación por parte del público.

En él, cada pieza, al igual que en el deporte, es única e irrepetible, y el actor, a la vez que interpreta, es dramaturgo, director y actor. En esta modalidad teatral no se han realizado ensayos previos, así como no existe guión, ni elementos técnicos o escenográficos sino espacio desnudo, ni trajes especiales, ni signos distintivos del personaje que se representa, así como pocos efectos de luz y sonido. Sólo existe la imaginación y la destreza de los actores, que estarán siendo observados desde el momento en que surge la idea primordial para una escena.

Match de Improvisación: a través del Theatre Sport, las ideas de Johnstone influenciaron directa o indirectamente a la gran mayoría

153 BANDETTINI, *op. cit.*, p. 93.

de los grupos de improvisación, algunos de los cuales evolucionaron hacia la otra forma de teatro deportivo como el *Match de Improvisación Profesional* creado en Canadá y consistente en un espectáculo de humor basado en el enfrentamiento entre dos equipos de seis actores profesionales cada uno, que compiten por medio de improvisaciones por el voto del público. Además cuenta con un maestro de ceremonias, así como con un árbitro y sus dos ayudantes encargados de controlar que el juego se desarrolle según el reglamento internacional. El público, con un cartón bicolor de votación, decide el resultado del partido.

*El Match de Improvisación es un juego teatral colectivo en el que, por medio de técnicas de improvisación, varios equipos compiten cooperativamente y donde el público asistente es parte activa del espectáculo.*¹⁵⁴

Este tipo de teatro-competición está rigurosamente reglamentado hasta el mínimo detalle, teniendo en cuenta el número de participantes, de seis a ocho por equipo; la equipación, respecto a la cual cada equipo ira uniformemente vestido y claramente diferenciado del otro; la duración, que consiste en tres tiempos de treinta minutos cada uno, con un descanso entre ellos de diez minutos, cuyo comienzo o final viene marcado por el sonido de un silbato, sirena o bocina; los participantes no pueden salir del área de juego; las intervenciones son presentadas en la modalidad de *comparadas*, en la cual cada equipo tiene que improvisar sobre el mismo tema; *mixtas*, en la que uno o más jugadores de ambos equipos tiene que improvisar juntos sobre un mismo tema; o *seguidas*, en las que un equipo comienza una improvisación que tiene que ser continuada por el otro cuando el árbitro lo considere. Los árbitros cuentan con un lenguaje gestual referido a los aciertos o fallos de los participantes que todos conocen.

154 KOLDOBIKA GOTZON, *op. cit.*, p. 30.

El interés por esta modalidad de teatro es tal que existen más de veinte países que poseen ligas de carácter nacional, tanto a nivel amateur como profesional, como por ejemplo la Liga Francesa de Improvisación, la Liga Nacional de Improvisación de Canadá (LNI) o la Liga Profesional de Improvisación Argentina (LPI). También a nivel internacional, ya que existe un circuito a dicho nivel constituido por diferentes eventos y encuentros, así como festivales y mundiales de improvisación, competición está última en la que sólo pueden participar aquellos países que cuenten con una liga reconocida. El primero de ellos tuvo lugar en 2003 en Argentina.

Valga resaltar en este sentido el éxito del programa televisivo de la cadena norteamericana Sony *Whose line is it anyway?*, en el que equipos constituidos por tres participantes compiten entre sí, improvisando sobre propuestas realizadas por los espectadores. Las intervenciones son valoradas por un jurado seleccionado entre la audiencia. Y el público asistente suele expresar su opinión sobre las intervenciones de los participantes y las valoraciones de los jueces dentro de un ambiente de acontecimiento deportivo.

En definitiva, se trata de hacer un teatro más natural, adaptarlo a la realidad, al idioma, y romper un poco con la idea de que el teatro es algo fijo, en el que todo está pensado y al que no puede acceder cualquier persona. Además con la ventaja añadida de que al participar los espectadores no se sientan como un elemento pasivo.

3.2.2. Generador Dramatúrgico: la Creación Colectiva

En este caso, la improvisación es utilizada como un medio para llegar a la consecución de personajes, situaciones y conflictos sometidos a un rigor estructural, y con valor escénico y artístico.

La producción teatral es afrontada por el grupo, sin seguir el orden jerárquico tradicional de empresario – autor – director – actores y público. La desaparición de dicha jerarquía y la plena participación de prácticamente todos los integrantes del grupo en la elaboración del montaje, lleva a que todos los elementos constitutivos del producto sean creados originalmente, pues no se parte de una dramaturgia concreta. Los resultados son obtenidos mediante una minuciosa investigación y una reflexión teórico-práctica del proceso, jugando en ello un papel crucial la improvisación como campo creador. Ello requiere actores entrenados en esta práctica y un grupo relativamente estable. El actor abandona su papel de simple subordinado del director y autor y se convierte en un elemento determinante del proceso creativo, de producción y de difusión del espectáculo: propone temas, sugiere imágenes, improvisa, diseña escenografía y vestuario y actúa. Crea a partir de ideas establecidas en pro de la puesta en escena y la dramaturgia textual. Todas las propuestas suelen ser canalizadas por uno de los miembros que actúa como dramaturgo, que será el que estructure el producto final. Es una modalidad creativa de trabajo teatral en la que participan todos y en la que en vez de eliminarse las especialidades, se fomentan y conviven. Como ya indiqué en el capítulo anterior, cabe destacar en este sentido a personalidades como el colombiano Enrique Buenaventura y su Teatro Experimental de Cali (TEC), el brasileño Augusto Boal y sus Teatros del Oprimido y Forum, y la francesa Ariane Mnouchkine y su Théâtre du Soleil.

3.3. Herramienta Pedagógica

Sobre dicho concepto aplicado a las clases de interpretación, y no al hecho pedagógico en sí, al que ya nos hemos referido anteriormente en el apartado 3.1 sobre la aplicación extrateatral de la improvisación, es que fundamentaremos la investigación. Para ello y tras exponer las diferentes modalidades más frecuentes en la práctica interpretativa, estableceremos el prototipo a trabajar, abordaremos aspectos como la capacitación básica, los elementos creativos y estructurales de la improvisación, y los recursos

técnicos; para terminar con un extractado de una serie de guías didácticas de diferentes escuelas oficiales de arte dramático de nuestro país, en que el veremos su aplicación en el aula como tal herramienta.

CAPÍTULO 4. IMPROVISACIÓN DRAMÁTICA Y SUS CLASES

No cabe duda de que la improvisación es algo inherente al ser humano, ya que desde su más tierna infancia es el punto de partida de todos sus juegos. Además, por lo general, toda manifestación artística: danza, música, pintura, cine..., se inició partiendo de la improvisación, estado en que se desarrolló durante largos periodos hasta convertirse en formas más acabadas y sistematizadas.

La improvisación, como cualquier método o sistema de trabajo, se basa en una técnica que marca el camino a seguir, y cuyo dominio proporciona conocimiento, confianza y seguridad a la hora de abordar la tarea. Aunque, como ya he dicho anteriormente, hay quienes se oponen a la estructura por considerar que ésta limita la creatividad, no obstante soy de los que piensa que ésta no sólo no limita sino que nos dice que puede o no ser posible dentro de esa improvisación, impidiendo que ésta pueda divagar sin sentido. Nos permite tener conciencia si lo que está acaeciendo corresponde o no a la situación planteada y nos posibilita el ir conociendo y familiarizandonos con los elementos estructurales y dramáticos del hecho interpretativo.

Mi experiencia profesional en el mundo de la interpretación me ha llevado a considerarla como el modelo idóneo para comprender y asimilar la técnica actoral, dado que es la práctica interpretativa que más se aproxima al trabajo que tiene que realizar el actor con un personaje escrito, pero a diferencia de éste carece de la rigidez que supone abordar un personaje dramático estructurado de cualquier escena u obra.

[...] los ejercicios se realizan en situaciones inventadas, [...], pero sujetas a normas dramáticas que puedan producir la ilusión de la realidad.¹⁵⁵

155 LAYTON, William. “¿Por qué? Trampolín del actor. Novena Edición. Madrid : Fundamentos, 2011, p. 16.

Improvisar, interpretativamente hablando, consiste, al igual que en la vida, en dar una respuesta espontánea ante una situación inesperada, así como la habilidad para enfrentarla. La podemos definir como un proceso orgánico que transporta al actor, mediante el cual las cosas llegan casi espontáneas, el actor deja de buscar y comienza a encontrar de forma inconsciente. En este sentido Stanislavski insiste en que el actor debe fiarse de lo que es espontáneo e imaginativo, y en que las reacciones deben ser honestas en vez de superficiales y vacías, no importando olvidar las reglas si fuera necesario en favor de un impulso auténtico, pues el trabajo sólo a nivel intelectual nos llevará a respuestas o propuestas estereotipadas. Sólo cuando interpretamos de una forma “irracional” se obtienen respuestas orgánicas que se manifiestan en todo nuestro organismo: ojos, rostro, cuerpo, tempo ritmo..., forma de hablar, de mirar...

Toda improvisación debe construirse sobre el respeto mutuo de los actores, no pudiendo cada uno actuar por su cuenta propia y olvidarse del otro y de las pautas propuestas, en busca del lucimiento personal. En este sentido el alumno debe de ser generoso en su aptitud para escuchar, para entregarse al juego dramático, para enriquecer cualquier propuesta realizada por el compañero, para trabajar siempre conforme a la situación planteada, a fin de lograr interpretativamente un buen resultado final. Pues en este sentido no debe olvidar que la interpretación es un arte colectivo, por lo que en toda improvisación no hay ganadores y vencidos, sino que todos ganan o pierden en la medida en que se entreguen a ella, se olviden de sí mismos y se esfuercen por realizar conjuntamente un buen ejercicio.

En la improvisación el actor debe saber escuchar, es decir, estar atento, abierto y receptivo al comportamiento real del compañero, no a lo que parece o lo que pretende “mostrar” o dice, y tener un punto de vista al respecto que determinará la respuesta. Para ello hay que estar concentrado en el otro; el partenaire debe ser más importante que uno mismo, ya que de no ser así se estará ignorando al otro y se deja de escuchar verdaderamente. Cuanto más nos dejemos afectar por lo que pasa más interesante será el ejercicio.

Improvisar exige una veloz comprensión, un rápido darse cuenta de la situación y una respuesta inmediata y veraz. Enseña a mostrarse y a utilizar emociones; el poder del silencio, el valor de saber escuchar y la entrega mediante la escucha. Permite explorar y comprender roles y situaciones, incluso habituales, desde otra perspectiva muy distinta; conocerse mejor a uno mismo, entender mejor las relaciones propias y de los demás, entrenarse para pensar y obtener respuestas vivas.

Cada improvisación equivale a dejarnos ir por un tobogán de imaginación y creatividad sin saber que ocurrirá durante el trayecto ni a donde vamos a llegar. David de Prado¹⁵⁶ lo define así: *un impulso para no reproducir lo conocido (ya visto) sino para divisar otros horizontes y explorar otros mundos originales.*

Improvisando no hay que ser “educado”, ni “políticamente correcto”, ya que ello puede llevar a censurar los impulsos por considerarlos inadecuados socialmente. Se trata más bien de hacer lo que se desea y se necesita, sin someterlo a una “censura” moral, ética o social. Hay que hablar de lo que se ve y mostrar lo que nos pasa, aunque sea incómodo e incorrecto.

Nuestra premisa en improvisación es, por tanto, el sacar, el dejar o hacer fluir desde nuestro interior lo que es primario nuestro, y buscarlo en su exponente más completo, con todas sus sensaciones, capacidades, imaginaciones... Esto es lo que vamos a explorarnos: a nosotros mismos, en relación con las propuestas, viendo donde nos conmueven, que nos sugieren, cómo las jugamos...

Entonces, ¿qué es para nosotros, por tanto, la improvisación? La improvisación es una herramienta de

156 David de Prado Díez (1942), filósofo y doctor en Ciencias de la Educación, es profesor titular de la Universidad de Santiago de Compostela de Orientación Educativa, así como investigador en I+D en Desarrollo de la Creatividad. Ha publicado numerosos artículos y estudios monográficos sobre la creatividad.

exploración y creación que permite el desarrollo en la persona de sus capacidades personales. [...] ¹⁵⁷

Pero pese al carácter de espontaneidad que tiene, hay muy pocas improvisaciones cien por cien improvisadas, ya que generalmente se encuentran fundamentadas en la preparación, el estudio y la aplicación de formulas para que sea creíble. Y es que precisamente, uno de los principales retos y dificultades para el actor, es asumir una situación conocida como desconocida.

La improvisación es esencial si el actor desea desarrollar la espontaneidad necesaria para crear en cada interpretación “la ilusión de la primera vez”. ¹⁵⁸

Al igual que cualquier habilidad o técnica se adquiere practicándola, a improvisar se aprende improvisando, por lo que para adquirir cierto dominio al respecto es necesario un periodo de entrenamiento y un control de los procesos. Mediante ella, y partiendo de la situación y los roles establecidos, van a ir surgiendo espontáneamente los diálogos y las acciones, siempre y cuando los participantes estén dispuestos a implicarse en el “juego”, tengan claro quiénes son en dichas circunstancias y se dejen llevar por la imaginación, así como por las emociones que ello les provoque.

Con la improvisación se adquiere otra visión de lo que es actuar, ya que se descubre que ello no consiste en moverse, hablar y reaccionar mecánicamente a una entrada o “pie” de texto, sino que es una respuesta viva a la que se llega desde una línea de pensamiento continuo.

Hay que saber estar cómodo en la situación, pues no hay que olvidar que la improvisación es un ejercicio, un juego dramático por lo que todo lo que pasa en ella es verdad sólo en el momento en que pasa. Si uno ama, desea,

157 KOLDOBIKA GOTZON, *op. cit.*, pp. 52 y 54.

158 STRASBERG, *op. cit.*, p. 117.

odia... en una improvisación, no tiene que ser lo que desee hacer fuera del ejercicio.

La improvisación, que si bien es cierto que en teatro suele utilizarse como el recurso para salvar cualquier imprevisto producido por un olvido, Stanislavski la considera interpretativamente como aquel componente capaz de eliminar la frialdad técnica de cualquier trabajo al respecto.

*[...] el método de vivir un papel requiere una continua improvisación, mientras que el problema técnico de aprender un papel de memoria hace imposible la interpretación improvisada.
[...]¹⁵⁹*

Su ventaja reside en que al ser una situación experimental permite aprender a través de los errores, así como que el alumno descubra y asimile la teoría y la práctica del juego dramático.

Resumiendo, se suele abordar en las primeras etapas de formación con el propósito de descubrir y asimilar la técnica, ya que precisa y potencia en el actor elementos de desarrollo creativo como la relajación, la atención, la concentración o la imaginación y da a conocer y familiariza con los elementos dramáticos, tales como el personaje, el objetivo, el conflicto, la acción y la situación. Además requiere y provoca la búsqueda de recursos técnicos como la justificación, la memoria sensorial, la memoria emotiva o el método de acciones físicas. Finalmente descubre y desarrolla el sentido de la verdad en escena y enseña a trabajar las emociones en la interpretación, permitiendo un mayor desarrollo personal.

159 *Ibid.*, p. 59.

4.1. Clase de Improvisaciones

A excepción de los primeros juegos de presentación, confianza, desinhibición, etc..., por lo general la improvisación es el primer contacto que el alumno tiene con la práctica interpretativa, pues está suele preceder a las basadas en textos y sobre todo a las escenas mismas. Pero lo cierto es que existen diferentes tipos y modelos, que van desde la reacción espontánea ante cualquier hecho inesperado, a la improvisación basada en un texto. Las más características son:

4.1.1. *Presencia de lo imprevisto*

Se trata de la improvisación entendida inicialmente como reacción ante lo inesperado sin elementos referenciales. Es a partir de esta propuesta por parte de uno de los participantes, como irán apareciendo dichos elementos en el desarrollo de la misma, lo que dará forma a una historia, pues no podemos olvidar que si no hay historia no hay improvisación, no hay teatro.

Como ya he dicho anteriormente, una de las personalidades más interesadas en esta modalidad es el pedagogo inglés Keith Johnstone, para quien la improvisación no precisa del conflicto ni de las circunstancias dadas, sino que consiste en una liberación de la imaginación, la creatividad y la espontaneidad.

[...] yo estaba reaccionando en forma consciente “contra” Stanislavski. [...] Pensaba que su insistencia en las “circunstancias dadas” era una seria limitante, y no me gustaba el enfoque “quién, qué, dónde” [...] A falta de soluciones tenía que buscarlas yo mismo. Lo que hice fue concentrarme en las relaciones entre extraños y en la forma de combinar la

imaginación de dos personas de tal modo que se pudiera sumar en lugar de restar. [...] ¹⁶⁰

Muchos profesores piden a los improvisadores que trabajen en conflicto porque el conflicto es interesante, pero realmente no necesitamos enseñar la conducta competitiva; los alumnos ya son expertos en ella y es importante no explotar los conflictos de los actores. Aun si parece ser u argumento fantástico, los actores siempre deberían estar cooperando y desarrollando fríamente la acción. El improvisador debe entender que su principal habilidad radica en liberar la imaginación de su compañero. [...] ¹⁶¹

4.1.2. Idioma inventado

Es un tipo de improvisación muy desarrollado por el Actors Studio, en el que los participantes se comunican por medio de un idioma inventado sobre la marcha, que no debe ser reconocible. Con ello lo que se pretende es que el alumno descubra que las palabras no son un parlamento, sino acción, la cual surge por la necesidad y deseo de comunicarse con otra persona. Que la palabra no comienza con un parlamento sino con un objeto al que se pretende definir.

Un tipo de improvisación es el que llamamos “galimatías”. El galimatías implica que tú lo que deseas en un lenguaje sin sentido. Esto obliga al actor a ser claro respecto a lo que está diciendo; obliga a su compañero a tratar realmente de entender y no solamente escuchar para iniciar su entrada. ¹⁶²

160 JOHNSTONE, *op. cit.*, p. 15.

161 *Ibid.*, p. 85.

162 STRASBERG, *op. cit.*, p. 166.

4.1.3. Sobre un texto

Hay quien piensa que un texto no da lugar a la improvisación y que el hecho de plantearlo sólo sirve para distraer la atención del actor, pero ello es un error ya que improvisar sobre un texto permite conocer mejor su naturaleza, explorarlo en varios niveles y que el actor descubra que el texto no es sólo responsabilidad de la memoria, como una lista de compras o una fórmula matemática, sino algo que debe llegar a comprender plenamente, que ninguna palabra o serie de palabras sirve de manera idéntica para un propósito igual. Se pueden considerar el primer nivel de aproximación del actor a las escenas. Stanislavski realizaba este tipo de trabajo mediante lo que se conoce como el método de acciones físicas, consistente en improvisaciones sobre la escena, partiendo de la cadena ininterrumpida de acciones físicas del personaje, para por medio de ello llegar a descubrir su comportamiento, así como su mundo emocional.

*[...] el actor debe crear la acción más el texto dinámico, y que no se preocupe por el subtexto; este llegará sólo, si el actor “cree” en la verdad de sus acciones físicas. [...]*¹⁶³

Si bien en la improvisación sobre texto tenemos que distinguir dos tipos:

Analogías: Sistema de improvisación basado en trasladar lo esencial de la escena estudiada al mundo personal del actor, con el fin de que éste pueda buscar y descubrir en sí mismo dicho comportamiento. El trabajo no parte de la pregunta stanislavskiana ¿qué haría yo si fuera el personaje en esas circunstancias? sino ¿qué haría yo, si estuviera en esas circunstancias? Es decir, partir del estudio de una escena y buscar y descubrir en uno mismo el comportamiento del personaje. Permite encontrar la verosimilitud del conflicto, es decir, la verosimilitud de lo real y no de lo aparente.

163 STANISLAVSKI, ...su papel. op. cit., p. 288.

Sobre textos propiamente: aquellas que parten de una escena de una obra concreta por lo que los personajes, circunstancias o situación son los dados por el autor y, frecuentemente, no tienen nada que ver con la experiencia de los participantes.

4.1.4. *Improvisaciones Libres.*

Será el prototipo a trabajar en esta investigación, por considerarlo el modelo idóneo para conseguir los objetivos propuestos en ella, al estar basado en los elementos fundamentales del hecho interpretativo. Si bien personalmente denominamos *improvisación dramática*, hay quien, como William Layton, la denomina *improvisación libre*. Pero con el fin de facilitar el desarrollo expositivo del trabajo, utilizaremos el término *improvisación* para referirnos a este concepto y modalidad, que no es otro que aquel que se encuentra basado en situaciones imaginadas y estructuradas dramáticamente, en las que el participante parte de su propia experiencia e imaginación.

CAPÍTULO 5. CAPACITACIÓN BÁSICA

El actor, como artista que es, además de poseer mayor o menor talento, es decir capacidad natural para percibir la realidad y transformarla en nuevas formas, precisa también de una serie de facultades mínimas que le permitan desarrollar su arte, sin las cuales, está demostrado y en ello coinciden todos los grandes maestros, no es posible el hecho artístico. En general suelen estar presentes en todo ser humano, pero de forma especial en el artista y son susceptibles de ser educadas, potenciadas y desarrolladas.

[...] El actor debe entrenarse mediante una disciplina muy estricta y precisa y practicar exhaustivamente para convertirse en el reflejo de un hombre único. [...] debe ejercer consigo mismo una despiadada toma de conciencia para comprender que no es una nube espiritual, que debe tener muy bien puestos los pies sobre la tierra, sobre la tierra de la dura disciplina actoral. [...]

[...] el actor ha de trabajar sobre su cuerpo, de manera tal que su cuerpo se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta. Después, debe ocuparse de desarrollar sus emociones, [...] la capacidad de sentir, de reconocer y de expresar un muy amplio espectro de emociones, desde las más burdas hasta las más refinadas. Y el actor debe profundizar su conocimiento y por consiguiente capacidad de comprensión, hasta el punto de que toda su mente, su pensamiento, entra en juego, en estado de máxima alerta, para apreciar cabalmente el significado de lo que está haciendo.¹⁶⁴

En interpretación cabe destacar como tales: el sentido de la observación, el saber escuchar, la capacidad para creer y el sentido de la verdad, economía y calidad artística

¹⁶⁴ BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Traducción de Eduardo Stupia. Barcelona: Alba Editorial, 2001, pp. 389 y 390.

5.1. Sentido de la Observación

El actor en la realización de su trabajo no sólo utiliza el conocimiento adquirido en su periodo de formación, sino también todo lo aprendido, cultivado y asimilado de su entorno, de ahí que precise de un gran sentido de la observación, ya que si no explora la vida y se distancia de lo que acontece, no podrá comprender ni penetrar en su significado real, por lo que su interpretación no dejará de ser una simple imitación y no una auténtica creación. En cambio, si observa con profundidad, estudiando y penetrando en el significado esencial de las cosas, llegará a comprender la verdadera complejidad de la vida y del ser humano, pudiendo así interpretarlos en todas sus facetas y mostrar todo lo oculto, lo que permitirá que el espectador pueda ver más allá de la superficie y de las apariencias.

*Si usted conoce bien a una persona, conoce algunos de los momentos significativos de su vida, conoce su carácter, costumbres y gustos, es decir, sabe lo que le gusta y lo que no le gusta, entonces puede responder fácilmente a la pregunta de cómo reaccionaría en tal o cual caso. Usted puede inventar unas cuantas situaciones para esa persona que usted conoce y adivinar sin equivocarse cómo saldría de ellas. Cuanto mejor le conozca, cuanto más pormenores pueda recordar, mejor le sentirá y más rápida y correctamente le surgirán sus sentimientos la forma en que esa persona se comportaría en una u otra situación. [...]*¹⁶⁵

Ello no suele ser nada fácil, ya que generalmente las personas no solemos mostrarnos realmente como somos, sino que tendemos a ocultarnos tras una máscara. A lo que hay que añadir la dificultad de que la atención habitual no posee la capacidad para penetrar y buscar el material en otras almas, ya que dicho material es invisible, vago e intangible, por lo que no

165 VAJTÁNGOV, *op. cit.*, p. 184.

puede ser captado de forma analítica y racional sino por medio de la sensibilidad, la intuición, la observación de origen subconsciente y la experiencia de la vida diaria. Si bien es cierto que muchas vivencias se reflejan por medio de la mímica, los ojos, la voz, el habla, los movimientos y en general en todo el cuerpo.

Una forma práctica de afrontar esta dificultad es interrogándose así mismo cuando se está observando un determinado comportamiento con preguntas del tipo: ¿por qué actúa de esa manera y no de otra? ¿Qué pensamientos bullen en su mente?, etc... De este modo se puede llegar a deducir unas determinadas conclusiones lógicas y coherentes y tratar de captar las características del espíritu humano, lo cual proporcionará al artista un excelente material para la creación.

En dicha práctica, el actor no debe eludir el lado opuesto, es decir, en lo bello debe encontrar también lo feo y viceversa, ya que lo realmente bello no teme a lo deforme, que con frecuencia le da un nuevo matiz. Además debe aprender a distinguirlos y a definirlos con palabras.

Cuanto más se investigue y estudie la situación y el ser humano, mejor comprenderemos todos los interrogantes o dudas al respecto. Sólo pintaremos una manzana, la verdad de una manzana, sin caer en una respuesta estereotipada, si sabemos qué manzana queremos pintar y la estudiamos.

5.2. Escucha y Espontaneidad

Se trata de dos conceptos que están íntimamente unidos al proceso de comunicación y al principio de acción reacción y que están constantemente presentes en el comportamiento humano, debido a que el individuo es tenazmente influenciado por el medio a través de los sentidos (vista, oído...), lo cual se refleja en la conciencia (pensamiento, sentimiento...) y da lugar a una respuesta determinada, que a su vez actúa sobre el medio. Ello se pone de

manifiesto en el comportamiento externo del individuo y está presente incluso en aquellos momentos denominados “inactivos”, ya que dicha inactividad es sólo aparente. Del mismo modo la verdadera actuación es un constante intercambio, accionar-reaccionar, no existiendo en escena ningún momento en el que el actor pueda estar pasivo en este sentido, ya que entonces corre el riesgo de fatigar la atención del espectador y crear la sensación de vacío psicológico. Pero para que ello sea posible el actor debe de sentirse libre de todo tipo de bloqueo tanto físico como mental, ya que sólo así podrá estar abierto a todo tipo de estímulos y ser sincero en sus respuestas, y tanto sus reacciones como acciones serán auténticas y no responderán a patrones estándar.

El actor no debe olvidar nunca que en la situación imaginada no es simple materia que mira, escucha y habla, sino que tiene que comunicarse y conectar con el otro y el entorno, que no es otra cosa que tener capacidad para influenciar y la suficiente sensibilidad para ser influenciado, ya que sólo así tendrá lugar el binomio: acción-reacción y causa -efecto.

[...] La comunión se caracteriza aquí como la “la mutua aspiración de las personas de transmitir a otras los sentimientos, las sensaciones y sus resultados, o sea, las ideas”, y también como “la aspiración de percibir los sentimientos, sensaciones e ideas de la otra persona”.¹⁶⁶

En relación con la escucha, hay que decir que generalmente nuestra vida cotidiana es el blanco de un constante bombardeo de estímulos externos, tanto fuera de nuestro ámbito domestico, como en nuestra propia casa. Sirva como ejemplo de fuera de nuestro ámbito domestico, las propias ciudades, donde solemos ser víctimas de una gran cantidad de ruidos, señales acústicas, información visual, contacto en las aglomeraciones, contaminación, etc., hasta el punto que los gobiernos han tenido que legislar al respecto. Sirva como

166 STANISLAVSKI, ...*vivencia*. 1994 *op. cit.*, pp. 20 y 21.

ejemplo de nuestra propia casa la televisión, que actúa como una auténtica fuente inagotable en mensajes comerciales que nos “harán” más felices y nos “arreglarán” los problemas, a lo que hay que sumar ruidos vecinales y de electrodomésticos, olores, golpes, etc... Ello posiblemente, y como mecanismo de defensa, sea la causa de que, por un lado, mostremos una actitud superficial la gran mayoría de las cosas que acontecen en nuestro entorno, y por otro, utilicemos una atención selectiva al respecto.

Es frecuente que solamos ver sin mirar, oír sin escuchar, tocar sin palpar e incluso experimentar sin sentir, lo cual es perjudicial para el actor ya que cuando está en escena no sólo debe ser capaz de captar todos los estímulos que le lleguen a través de los sentidos, sino también todos aquellos relacionados con su personaje, como la forma de concebir el mundo, su vida emocional, la intencionalidad o el subtexto. De ahí que el término “escucha” en escena lo podamos definir como la sensibilidad del actor para captar y filtrar la significación del entorno en relación con su personaje.

El carácter del individuo está constituido por unos rasgos genéticos específicos, y su interacción con el entorno define conceptos concretos como, por ejemplo, el bien y el mal, la justicia y la injusticia, la honra y la deshonra, la verdad y la mentira, el éxito y el fracaso, la belleza y la fealdad, el orgullo y la culpabilidad, la fuerza y la debilidad, la bondad y la crueldad, la moralidad y la inmoralidad, etc. Y la percepción de estos conceptos en el transcurso de su experiencia individual es el factor fundamental que determina sus valores. Por consiguiente, los cinco sentidos son las vías de nuestras percepciones tanto físicas como psicológicas. Son las vías hacia nuestro cuerpo, hacia la mente y el alma.¹⁶⁷

167 HAGEN, Uta. *Un reto para el actor*. Traducción de Elena Vilallonga. Barcelona : Alba Editorial, 2002, pp. 133 y 134.

La escucha en escena es un acto activo de concentración en el otro y el entorno, a la espera de ser provocado por cualquier estímulo que cree la verdadera necesidad de decir o hacer algo. Y siempre desde el punto de vista y de los objetivos de nuestro personaje. A veces los silencios, las acciones, grandes o pequeñas, los murmullos o miradas dicen más que las palabras. Según Layton ahí radica la raíz de la creación, el punto de partida. Esto hará que cualquier comportamiento nuestro sea consecuencia de lo que nos llega del exterior, no de algo premeditado, y así evitaremos el adelantar. Será un comportamiento orgánico y verdadero.

Una escucha activa conlleva una interpretación de lo que se nos comunica que se relaciona al mismo tiempo con nuestra reserva a marcar, indicar, explicar, ilustrar, o reaccionar externamente [...] será una señal de que no se está realmente escuchando. [...]¹⁶⁸

Y es que todos los participantes de una improvisación deben vivir en un permanente proceso acción-reacción, por muy leve que sea el estímulo, como una mirada, un gesto, un silencio o una insinuación que provoque en ellos impulsos creativos que les lleve a improvisar.

Al principio y ante la falta de experiencia los participantes en la improvisación tienden a hablar al mismo tiempo o alguno de ellos a monopolizar la conversación, por lo que hay que hacerles ver que es tan importante escuchar cómo hablar y responder a las necesidades de los demás. Así como que comprendan que no hay comportamientos y patrones estándares, sino que todo viene determinado por “quién” y “cómo” viene el otro, y por “cómo” me siento yo en ese momento.

En cuanto a la espontaneidad, el actor se enfrenta a la dificultad de tener toda la información de lo que va a acaecer en escena, conoce de memoria su texto y prácticamente el del resto de compañeros, los acontecimientos ante los

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 176 y 177.

cuales se supone tendrá que sorprenderse, si logrará o no sus objetivos, e incluso cómo terminara todo al final. Sin embargo, debe recibirlo todo como un imprevisto y responder a ello de forma natural y sincera, sin ningún esfuerzo, ya que su reacción a un estímulo esperado debe ser similar al que se produciría en las mismas circunstancias ante uno casual.

Stanislavsky descubrió correctamente que un problema importante en la interpretación, proviene de la “anticipación”. [...] Más allá de la habilidad con la que el actor pretenda no saber lo que está por ocurrir en el escenario, su actividad escénica normal se realiza a través de su memoria, por su memorización cuidadosamente preparada de hechos y palabras. Esto lleva, incluso en la mejor situación, a una “indicación” de lo que se supone que ocurrirá.¹⁶⁹

Para ello es necesario que el actor ignore la línea de pensamiento del actor y se sumerja en la del personaje, ya que mientras la primera le introducirá en un cúmulo de indicaciones, pautas, temores y respuestas premeditadas, dando lugar a una interpretación estereotipada y previsible, la segunda le mantendrá en una línea de pensamiento acorde con las necesidades del personaje y relacionada con lo que está acaeciendo. Ello le permitirá llegar a respuestas espontaneas y creativas que harán que el público crea que esa forma específica de accionar o reaccionar en ese momento es la única y verdadera ante tal situación.

Cuando un personaje dice “No sé a dónde ir”, habitualmente está preocupado por saber a dónde podría ir. Pero un actor simplemente sugiere que no sabe a dónde ir sin resolver su dilema.¹⁷⁰

169 STRASBERG, *op. cit.*, p. 117.

170 *Ibid.*, p. 118.

5. 3. Capacidad para creer y Sentido de la verdad

En la vida real los actos cotidianos suelen realizarse de forma inconsciente y la verdad es lo que existe, lo que se sabe con certeza, y tanto ésta, como la fe auténtica, se crean por sí solas, prestándose sólo atención especial a la simulación, pues cualquier fallo en este sentido puede llevar a resultados no deseados. Por el contrario, en el teatro todo lo que acontece es simulación, teniendo que ser sólo verdad auténtica en la vida imaginaria del artista, pero convincente para el propio artista, el partener y los espectadores. A ello Stanislavski lo denomina “*fe escénica*” y lo define como: *la habilidad del actor para mostrar las circunstancias dadas como si existieran de verdad*. Por su parte, Vajtánov dice al respecto que *el actor debe tomar como verdad cualquier cosa que pueda creer su fantasía, pues la fe del actor es una cualidad que transporta al público*.

De este modo a dicha capacidad y sentido los podemos definir como la facultad del actor para transformar una ficción teatral en una verdad nueva para él y para el público. Ello se fundamenta no tanto en el hecho de que todo lo que ocurra en escena, al actor y lo que se utilice en ella sea real, sino más bien en la autenticidad y sinceridad del sentimiento interior que justifica cada uno de los momentos y detalles del hecho interpretativo. Así por ejemplo, lo importante no es que el puñal que utiliza Julieta para suicidarse tras descubrir a Romeo muerto, sea más o menos real o de madera, sino que la forma de proceder de la actriz corresponda a una lógica de comportamiento acorde con el hecho de si el puñal que se clava fuera de verdad. Cuando en escena se siente la verdad, tanto física como interiormente, desaparece todo tipo de vacilación y se transmite dicha seguridad y fe a los demás.

[...] es preparar la sensibilidad del actor para que responda en forma tan plena y viva a los objetos imaginarios sobre el escenario, como lo haría frente a los objetos reales en la vida. Pero debe tener la creencia, la fe y la imaginación para crear en el

*escenario, el “estar viviendo” que se le requiere al intérprete.
[...]*¹⁷¹

Cuanto más se utilice el sentido de la verdad menos directa será la actuación y más se beneficiará el público, por ello es muy importante no confundir “parecer” con “ser”. Mientras que lo primero es una reproducción estereotipada que intentamos que el espectador tome como una verdad escénica, lo segundo es la verdad, ante lo cual el espectador cree en lo que está ocurriendo, se introduce en la historia y se conmueve.

El material de la verdad escénica se toma de la vida real, pero no toda verdad real es buena para el teatro, ya que frecuentemente no interesa y/o es aburrida escénicamente, por no habérsela depurado de todo lo superfluo de la vida corriente y carecer del componente poético de la imaginación creadora. Así por ejemplo, si tenemos que representar el dolor por la muerte de un ser querido, no se trata tanto de expresar las particularidades tales como gritos, llantos o muecas, sino el dolor por la desaparición de un ser amado. Por lo tanto no se debe olvidar que la verdad escénica debe de ser realista pero dentro del arte que nos eleve, lo que dará lugar a lo que se conoce como verdad artística, cuya diferencia con la que no lo es consiste en que mientras la segunda reproduce la totalidad, la primera sólo lo esencial, si bien para ello es necesario el talento. Ahora bien el alumno debe saber que el descubrimiento de dicha verdad artística es algo que no ocurre con sólo desearlo y de una sola vez, sino a lo largo del proceso de formación y mediante el desarrollo del sentido artístico, el talento, la sensibilidad y el buen gusto.

Pero el sentido de la verdad también se fundamenta en el sentido de la mentira, ya que como dice Maquiavelo¹⁷²: *el verdadero modo de conocer el*

171 *Ibid.*, p. 133.

172 Nicolás Maquiavelo (1469 - 1527) es diplomático, funcionario público, filósofo político y escritor y está considerado como una de las figuras relevantes del Renacimiento italiano.

camino al paraíso es conocer el que lleva al infierno, para evitarlo. Marca al actor aquellos límites que no debe sobrepasar y, en caso de que así ocurriera, rápidamente le indicará el camino adecuado, lo que le introducirá en una búsqueda activa hacia la verdad. No obstante, el actor no debe obsesionarse con la idea del miedo a mentir, ya que entonces esta obcecación puede acabar convirtiéndose en algo perjudicial para él, en el sentido de que ese temor exagerado a la mentira puede frenarle cada vez que quiere hacer algo por temor a hacerlo mal.

En relación con la verdad escénica, el actor nunca debe de trabajar obsesionado con la idea de no mentir en ningún momento, y/o la única preocupación de creer la verdad a toda costa, ya que ello le llevara a una interpretación aún más falsa. Por el contrario, lo que tiene que hacer es estar atento al proceso de control de sí mismo, incluso cuando está viviendo en su interior correctamente el papel, ya que frecuentemente la agitación provocada por la creación en público le puede llevar a querer dar más emoción de la que realmente siente, a esforzarse inconscientemente en exceso y a actuar de un modo mecánico, lo que conduce de manera inevitable a la falsedad. De igual modo no debe salir a escena a luchar contra sus propios defectos, sino a realizar una acción auténtica con un fin (objetivo) que debe ser alcanzado.

5. 4. Economía

Si bien dicho término nos lleva inmediatamente a asociarlo con significaciones financieras tales como recursos, administración, ahorro o riqueza, hay que saber que es uno de los conceptos básico en los que se fundamenta la naturaleza, cuyos procesos están sometidos a un esfuerzo justo y exacto. Ahora bien, esto que en la vida en general, tanto en fenómenos físicos, como plantas y animales, parece darse de forma sencilla, no siempre es así en el ser humano, quien frecuentemente se suele equivocar, por razones que no vienen al caso exponer ahora, en la elección de las estrategias y caminos más adecuados para lograr sus objetivos. Así hay individuos que al

tener que desplazarse a un punto céntrico de su ciudad lo hacen en coche, aunque para ello tengan que dar un rodeo amplio, aguantar posibles atascos y enfrentarse a la dificultad de encontrar aparcamiento, cuando andando, ello les llevaría un tiempo no superior a 15 minutos, además de otros beneficios como realizar ejercicio físico o relajarse paseando.

Por lo tanto este concepto de economía, desde el punto de vista interpretativo, al igual que en la naturaleza, está referido al sentido del actor para encontrar, con la mayor exactitud posible, aquellas acciones que requieran el esfuerzo y tiempo justo, que le permita alcanzar los objetivos con la mayor exactitud posible, prescindiendo de esfuerzos innecesarios. Es decir, se trata de encontrar el camino más corto e inteligente.

5. 5. Calidad artística

Frecuentemente se cree que la interpretación consiste en copiar las apariencias externas de la vida y en repetir lo que se ha logrado, pero el verdadero trabajo del actor radica en interpretar la vida en todas sus facetas y en profundizar en el significado real de lo que sucede, ya que de lo contrario su creación no pasará de ser un cliché y carecerá de todo valor artístico y poder de influencia. Es por ello que el actor, según Meyerhold, al igual que cualquier artista, a la hora de llevar a cabo su creación debe tener en cuenta una serie de factores tales como la facilidad, la forma, la belleza y la integridad.

En relación con la facilidad dice que consiste en saber *expresar de forma ligera, que no quiere decir ni frívola ni superficialmente, sino sin tensión visible, las cosas más complicadas y las situaciones más trágicas, guardando todos sus matices*. El actor no debe nunca confundir las cualidades del personaje con las propias, así un personaje puede ser tenso y muy nervioso pero el actor debe estar relajado.

Lenski sabía ser “ligero” [...] Interpretaba “ligeramente” incluso los papeles tan “pesados” como el de Famosov o Hamlet. Sabía expresar con una facilidad sorprendente y sin tensión visible, las cosas más complicadas, las situaciones más trágicas, guardando todos sus matices, permaneciendo todo el tiempo en movimientos y alcanzando sin esfuerzo una profundidad asombrosa. [...]”¹⁷³

En cuanto a la forma, habla de cómo el intérprete debe tener una idea lo más completa y perfecta posible de lo que quiere representar, ya que de lo contrario su creación carecerá de aquellos matices que hacen diferente y único a cada individuo y estará actuando de una forma generalizada, respondiendo a clichés y a estereotipos.

En lo referente a la belleza, nos dice que *el actor que se precie de artista debe saber representar cualquier tema, por muy desagradable que sea, mediante medios estéticos, ya que sólo así logrará apoderarse de la mente y del espíritu del espectador, elevándole e inspirándolo*, pues la fealdad expresada en el escenario por medios antiestéticos suele producir en el público un efecto fisiológico más que psicológico.

Y en cuanto a la integridad, interpretativamente hablando, hace referencia al concepto stanislavskiano de representar un personaje como un todo, relacionando cada entrada y salida a escena y teniendo en cuenta lo que le ocurre en las escenas anteriores y en las siguientes, pues ello le permitirá tener una visión global del personaje, evaluar los detalles que lo componen, mantener el carácter y seguir la línea principal de la acción.

173 MEYERHOLD, *op. cit.*, pp. 132 y 133.

CAPÍTULO 6. ELEMENTOS CREATIVOS

A la hora de precisar el concepto de creatividad parece que no es de gran ayuda el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el que en su 22ª edición digital, del año 2012, dice:

1. *f. Facultad de crear.*
2. *f. Capacidad de creación.*

Etimológicamente creatividad procede del verbo latino *creare*, cuyo significado es crear, y hay quien la considera estrechamente relacionada con *crescere*, también latino, que significa crecer. Se considera sinónimo de conceptos como *pensamiento original*, *inventiva*, *pensamiento divergente*, *imaginación constructiva*, etc. Por eso todas las definiciones que he encontrado vienen a coincidir con *la capacidad del ser humano, para encontrar o crear soluciones originales partiendo de ideas o conceptos conocidos*. Y es que no se puede crear de la nada, capacidad atribuible según la Biblia, únicamente a Dios, según la cual éste creó el cielo y la tierra de la nada.

Lo cierto es que la creatividad está presente en el ser humano desde sus orígenes. Basta con referirnos a las pinturas de los hombres primitivos como ejemplo más significativo, por lo que la podemos considerar una cualidad vinculada a su propia naturaleza, tal como el hablar o la inteligencia. Esto parece ser que es debido a la división exclusiva del cerebro humano en dos hemisferios con capacidades diferentes, de ahí que aunque hay animales a los que se les puede atribuir cualidades similares, ello suele atribuirse más a respuesta, estímulos y necesidades.

Lógicamente es condición necesaria e indispensable en todo proceso artístico, ya que si no la obra no pasaría de ser una mera copia de la realidad. En ella juega un papel protagonista la imaginación, si bien precisa de otros requisitos que se entrelazan, como son la relajación, la concentración o la fantasía, los cuales como veremos más adelante pueden ser potenciados mediante el trabajo sistemático.

Pero antes de profundizar en los elementos creativos quiero hacer referencia al considerado como tal por excelencia, la Inspiración, pues cuando ella llega todo parece fácil y la creatividad se apodera de nosotros sin saber cómo ni por qué, no encontrando el momento de parar.

El no profundizar en esta particularidad, es debido al propósito didáctico de esta investigación, y como todos sabemos, la inspiración es esa capacidad que no responde a un acto volitivo, sino que suele aparecer de forma espontánea y *caprichosa*, y generalmente cuando no es violentada, sino cuando menos pensamos en ella. Si bien es cierto que cuanto más se trabaja el hecho concreto, más frecuente llega.

Tampoco voy a referirme a aspectos tales como la voz, la dicción, la plasticidad o el aspecto, entre otros, ya que aunque pueden ser educados y perfeccionados, son capacidades requeridas y formadas en otras áreas y por otros profesionales del Arte Dramático.

[...] Bolelavski veía el problema del actor como un problema básico, recurrente, en la historia del teatro.

[...] no sólo los recursos técnicos del actor, su voz, el texto, las acciones del cuerpo podían ser formadas. Bolelavski sostenía que los recursos internos del actor, lo que en aquella época aún se llamaba "alma", también podían ser formados. Había métodos concretos, o ejercicios, que estaban relacionados con los aspectos más difíciles del trabajo del actor, tales como la imaginación, la emoción y la inspiración. Los medios para llegar a la imaginación, la emoción y la inspiración del actor se daban a través de la concentración y de la memoria afectiva.¹⁷⁴

Ni siquiera me voy a referir a los aspectos considerados el motor de dicho proceso, la pasión y las ganas de crear, sino a aquellos otros que si

174 STRASBERG, *op. cit.*, p. 80.

pueden ser educados y potenciados con el trabajo sistemático, tales como la relajación, la concentración o la imaginación.

6.1. Libertad Muscular: relajación

Toda persona, en todo momento e independientemente de donde éste (casa, calle, trabajo...) y de lo que esté haciendo (comer, andar, escribir...), posee el grado de tensión correspondiente a la tarea que está realizando, que si fuera eliminado en su totalidad el cuerpo perdería su funcionalidad. Ello que en la vida cotidiana se logra de forma mecánica e inconsciente, en el actor tiende a verse alterado cuando sale a escena, debido a la estrecha relación existente entre el sistema muscular y el nervioso. Esta alteración Stanislavski la denomina *tensión superflua* y la define como *la contracción muscular superior al grado necesario para lo que se está haciendo, lo cual produce un agarrotamiento que puede llegar incluso al espasmo y la convulsión.*

Por eso la primera condición para abordar todo proceso creativo es la relajación, ya que ello supone para el actor la liberación de tensiones y bloqueos, tanto a nivel físico como mental, que entorpecerán su actuación. Puede aparecer en cualquier parte del cuerpo, aunque en ese momento dicha parte no esté participando de la tarea. Las zonas más frecuentes afectadas en el actor suelen ser: las cuerdas vocales, las piernas, los brazos, los hombros y donde suele ser más evidentemente visible es en el rostro; los ojos parecen salirse de las órbitas, la expresión está petrificada; etc... Pero independientemente de la parte afectada lo cierto es que puede producir agarrotamiento, e incluso como dice el maestro ruso, llegar al espasmo y a la convulsión. Así la actuación se vuelve torpe, mecánica, sin ritmo ni plasticidad de movimiento e incluso puede llegar a impedirla, ya que suele repercutir negativamente en el ánimo del actor. De ahí que Stanislavski y todos los grandes maestros consideran a la libertad muscular como la primera condición para la labor creativa.

Bien es cierto que siempre se tiene un determinado grado de tensión, pero sólo aquel necesario y requerido para poder realizar la tarea que estemos afrontando, ya que trabajar relajado no quiere decir sin energía, sino sin tensión que bloquee el hecho interpretativo.

[...] La tensión no es emocional – inquietud, preocupación o problemas. Un ser humano puede experimentar todo eso y seguir estando relajado y, por lo tanto, capaz de tratar con esa situación. La tensión es la presencia de una energía innecesaria o excesiva que inhibe la transmisión del pensamiento o de la sensación a la zona requerida. Como es imposible liberar completamente de tensión el cuerpo, el actor debe aprender a controlarla, de modo que no inhiba las indicaciones voluntarias que da a su cuerpo. La relajación es un equivalente al afinado del violín o del piano. Los músicos pueden dar todas las indicaciones correctas, pero si el instrumento no está bien afinado, los resultados no serán satisfactorios.¹⁷⁵

En escena, generalmente la tensión suele venir suscitada por el exceso de responsabilidad, la inquietud que genera la presencia del espectador, o bien por la inseguridad que provoca el no haber logrado captar la esencia del personaje y haberlo fundamentado en estereotipos, acciones vacías, gestos o voz. Esto último puede llevar al actor a lo que se conoce como agitación histriónica, que no es otra cosa que tensión muscular confundida por el mismo actor como pasión. Él cree que está actuando, tiene la sensación de estar trabajando, de estar logrando algo, pero en tal caso un actor de talento acaba comprendiendo su error por lo que busca la raíz del problema y trata de liberarse de la tensión y de cargas excesivas. Por el contrario, un actor menos capacitado se aferrara a su error y retendrá su tensión muscular no sólo en su papel sino también en partes futuras.

175 *Ibid.*, pp. 134 y 135.

Hay que decir que en una postura complicada resulta mucho más difícil diferenciar las tensiones innecesarias que cuando se está tumbado o sentado.

Por todo ello, antes de iniciarse el proceso creativo deben ordenarse debidamente los músculos mediante la relajación muscular y liberando las tensiones, con el fin de que la capacidad de accionar, escuchar, percibir y reaccionar no se vea afectada, ya que esto permitirá al actor alcanzar el control muscular que le ayude en los momentos de creación, no sólo en las partes tranquilas del papel, sino sobre todo en los instantes de mayor agitación nerviosa y física. El actor debe llegar a tal dominio de manera que, en los momentos de mayor excitación de su interpretación, el hábito de relajar los músculos sea más normal que la necesidad de ponerlos en tensión.

[...] es necesario emplear precisamente el monto de energía requerida por cada operación de la acción..., ni más ni menos. Los movimientos del actor nunca deben efectuarse con energía muscular excesiva o insuficiente. [...] debe tomar conocimiento de las cosas que hace en forma instintiva en la vida real, aprendiendo a subordinarlas a su voluntad y a transferirlas en modo convincente al escenario.¹⁷⁶

Todo esto enseña al actor a descubrir y diferenciar sensaciones musculares que antes no advertía, y a encontrar constantemente nuevas tensiones, ya que cuanto más atención se presta a este tipo de síntomas más fácilmente se descubren otros nuevos, lo que obliga al actor a estar en una lucha permanente e incansable.

¹⁷⁶ COLE, Toby. *Actuación: El trabajo del actor por I. Rapoport*. México : Editorial Diana, 1983, pp. 41 y 42.

6.2. Atención y Concentración

Si observamos el comportamiento de las personas, incluso el nuestro mismo, comprobaremos como no hay ni un solo instante en la vida del ser humano en que su atención no esté centrada en algún objeto (pensamiento, persona, hecho, etc...), es decir está concentrado en mayor o menor medida. Esto es algo que en la vida cotidiana se hace de forma natural, pues toda persona en todo momento y muchas veces de forma inconsciente, sabe sobre qué, quién o cómo tiene que dirigir su atención. De igual modo, el actor en escena no sólo debe tener centrada su atención, sino saber sobre qué, que no es otra cosa que su papel, hasta el punto que le permita olvidar todo lo que está fuera de él.

En términos generales atención y concentración están íntimamente relacionadas, ya que por definición atención es el acto volitivo y consciente de interesarse por algo, lo que supone concentrarse en ello, mientras que concentración es la atención fuerte y directa hacia lo que se está haciendo o interesa, que para Stanislavski es, *la única forma en que se debe utilizar la atención en escena.*

6.2.1. Atención

La atención en escena consiste en saber mirar, ver, escuchar y oír mientras se interpreta. Al igual que un equilibrista es capaz de galopar de pie sobre un caballo, llevando un palo sobre la frente, en cuyo extremo gira un plato del que no puede apartar la mirada, y a la vez juega con tres pelotas y grita bravamente, el actor debe ser capaz de captar todo lo que ocurre en el espectáculo que esté relacionado con uno y/o su personaje. Ello significa que la atención debe de estar constituida por múltiples planos como el texto, los objetivos, las intenciones, la luz o el sonido, y que no se interfieran, lo que tal vez resulte difícil al principio, pero que con la práctica tiene que convertirse en algo automático.

El actor debe saber que la atención es un proceso activo de conocimiento y no una congelación en el objeto; cuanto más se fija la atención en algo más crece el interés por ello y viceversa. Y lo que atrae la atención en escena no es el objeto por sí mismo, sino por su transformación, proceso en el que interviene la imaginación ayudada de las circunstancias dadas, produciendo a una respuesta interior emotiva.

Cuanta más atención pone el actor en el otro, más atrae la atención del espectador hacia sí mismo. Si estoy interesado soy interesante. Y cuando fija su mirada en un objeto, dicho objeto interesará al espectador. En escena podemos distinguir distintos tipos de atención:

Atención Exterior: aquella dirigida hacia los objetos que se encuentran fuera del actor. Objetos inanimados pertenecientes a la vida exterior real. En este sentido el actor debe saber que cuando mire o vea atentamente un objeto, hacia ahí irá también dirigida la mirada y atención del espectador.

Atención interior: aquella dirigida hacia los objetos de la vida imaginaria, cuya variedad de “objetos” es infinitamente mayor que en la realidad, los cuales además son mucho más frágiles, inestables e incluso a veces inaccesibles que los reales. De ahí que resulte más difícil fijar en ellos la atención..

Este tipo de atención es muy importante para la actuación, sobre todo durante el proceso de creación, ya que gran parte de la interpretación del papel transcurre en el plano de los sueños, de la ficción y de las circunstancias dadas, lo cual sólo es accesible a la atención interior.

Atención dañina: aquella que saca al actor del pensamiento del personaje, llegando a veces a transportarlo mentalmente fuera de las candilejas e incluso de los límites del teatro.

Entre los elementos perturbadores más notables cabe destacar el espectador y los pensamientos ajenos a la obra y al personaje. El actor, en cuanto sube el telón, ve destruida su intimidad y el espectador actúa como un obstáculo inquietante, pero a la vez le atrae siendo frecuente que se interese por descubrirse donde se encuentra el familiar, el crítico, el amigo, el admirador/a... En cuanto a los pensamientos ajenos a la obra y al personaje, no es extraño que en la mente del actor irrumpen distracciones no deseadas mientras actúa, que por lo general proceden del caos de su vida privada. Ello es destructivo para el proceso creador, por lo que deben evitarse desde el momento en que se llega al teatro, aunque no siempre es posible.

[...] Cuando un actor pierde por alguna razón la habilidad para actuar, entonces tenemos una atención difusa. Supongamos que pierdo el control de mí mismo y no puedo ver con claridad dónde están las garrafa y el vaso, encuentro difícil llenar el vaso, por mi atención errante. Salgo a escena, veo al público y me confundo; no puedo apartar mi atención y mis pensamientos delo auditorio abarrotado. Hablo y no oigo mi propia voz. No sé qué hacer con mis manos. Un estado tenso por parte del actor, en el caso arriba propuesto, es resultado de la pérdida de atención y de objeto. La acción escénica exige la más profunda concentración de la atención.¹⁷⁷

Para evitar cualquiera de estas formas de dispersión u otras que puedan surgir durante la representación, el actor debe saber que si él es el sujeto, todo lo que está fuera de él son los objetos, y a partir de ello saber en cada momento en cuál de ellos debe centrar su atención, siempre siguiendo la línea de pensamiento del personaje y de la obra. Por lo que en este sentido de nada sirve una atención que se deslice

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 78.

por la superficie, sino que debe existir una completa participación de todo el organismo en dicha dirección.

6.2.2. Concentración

La concentración es importante en cualquier arte y especialmente en la interpretación, debido a los abundantes elementos perturbadores que pueden llegar a darse o existir en una representación. Stanislavski la considera el primer elemento creativo. Y Richard Boleslavski viene a decir que si estar atento en escena es saber utilizar los sentidos, sólo mediante la concentración espiritual se podrán crear emociones y sentimientos.

El actor debe saber concentrarse de todas las maneras, para que desde el momento en que sube el telón, el público, que suele estar ensimismado en su cotidianidad y problemática personal, sienta que la concentración del actor-personaje es más importante y poderosa que la suya, hasta el punto de que no se atreva a “molestarle” aunque esté completamente quieto y en silencio, sino que por el contrario se sienta “atraído” por él. Cuando el público interfiere en la creación del actor, por lo general se debe a un fallo de éste.

[...] El telón sube y su primer problema es escuchar el sonido de un auto que parte. Debe hacerlo de tal manera que los miles de personas en sala, cada una de las cuales se concentra en ese momento en un objeto particular – uno en una jugada de bolsa, otro en sus problemas domésticos, un tercero en una cena o en una linda chica de la butaca vecina – de tal manera que sepan y sientan inmediatamente que su concentración es menos importante que la de usted, aun cuando usted sólo se esté concentrando en el sonido de un imaginario auto que parte. Ellos deben sentir que no tienen derecho a pensar en la jugada de bolsa en presencia de su auto imaginario. Que usted es más poderosa que ellos, que por el momento usted es la persona más

importante del mundo y nadie se atreve a molestarla. Nadie molesta a un pintor en su trabajo, y es falla del actor si permite al público interferir en su creación. Si todos los actores poseyeran la concentración y el conocimiento de los que yo hablo, esto nunca sucedería.¹⁷⁸

El actor debe aprender a orientar su atención y concentración hasta el punto de poder fijarlas donde quiera, lo que le permitirá trabajar cuando lo desee en lo que decida sin necesidad de tener que esperar a la inspiración.

La falta de atención y, como consecuencia de concentración, hace que el actor se vuelva torpe, no oiga ni vea nada de lo que acontece en escena, su mirada esté vacía, los movimientos sean mecánicos, esté como sonámbulo, en trance, y pierda así influencia sobre el público. Por el contrario, estar atento y concentrado le permite al actor adaptarse mejor a los otros personajes y objetos, influenciarlos y ser influenciado, de forma que la actuación cobra vida, gana color y aparece la emoción sensitiva como salida de la nada. No es lo mismo estar atento que parecerlo.

El actor debe de convertirse en un observador atento tanto en la escena como en la vida real, sabiendo mirar y concentrarse en un objeto, pero no como un transeúnte distraído sino profundo, ya que de lo contrario su creación no tendrá conexión con la verdad de la vida. Así, hay personas que han nacido con un poder especial de observación, que les permite captar todo lo que ocurre a su alrededor sin realizar ningún esfuerzo de su voluntad y posteriormente lo graban firmemente en su memoria. Saben elegir lo más significativo, esencial, interesante y característico de lo observado, lo cual les permite una creación rica, delicada y profunda. Otras veces es la realidad la que atrae por sí sola el interés y todo transcurre de un modo natural, de forma que en tales casos hasta la persona más distraída se vuelve observadora. Pero cuando no es así, el actor lo que tiene que hacer es tratar de desarrollar y

¹⁷⁸ BOLELAVSKI, Richard. *La formación del actor: las seis primeras lecciones*. Madrid: La Avispa, 1972, p. 23.

potenciar su atención con el fin de poder captar los rasgos y características casi imperceptibles de la vida y de la gente, lo cual requiere esfuerzo, trabajo intenso, prolongado y sistemático.

Inicialmente los ejercicios relacionados con la atención y concentración deben partir de la observación de objetos: observar un libro, una flor, una telaraña, etc..., y tratar de expresar con palabras lo que agrada de ello. Esto obligará a la atención a penetrar más profundamente en el objeto observado, a evaluarlo de un modo más consciente y a tratar de captar su esencia, con el fin de continuar con el estudio de obras de arte, de literatura y de música y de todo lo que aparezca ante la vida, incluso situaciones difíciles y desagradables, de todo lo que ayude a desarrollar la sensibilidad, el buen gusto y el amor a lo bello. Este tipo de ejercicios se deben compaginar con aquellos basados en examinar aspectos de la vida pasada, en principio pertenecientes al mismo día, y después, distanciados en el tiempo, tratando siempre de llegar hasta el último detalle. Así por ejemplo si se piensa en el desayuno o en el almuerzo de ese día hay que tratar de recordar y de ver no sólo la comida, sino también la vajilla y su disposición en la mesa, pensamientos, sensaciones, sonidos ambientales o sabor de los alimentos. O cuando se trate de períodos distantes en el tiempo hay que tratar de recordar cosas, lugares, personas, seres allegados vivos o muertos, lo que llevará a una sucesión de acciones que algunas vez resultaron muy conocidas, y al orden diario de un tiempo pasado.

6.3. Imaginación

Como ya he afirmado antes, la imaginación constituye uno de los elementos más importantes, sino el principal, del proceso creativo, pues sin ella toda obra de arte no pasaría de ser una simple copia fotográfica, sin valor estético ni poder de influencia. Y la podemos definir como el estado creativo de la mente, que consiste en la asociación de objetos conocidos reuniéndolos, separándolos y recombinándolos en un todo que no corresponde a la realidad. Mediante ella el artista se separa del mundo real y se traslada al mundo de la

ilusión, lo que le permite ver cosas que no son reales, aunque si no se cree en lo imaginado, ello pierde su sentido e interés.

Soñar despierto, descubrir las realidades esenciales del texto intuitiva y conscientemente, en lo que yo llamo el espacio personal de los sueños, es mi parte favorita de todo el proceso creativo. Tienes que meterte en el mundo de otro ser humano, para poder pensar sobre la vida desde el mismo interior del personaje. Sólo en ese momento, empezarás a entender la vida del personaje y a descubrir las realidades en las que tú decidas involucrarte. Estas realidades te arrastran hacia el interior del mundo que te estás imaginando.¹⁷⁹

La imaginación toma su material de la vida real, ya que nadie puede pensar ni crear nada completamente nuevo, por lo tanto su calidad depende en gran medida de la experiencia personal del actor y de su habilidad para combinar dicho material. Pero frecuentemente ocurre que el artista necesita trabajar con material que pertenece a una “vida” o situación desconocida para él, por lo que le será difícil encontrar en sí el material necesario. En tal caso deberá recurrir a otro tipo de fuentes como libros, cuadros, fotografías, anécdotas o narraciones, que le proporcionen los conocimientos que precise. Aunque será en la imaginación donde recaiga la parte principal de la creación y donde, al igual que en la naturaleza, todo debe ser lógico y coherente, ya que de lo contrario el actor se sentirá confundido y no sabrá que hacer, lo que le llevará a una actuación falsa y puramente mecánica.

Para los artistas con imaginaciones maduras, las imágenes son seres vivos, tan reales en sus mentes como visibles son físicamente ante nuestros ojos los objetos que nos rodean. A través de la apariencia de estos seres vivos, los artistas “ven” una

179 STRASBERG, John. *Las nuevas leyes naturales de la creatividad*
<http://www.johnstrasbergstudios.org/es/ninelawses.php>.

vida interior. Experimentan con ellos su felicidad y sus penas; ríen y lloran con ellos y comparten el fuego de sus sentimientos.

[...] Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor. Esa vida es rica y reveladora para el público y para el propio actor. [...]¹⁸⁰

En los primeros tiempos del Sistema Stanislavski, el Sr. S, buscaba el comportamiento auténtico, y si lo que quería era un gran placer, preguntaba dónde se podía encontrar la realidad de un gran placer. Su respuesta era sencilla: recordar el momento en el que se había estado bajo la influencia de un gran placer. A eso lo llamaba “memoria emocional”. Yo no la uso, y él tampoco después de treinta años de experimentación. ¿La razón? [...]

[...] lo que estáis buscando no está necesariamente confinado a la realidad de vuestra vida. Puede estar en vuestra imaginación. Si os permitís libremente, sin inhibiciones, sin conveniencias sociales, imaginar [...], vuestra imaginación será, con toda probabilidad, más profunda y convincente que la experiencia real. [...]¹⁸¹

El actor que sólo toma de las cosas el lado externo y formal es porque carece de imaginación, por lo que tiene que hacer todo lo posible por desarrollarla, si no estará renunciando a su creación y en escena será un simple peón dependiente de la imaginación del director. De igual modo todo aquel cuya interpretación se limita a su propia personalidad acabará siendo un actor anti imaginativo, ya que para él todos los personajes vienen a ser lo mismo, deja de ser un artista para convertirse en una especie de reproductor de su engreída rutina y clichés.

180 CHEJOV, *Sobre... op. cit.*, pp. 68 y 69.

181 MEISNER, *op. cit.*, pp. 75 y 76.

A la hora de afrontar este tipo de trabajo hay que tener en cuenta los siguientes factores:

No se debe imaginar nada sin un propósito: todo lo que se imagine debe tener un sentido y un objetivo interesante y necesario para la creación, ya que imaginar en “general” es inútil y lleva al actor a sentirse falto de realidad.

No se debe forzar la imaginación: ya que ésta no admite órdenes ni que se le violente, sino que se le debe estimular, siendo uno de los procedimientos más eficaces y habituales el interrogarse sobre el tema con preguntas tales como: ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo? ¿por qué?, ¿para qué? ¿cómo?, lo que ayudará a obtener una imagen interna cada vez más definida, que luego podremos dibujar fuera de nosotros.

Los pensamientos deben ser activos: es decir, la visión interna tiene que ser encarnada externamente, pues mediante una actitud pasiva el actor se convierte en un simple espectador de lo que ve su imaginación, incluso aunque se imagine así mismo en el ejercicio. Sólo cuando participe como personaje activo de la vida imaginaria no se verá a sí mismo sino lo que le rodea, por lo que responderá a todo lo que está ocurriendo en torno a él como verdadero participante de esa vida. No obstante, dicha visión debe incorporarse de forma gradual, pues por lo general cuerpo, voz y caracterización psicológica entera no se hallan siempre dispuestos a ajustarse de un solo golpe. De no hacerse así ello suele llevar al actor a un agarrotamiento, tensión y ansiedad que posiblemente le lleven a sustituir dicho procedimiento por modelos estereotipados o viejos hábitos teatrales en desuso. Sin embargo, a veces puede ocurrir que dicha imagen se cree espontáneamente, de un modo intuitivo, sin que intervenga actividad mental alguna.

La imaginación le permite al actor crear y complementar todo lo que no aporta el autor ni los demás creadores del espectáculo, así como una creación más completa y profunda y transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. Stanislavski dice al respecto: *sin una imaginación móvil y bien desarrollada la facultad creativa no es posible de ningún modo, ni por el instinto, ni la intuición, ni la ayuda de la técnica externa.*

A partir de ahora tu trabajo te conducirá a vivir imaginativamente. Verás y actuarás en circunstancias imaginarias. Esto no resulta difícil si aceptas que todo lo que imaginas es verídico. El trabajo del actor consiste en despojar a la ficción de la propia ficción. Si necesitas un limonero y no has visto nunca uno, imaginarás algún tipo de limonero. Lo aceptarás como si lo hubieras visto. Lo has imaginado, por lo tanto existe. Cualquier cosa que pasa por la imaginación tiene derecho a vivir y tener su propia verdad.¹⁸²

6.4. Fantasía

Otra modalidad de trabajar la imaginación es la fantasía, la cual suele presentar características y recursos similares a la imaginación, ya que tanto imaginar como fantasear o soñar consisten ante todo en mirar con la visión interior, pudiendo lograr ver lo que en la vida no es real o sería irrealizable. Así por ejemplo podemos “transformar” un objeto en otra cosa: un guante en una paloma, un zapato en un ratón, trasladarnos a otro planeta, relacionarnos con seres inexistentes...

[...] En la naturaleza todo es lógico y coherente (con algunas excepciones), y así debe ser también lo que inventa la imaginación. [...] En esta forma de trabajo el artista se separa del

182 ADLER, *op. cit.*, p. 26.

*mundo real que lo rodea [...] y se traslada mentalmente al de la imaginación [...] ¿Pero qué ocurre cuando los sucesos se relacionan con una vida desconocida? Estas circunstancias crean una nueva forma de trabajo de la imaginación.*¹⁸³

La diferencia entre la imaginación y la fantasía radica principalmente en que mientras la imaginación nos muestra lo que es, lo que sucede o lo que conocemos, la fantasía nos muestra lo que no conocemos, lo que jamás fue ni sucedió en la realidad, aunque ello no quiere decir que no pueda llegar a suceder. Sirva como ejemplo el *Viaje a la luna* de Julio Verne, cuando ello era una misión no sólo inimaginable, sino técnicamente imposible para el hombre.

Cuanto más tiempo y esfuerzo se dedique al trabajo consciente de desarrollar imaginación, fantasía y técnica de materializar las imágenes, antes actuarán éstas a nivel subconsciente en el actor mientras actúa. Con mayor frecuencia y exactitud experimentará ráfagas de inspiración. Incluso los personajes crecerán y se desarrollarán por sí mismos, aunque el actor no piense en ello de forma consciente, mientras duerme o incluso cuando sueña dormido.

183 STANISLAVSKI, ...*vivencia*. 2010. *op. cit.*, p. 84.

CAPÍTULO 7. ELEMENTOS ESTRUCTURALES

Desde el punto de vista estructural la improvisación consiste básicamente en una situación dramática en la que uno o varios participantes (*rol*), vinculados mediante una relación y que se encuentran en un lugar concreto, poseen sus propios objetivos, lo cual desencadenará en un conflicto y consecuentemente en la acción. Por ello, para que una improvisación funcione dramáticamente, se debe preparar en profundidad, lo cual consiste primordialmente entre otras cosas en establecer los elementos estructurales y conocer lo mejor posible la situación a interpretar.

7.1. Situación

Se entiende como tal a aquellas particularidades que totalizan la vida del personaje y que lo limitan en la acción: rol, relaciones, lugar, antecedentes, tiempo, condiciones de vida, etc... Stanislavski las denomina *circunstancias dadas* y que podemos definir como todos aquellos datos objetivos sobre el personaje que el actor debe tener en cuenta durante su creación.

En la improvisación son los participantes quienes las crean, mientras que en las obras escritas vienen establecidas en el texto. Esto nos permite afirmar que el personaje tiene vida por la situación en la que se encuentra, la cual a su vez determina lo que es o no posible en la historia del personaje. Historia que será tanto más rica cuanto más circunstancias la constituyan.

Así por ejemplo en *La casa de Bernarda Alba* la situación de las hijas viene definida por circunstancias tales como la muerte del padre, el encierro, la represión de la madre, su juventud, el mundo exterior, las relaciones entre los personajes, etc. Y si concretamos en el personaje de Adela, además hay que considerar que es la más joven y atractiva de todas ellas, su rebeldía y deseos de libertad.

He motivado el trágico destino de la señorita Julia con un buen número de circunstancias: el carácter de la madre; la equivocada educación que le da su padre; su propia manera de ser y la influencia del novio en un cerebro débil y degenerado. Hay además, otros motivos más próximos: el ambiente festivo de la noche de San Juan; la ausencia del padre; su indisposición mensual; sus ocupaciones con los animales; la excitación del baile; el crepúsculo vespertino; la fuerte influencia afrodisiaca de las flores, y, finalmente, la casualidad que lleva a la pareja a una habitación solitaria, amén del atrevimiento del hombre excitado.¹⁸⁴

Así, describir la situación consiste en encontrar todas aquellas circunstancias que determinarán la acción del o de los personajes, es decir, sólo aquellas verdaderamente significativas a la hora de enfrentarse al conflicto, pudiendo prescindirse del resto que componen la totalidad vital del personaje.

Para Jean Paul Sartre una obra dramática consiste en una serie de personajes dentro de una situación. En sus ensayos *El ser, la nada* y *Un texto de situaciones* afirma que la situación son las circunstancias del personaje, pues cada uno es él y sus circunstancias. Es un límite en el que se mueve y que le puede dificultar su tomar decisiones, pero que sin embargo no le impide ejercer su libertad, cualidad que pertenece a la existencia y no a la situación.

[...]No soy “libre” ni de hurtarme a la suerte de mi clase, nación o familia, ni aun de edificar mi poderío o mi fortuna, ni de vencer mis apetitos más significantes o mis hábitos. Nazgo obrero, francés, heredero sifilítico o tuberculoso. [...] Más de lo que parece “hacerse”, el hombre parece “ser hecho” por el clima y la tierra, la raza y la clase, la lengua, la historia de la colectividad de que forma parte, la herencia, las circunstancias individuales de

184 STRINDBERG, August. *Teatro Escogido. Prólogo a la obra de La señorita Julia*. Edición de Francisco J. Uriz. Madrid : Alianza Editorial, 2003, p. 92.

*su infancia, los hábitos adquiridos, los acontecimientos pequeños o grandes de su vida.*¹⁸⁵

Stanislavski dice al respecto que “sólo estando en la situación, en las circunstancias dadas del personaje, es posible ser sinceros en escena”.

7.2. Rol

El rol es una de las primeras circunstancias a determinar, ya que para poder establecer una improvisación cada participante debe tener muy claro quién es quién en la situación. Nos dice quienes somos en el juego dramático y de él proviene todo lo que va a suceder en el ejercicio. Y si bien en los primeros pasos de la improvisación el alumno parte de interpretarse a él mismo en diferentes situaciones, también lo es que una vez asimilado el mecanismo y la técnica se deben ir introduciendo modelos de conducta que distingan al personaje en función de las relaciones interpersonales que desempeñe, las cuales van definir sus obligaciones y derechos. Así por ejemplo en el ámbito laboral encontramos roles como patrón, capataz, empleado o aprendiz. En el familiar: padre, madre, hijos, abuelo... En lo afectivo: amigo, amante, enemigo... Si bien frecuentemente se suelen desempeñar varios roles a la vez como padre, anciano y pobre.

En un ir más allá y en busca de un enriquecimiento creativo, siempre dentro de un proceso de comprensión técnico adecuado, se podrán ir introduciendo rasgos físicos como la forma de hablar, moverse, vestirse, reírse o los tics; de carácter, entendido como la forma individual de reaccionar y que se manifestará en la acción; y de personalidad, a la que podemos definir como la forma de ser de cada uno. Todo ello que es de capital importancia, dado que va a establecer la forma de accionar o reaccionar lo que determinará la

185 SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Traducción de Juan Valmar. Buenos Aires : Editorial Losada, 2005, pp. 654 y 655.

solución del conflicto dramático, debe mantenerse durante todo el ejercicio, y manifestarse por medio de la conducta o proceder. Este proceso llevará al alumno gradualmente a interpretarse menos a sí mismo y a aprender a interpretar a otros, que es la finalidad de dicho proceso, para finalmente llegar a ser capaz de componer personajes con sinceridad, convicción y veracidad, fin único de todo actor, para culminar con la encarnación del personaje, consistente en dejar que se expresen dichos elementos compositivos dentro del propio yo, y en la medida que se logre, así se transmitirá. Lo demás se reduce a la repetición de clichés, estereotipos y respuestas socialmente aceptadas.

Todo ello ayudará a evitar que el hecho interpretativo se convierta en un acto de exhibicionismo y de autocomplacencia, privando así al público de nuevas revelaciones; o de imitación externa sin valor artístico ni poder de influencia. Y es que en el hecho teatral, al igual que en la vida no existen dos personas exactamente iguales, tampoco hay dos personajes idénticos, sino que cada uno posee sus diferencias individuales, las cuales están constituidas por rasgos de carácter físico, ambiental, emotivo o psicológico, que hablan de su forma de ser y de su carácter. Por eso es importante que el actor, a la hora de componer un personaje, tenga en cuenta lo que los demás digan sobre él y él sobre sí mismo.

7.3. Relación

En la vida, las personas estamos relacionadas en determinado grado con todo nuestro entorno. De igual manera, en el escenario cada personaje está relacionado en mayor o menor medida con los otros personajes y todo lo que constituye su mundo, lo cual atañerá al modo de interactuar de cada uno con los otros y con el medio. Dichas relaciones están referidas básicamente a dos aspectos: social y emocional.

Las primeras son las referidas a los lazos existentes entre los personajes, lo cual va a determinar el trato y el conflicto. Mientras que las segundas son aquellas que ponen de manifiesto los sentimientos profundos entre los personajes al margen de los conflictos. Layton las denomina “peros”.

He aquí otros ejemplos: “- Es muy buena persona “pero” yo no busco la ocasión para estar mucho tiempo con él”; – es un camorrista “pero” le admiro”; - es una mandona, le encanta mandar a todo el mundo, “pero” me encanta que me mande a mí” (atracción sexual)...

Esos PEROS son los que definen que se provoque realmente una Relación Emocional, porque la Relación Emocional no es lo que esa persona sea, sino lo que su ser provoca en ti, lo que significa para ti.¹⁸⁶

Lo cierto es que tanto una como otra serán quienes inicialmente determinen el tono de la improvisación. Pero indistintamente del tipo que sea, cada vez que se establezca una relación deberá dotársele de sus elementos específicos, con el fin de que al enfrentarse a los otros personajes dichos elementos se vuelvan vulnerables, lográndose así una acción auténtica. Por ejemplo si una persona insulta a otra, la segunda se sentirá humillada antes de enfrentarse a la primera.

Pero si por el contrario el actor se limita a tomarlas como un hecho, las acciones serán secas y mecánicas, ya que el actor debe saber que de nada sirven las relaciones establecidas con los otros personajes, por muy profundas que sean, si sólo se conciben a nivel intelectual.

A la hora de crear técnicamente una relación emocional, lo primero que se debe hacer es tener en cuenta si se trata de un primer encuentro o por el contrario es una relación establecida, ya que en dicho caso se debe explorar el

186 LAYTON, William. *¿Por... op. cit.*, pp. 64 y 65.

pasado y tener presente los detalles del último encuentro, es decir lo que técnicamente conocemos como antecedentes. Y a partir de ahí pasar a definirla, lo cual se recomienda comenzar a hacer en términos amplios tales como la amo, lo odio, es como una madre... Pero quedarse en ello es construir en general, lo cual nos puede llevar a respuestas estereotipadas, de ahí que se tenga que pasar rápidamente a aspectos tales como la forma de ser o de comportarse con uno, quién domina en la relación y quién es el sometido, si es recíproca u opuesta o áreas de acuerdo y desacuerdo, para por último pasar a un estudio más detallado consistente en encontrar todos los concretos, tanto negativos como positivos, que acabarán movilizándonos interiormente.

En cuanto a las relaciones con el entorno están referidas al mundo escénico del personaje y son tan importantes como las establecidas con los personajes, ya que hacen que toda acción relacionada con un objeto o elemento, aunque sea secundaria, tenga sentido. Técnicamente se crean particularizándolo y personalizándolo al entorno, lo cual consiste en dotar de las propiedades físicas y emocionales necesarias hasta el más pequeño objeto, con el fin de que ello tenga significado y pertenencia para el personaje.

Los resultados tendrán valor sólo cuando las relaciones consideradas conduzcan al actor a la recepción real y después a hacer algo físico o verbalmente.

7.4. Lugar

Se entiende como tal el entorno donde se desarrolla la acción. Siempre debe ser uno concreto y estar claro para todos los participantes en la improvisación, ya que ello determinará la forma de relacionarse: atmósfera, tempo-ritmo, tono...

En las obras escritas el espacio escénico se diferencia sustancialmente del espacio de la vida real en que no es un lugar neutro o indiferente a los personajes, sino que forma parte del drama.

Resulta de capital importancia la relación de los personajes con el entorno y los objetos, ya que sólo mediante ésta tendrán sentido para el actor y consecuentemente para el espectador.

Hasta aquí aquellos componentes que son precisos establecer en común y que deben conocer todos los participantes en la improvisación, los cuales se encuentran a su vez determinados por otra serie de elementos específicos de uno u otro de los participantes, que serán personales e incluso podrán llegar a ser secretos, por lo que pueden o no ser conocidos por el resto. Éstos darán significación a toda una serie de cuestiones referidas a todo lo que hace, dice y quiere cada uno de ellos, y que son como más destacados: el objetivo, el conflicto y la acción.

¿Acaso provee el dramaturgo de todo lo que el actor necesita saber sobre la obra? – preguntó Tórtsov – ¿Puede usted mostrar cabalmente en cien páginas la vida de sus personajes? ¿No es mucho lo que se pasa por alto? ¿Nos da siempre el autor, por ejemplo, detalles suficientes de lo ocurrido antes de empezar la obra? ¿Dice todo lo que sucederá cuando esta termine, lo que ocurre tras las escenas, cuando el personaje se retira de la vista del público? El dramaturgo es escueto en comentarios. En su texto todo lo que se puede encontrar será: “Los mismos y Pedro”, o “sale Pedro”, [...] “se levanta”, ríe, “muere”. [...] “Un hombre de aspecto agradable. Fuma mucho”.

¿Hay en esto base suficiente para crear, integra, la imagen del personaje, sus modales, sus hábitos, su manera de andar? ¿Y

*qué podemos decir del texto? ¿Y las indicaciones del director?
¿Es suficiente con aprender todo de memoria?*

No. Todo esto debe ser completado y profundizado por el actor. [...] ¹⁸⁷

7.5. Objetivo

Lo podemos definir como aquello que desea el personaje en un momento concreto y por una o varias causas personales, y al tratar de lograr que dicho deseo se cumpla, éste tiende a hacer y/o decir algo, por lo que podemos afirmar que es el motor que impulsa al personaje a la acción.

El primero que comenzó a utilizar este término con dicho propósito fue Stanislavski, quien lo define como el “fin a lograr”, mientras que Michael Chéjov lo hace como la “ejecución de nuestro deseo”. Otros como W. Layton o Alonso de Santos le denominan “deseo” o “meta” respectivamente.

En nuestra técnica es fundamental aprender a desear, desear algo intensamente en situaciones imaginarias. ¹⁸⁸

[...] el objetivo tiene que ver con cómo componer en escena los impulsos de voluntad del actor en conexión con el contenido de la obra. Todo el mundo desea siempre algo, tiene siempre una meta. Esta meta dirige todas las acciones, el comportamiento y las palabras de una persona. [...] ¹⁸⁹

Lo cierto es que tanto un término como otro sugieren fin y dinamismo, lo cual siempre lleva a la acción, por lo que al enunciarla hay que hacerlo siempre

187 STANISLAVSKI, *...vivencia*, 2010, *op. cit.*, p. 75.

188 LAYTON, *“¿Por... op. cit.*, p. 20.

189 CHEJOV, *Sobre... op. cit.*, p. 207.

con un verbo que requiera un acto volitivo como persuadir, consolar, preguntar, reprochar, esperar o perseguir, ya que lo contrario puede llevar al actor a no saber qué hacer, al sentimentalismo o como mucho al cliché y/o estereotipo. Así por ejemplo en *Romeo y Julieta* el objetivo de los protagonistas pudiera parecernos que es amarse, lo cual sería un error ya que el amar es un concepto abstracto que no depende de uno. Ahora bien, si planteamos el objetivo en términos de casarnos, lo cual si es algo concreto y que sí depende de ello el intentar lograrlo, esto les llevará inmediatamente a la acción y a un comportamiento lógico y coherente, y como consecuencia a la verdad, y entonces surgirá la emoción.

Pero para que una meta u objetivo sea válido desde el punto de vista dramático tiene que cumplir una serie de características como: ser íntimo y personal del personaje; concreto y claro, ya que de lo contrario llevará a interpretar de forma general; estar bien definido, pues si es confuso la historia irá de un lado a otro; ser creíble para el actor, los demás actores y el público; y además, en caso de un personaje escrito, corresponder al papel y estar relacionado con la obra.

Por muy exacto que esté definido el objetivo, su propiedad y virtud más importante consiste en poseer la cualidad de ser atractivo y excitante para el artista. Es necesario que el objetivo estimule y agite, para que el artista desee ejecutarlo. Un objetivo así posee una fuerza de atracción, como el imán, y atrae hacia sí y excita la voluntad creativa del artista. Los objetivos que poseen todas estas virtudes para el artista, son los que llamamos objetivos creativos.¹⁹⁰

¹⁹⁰ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 70.

7.6. Conflicto

Si los personajes de cualquier obra dramática fundamentada en la acción, como es la inmensa mayoría del teatro occidental, estuvieran de acuerdo en todo lo que se plantea en ellas o pudieran aplazar la consecución de sus deseos o prescindir de ellos, todo lo que aconteciera en ella sería demasiado aburrido, carecería de tensión dramática y no cautivaría a nadie. Y es que para que haya teatro y todo lo que ocurra en escena sea interesante para el espectador, es necesario que exista un conflicto, al que podemos definir como la lucha de intereses entre individuos en una misma situación, o el enfrentamiento de un individuo a un obstáculo psicológico o principio superior.

[...] Pero la acción dramática no se limita a la simple ejecución imperturbada de un fin determinado, sino que estriba en coyunturas, pasiones y caracteres de todo punto colisionantes, y lleva por consiguiente a acciones y reacciones que hacen por su parte necesario a su vez un allanamiento de la lucha y la disensión. Lo que por tanto vemos ante nosotros son los fines individualizados en caracteres vivos y situaciones conflictivas, en su mostrarse y afirmarse, influenciarse y determinarse recíprocos - todo con instantaneidad de mutua exteriorización -, así como el resultado final en sí mismo fundamentado de todo este tinglado humano de querer y consumir que se entrecruza en movimiento y sin embargo se resuelve en calma.¹⁹¹

Dicha lucha, que no es otra que la de tratar de lograr los objetivos, nos ira mostrando quién es verdaderamente el personaje, ya que en ella posiblemente tenga que recurrir a todo tipo de estrategias y poner de manifiesto sus intenciones más ocultas para poder salir “victorioso”. Así por ejemplo el personaje de Yago en *Otelo*, cuyo conflicto y objetivo vienen

191 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Edición a cargo de Friedrich Bassenger. Madrid : Ediciones Akal, 1989, pp. 831 y 832.

motivados por razones ocultas como el rencor que siente hacia Otelo, por creer que éste anteriormente había fultreado con su mujer Emilia, y el impedimento que supone para sus ambiciones profesionales que Otelo haya nombrado a Casio para el cargo de teniente que él deseaba, le lleva a mostrarse como un ser astuto, intrigante y ambicioso.

La mayoría de los maestros, entre los que se encuentran Stanislavski y Brecht, coinciden en señalar que el conflicto es el núcleo dramático del teatro, en torno al cual se estructura y caracteriza la obra. Williams Layton dice al respecto que es la fuerza central que impulsa a los demás aspectos que intervienen en la acción.

Su solución será la base en que esté fundamentada toda buena escena u obra, por eso el actor debe tener claro en todo momento en que consiste ese conflicto, cosa que algunas veces resultara evidente y otras no tanto.

Si bien hay que aclarar que lo que se entiende por conflicto dramático no siempre implica confrontación y/o riña, sino la dificultad para vencer el obstáculo que nos impide alcanzar el objetivo. Así por ejemplo Romeo y Julieta tienen un conflicto al no poder vivir su amor libremente por el enconado enfrentamiento existente entre ambas familias, pero esto no supone para ellos confrontación ni riña.

Hay maestros como W. Layton o dramaturgos como Alonso de Santos que denominan a la pareja básica del conflicto y, consecuentemente de la acción, como protagonista y antagonista.

[...] la persona que va a pedir es el PROTAGONISTA (que es aquel que quiere cambiar es status, es decir la situación establecida). [...] ANTAGONISTA (que es el que no quiere que se

*cambie el status quo, la situación establecida, es decir el que niega el deseo del Protagonista) [...]'*¹⁹²

El protagonista para los griegos era el actor que interpretaba el papel principal, significado que a nivel social, popular e incluso profesional sigue estando vigente hoy en día. Ahora bien desde el punto de vista dramático se considera como tal a aquel que se encuentra en el núcleo de la acción y de los conflictos pretendiendo alcanzar sus objetivos. Por el contrario, el antagonista es el que se le opone por considerarlo una amenaza para sus intereses, ya que teme perder aquello que posee o persigue. Ninguno está dispuesto a ceder, lo que da lugar a un inevitable enfrentamiento entre ambas partes, cuyo desenlace, que podrá ser cómico, conciliador o trágico, sólo será posible con la renuncia por parte de uno de ellos de sus intereses.

A lo largo de la trama pueden y suelen ir surgiendo hechos imprevistos denominados acontecimientos, que pueden generar nuevos conflictos, lo que supondrá una alteración o transformación tanto de la situación como de la acción.

En los textos escritos tiene que resolverse dentro de la obra, es decir la acción debe ser completa y acabada, lo cual constituye la característica del texto y lo característico de la acción, de ahí que por lo general se encuentre expuesto en el desarrollo de ésta y constituya su clímax. Aunque a veces puede ocurrir que se haya producido en los antecedentes de la obra, por lo que la acción pasa a ser la demostración analítica del pasado. Un ejemplo significativo de ello lo encontramos en *Edipo Rey* de Sófocles, donde el personaje no es hasta el último momento que descubre el secreto de su acción, si bien el espectador conoce de antemano dicho desenlace.

Por lo general la contextualidad del conflicto suele depender del autor, pues cada uno tiende a incluirlo en el mismo sitio en sus diferentes obras. Así

¹⁹² LAYTON, William. *¿Por... op. cit.*, p. 27.

por ejemplo en Racine,¹⁹³ la trasgresión a menudo tiene lugar antes del comienzo de la obra, mientras que en Corneille¹⁹⁴ constituye una parte central de ésta.

Con el acontecimiento final el espectador debe tener perfectamente claro los sentimientos de todos los personajes, para así tomar conciencia del fin de la obra, no tener duda de nada y salir con el espíritu en calma y diferenciando entre los conflictos imaginarios y sus propios problemas sociales. En cambio Brecht no separa los conflictos ficticios de las contradicciones sociales del público, sino que remite los primeros a los segundos llegando a afirmar: *todo lo que tiene relación con el conflicto, con la colisión, con el combate, jamás puede ser tratado fuera de la dialéctica materialista.*

Si bien el conflicto a modo general se clasifica en:

Principal: aquel que anuda la trama de principio a fin.

Secundarios: aquellos que se mezclan con el principal para modificarlo, enriquecer la fábula o mantener el interés de espectador.

José Luis Alonso de Santos, en su libro *La escritura dramática*, nos hace una clasificación del conflicto atendiendo a su naturaleza, que por extensa no copio literalmente, pero que resumo:¹⁹⁵

De Relación: se da entre individuos por intereses personales. Por ejemplo la *Antígona* de Sófocles, donde ella defiende las leyes de la sangre, mientras que Creonte respalda las de la ciudad.

De Situación: entre el individuo y su presente que ha sido heredado de su pasado. Los personajes ansían que el momento dado

193 Jean Racine (1639 – 1699) es un poeta y autor dramático francés. Junto con Corneille y Moliere es uno de los grandes dramaturgos del teatro clásico francés del s. XVII.

194 Pierre Corneille (1606 - 1684) está considerado uno de los mejores dramaturgos del s. XVII.

195 ALONSO DE SANTOS, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia, 1999, p. 133.

pase. Por ejemplo *Las tres hermanas* de Chejov, donde los personajes son prisioneros de su situación.

Social: entre el individuo y un principio o interés sociedad. Por ejemplo *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, donde el protagonista por el bien social se enfrenta a los intereses económicos de determinados grupos de la población.

Sobrenatural: consiste en un combate moral o metafísico del hombre contra un principio o deseo que lo sobrepasa: Dios, lo absurdo, la superación de sí mismo. Por ejemplo *Prometeo encadenado* de Esquilo, quien por amor a los hombres, es capaz de desafiar el poder de los dioses y afrontar el castigo impuesto.

Interno: tiene lugar en el personaje, quien no suele conocer las razones profundas de sus emociones o deseo. Suele exponerse en los monólogos. Por ejemplo *Hamlet* de Shakespeare, quien lo expone en su famoso monólogo de “ser o no ser”.

7.7. Acción

Es la esencia del trabajo actoral, ya que sin ella no se puede concebir la representación y se fundamenta en la necesidad, entendida como aquello que desea el personaje en un momento concreto y por una causa concreta. De ahí que la podamos definir como todo aquello que hacen y dicen los personajes para vencer el obstáculo (conflicto) que les impide lograr sus deseos (objetivos), por lo que se fundamenta en la necesidad.

Independientemente de la terminología, lo cierto es que tanto meta como deseo, necesidad u objetivo indican dirección y que ello siempre lleva a la acción. Esto que de entrada parece una evidencia que no necesita demostración, no siempre es así, pues frecuentemente el actor toma por acción lo que no lo es, y es que comprender algo a nivel intelectual no significa

dominarlo en la práctica. Por eso para determinar la acción del personaje el actor no debe obligarse a saber que hará éste en todo momento, sino preguntarse qué quiere (objetivo) y como lograrlo (estrategia) lo antes posible (urgencia).

La acción no es una paráfrasis literal de las palabras del autor, ni un sinónimo de lo que sucede en el escenario, ni un análisis lógico de la escena. La acción siempre ha sido “el” elemento esencial en el teatro. La palabra misma “actor” lo implica.

Para que las acciones tengan algún valor deben sugerir algo que no necesariamente implican las palabras en sí mismas. Las acciones no son simplemente físicas o mentales, sino físicas, motivacionales y emocionales. [...]

[...] Una obra es una secuencia de diferentes tipos de acciones. Estas, a su vez, derivan de las circunstancias que se dan en la escena, es decir, de los hechos y de las experiencias que hacen que el actor haga lo que vino a lograr sobre el escenario.¹⁹⁶

Por eso, para descubrirla hay que tener muy en cuenta los términos en que ha sido definido el objetivo, y asegurarnos que estos respondan a actos de la voluntad para no perderse y/o caer en sentimentalismos. Así por ejemplo si un personaje se encuentra encerrado en una habitación de la que no puede salir y donde se ha iniciado un incendio, el objetivo parecería ser: NO MORIR, lo cual es un error ya que la muerte es algo que generalmente no depende de uno, lo que posiblemente llevaría al actor a no saber qué hacer o como mucho al sentimentalismo y compadecerse de sí mismo. Ahora bien si se plantea en términos de: SALIR DE AQUÍ COMO SEA, lo cual si es algo concreto y que sí depende de él, el intentarlo le llevará inmediatamente a la acción y a un

196 STRASBERG, *Un... op. cit.*, pp. 88, 89 y 91.

comportamiento lógico y coherente, y como consecuencia a la verdad. Y como veremos más adelante surgirá la emoción.

Lo totalmente opuesto a la acción escénica es tanto la actuación artificial como la basada en la actuación autocomplaciente y exhibicionista, en la ilustración de emociones y pasiones sin una significación interna, en los clichés y estereotipos o en trucos y recursos con los que se intenta transmitir intenciones, emociones y preocupaciones sin ningún tipo de sustentación.

Pero la falta de acción externa no implica falta de ésta, sino que con frecuencia dicha inactividad es sólo aparente. Así, si pudiéramos ver a un reo condenado a muerte en su celda una hora antes de su ejecución, posiblemente percibiríamos una ausencia de acción externa, pero lo que no hay duda es que la acción interna debe ser muy intensa.

Hay autores como A. Chejov que han tratado de llevar la acción a una “antiacción” externa, reforzando así la acción interna, y que según Stanislavski es la acción verdadera.

En toda obra dramática se pueden distinguir diferentes tipos de acción:

Acción principal de la obra: dirigida a alcanzar el superobjetivo.

Acción principal del personaje: cuya finalidad es lograr el objetivo personal.

Acciones transversales o secundarias: aquellas que van construyendo y enriqueciendo la acción principal de cada personaje y/o de la obra.

Pero al hablar de acción dramática no podemos olvidar dos de su componente esenciales: la estrategia, como habilidad y pericia para lograr el objetivo, y la urgencia como estimulador de ella.

7.7.1. Estrategias

Dicho concepto, que ha sido y es utilizado en diferentes y múltiples campos (militar, empresarial, deportes, etc...) siempre se ha constituido con el significado de lograr objetivos por lo tanto forman parte de la acción. El prestigioso académico norteamericano Kenneth Andrews (1916-2005) dice al respecto:

*[...] La estrategia representa un patrón de objetivos, propósitos o metas, así como las políticas y los planes principales para alcanzar estas metas, [...]*¹⁹⁷

Lo que nos lleva a poder definir a las estrategias en el área de interpretación como aquellas pautas específicas que consideramos nos pueden llevar a alcanzar nuestro objetivo.

*Otro de los elementos que define al personaje dentro de un conflicto son sus estrategias: las acciones del protagonista en el intento de conseguir su objetivo (y, en cierto modo, las del antagonista en sentido contrario). Qué hace para conseguir su meta: ¿razonar, rogar, mentir, amenazar, seducir, chantajear, utilizar la violencia física y/o mental...? Toda acción concreta que emplea un personaje para tratar de conseguir una meta es una estrategia.*¹⁹⁸

Ello no es algo que podamos prever de antemano, ya que van a estar determinadas por cómo vayan sucediendo los acontecimientos y la dificultades que suponga vencer el obstáculo que nos impide alcanzar los objetivos. De ahí que el actor tenga que estar muy atento a un posible cambio estratégico, ya que de lo contrario su acción irá en dirección opuesta a la que realmente desea.

197 MINTZBERG, Henry y Otros. *El proceso estratégico. Conceptos, contextos y casos*. México: Prentice Hall Hispanoamerica, 1997, p. 2.

198 ALONSO DE SANTOS, *op. cit.*, p. 124.

Y si seguimos teniendo en cuenta la definición de Kenneth Andrews, que sigue diciendo:

*[...] presentándolos de tal manera que permiten definir la actividad a la que se dedica la empresa, o a la cual se dedicará, así como el tipo de empresa que es, o será. [...]*¹⁹⁹

No nos estaremos equivocando si afirmamos que toda estrategia dice quien es ese personaje, ya que cada uno utilizará aquellas acorde con su carácter, su moral y su ética.

*Las estrategias suelen reflejar el carácter del personaje que las usa. Las que utiliza una persona autoritaria para conseguir algo suelen ser diferentes a las de un ser abierto y conciliador; por ello, las estrategias pertinentes a un personaje son aquellas que corresponden a su educación, sus medios económicos, sus costumbres, etc. A medida que va usando unas, y otras, el personaje se va definiendo como tal. [...] Cuando el protagonista se enfrenta a una situación límite a veces muestra (generalmente a su pesar) lo que hay debajo de sus estrategias, pues sus emociones hacen que surjan en él reacciones no deseadas.*²⁰⁰

7.7.2. Urgencia

Por definición la urgencia es la cualidad que se atribuye a aquello que se tiene que solucionar de inmediato. En interpretación la podemos definir como la necesidad de conseguir el objetivo lo antes posible, ya que si la consecución del o de los objetivos se pudiera dilatar en el tiempo, frecuentemente la acción decaería en favor de la oratoria, los conflictos se dilatarían en el tiempo,

¹⁹⁹ MINTZBERG, *op. cit.*, p. 2.

²⁰⁰ ALONSO DE SANTOS, *op. cit.*, p. 124.

muchas de las cosas que se dijeran o hicieran serían triviales o vacías de contenido y, consecuentemente, lo que ocurra en escena dejará de ser interesante para el espectador.

Así, Romeo y Julieta necesitan casarse imperiosamente, no pudiendo esperar a que se resuelva el enfrentamiento entre sus familias o mueran sus padres para arreglar su situación. Esta urgencia vemos que va en progresión a lo largo de la obra y su fuerza en este sentido les lleva a un equívoco y a la muerte. Y es que cuando la situación no puede ir más allá el conflicto tiene que resolverse.

Si para resolver un conflicto se tuviera todo el tiempo del mundo, el personaje lo aplazaría alargándose la obra indefinidamente. Sin una urgencia justificada que llene de economía y síntesis las acciones, la obra sería un lago en vez de un río de tempestuosa corriente. En una buena obra dramática jamás hay una conversación trivial, ni actos vacíos de contenido, a no ser que escondan – latente – un conflicto fuerte, urgente y riguroso, que le dé un sabor especial a esa aparente trivialidad o falta de acción. En el teatro no se habla por hablar, ni se realizan actos sin sentido, salvo que en ello se oculte una específica motivación del personaje que el autor trata de distinguir en esa anormalidad.²⁰¹

No podemos olvidar que el tiempo dramático no es infinito, ni siquiera amplio, sino limitado, por lo que cada segundo que pasa juega en contra. Ello no significa que haya que correr, ya que la urgencia no quiere decir hacer las cosas deprisa y mal, sino conseguir el objetivo en la mayor brevedad, pero de la mejor manera posible. Por ello no hay que confundir urgencia con prisa, ya que mientras la primera supone exactitud, precisión, economía, limpieza..., la segunda es todo lo contrario: torpeza, irregularidad, suciedad en el hacer, etc...

²⁰¹ *Ibid.*, p. 120.

Lógicamente, esta urgencia es inversa según el propósito de cada personaje, ya que mientras que el que tiene que lograr un objetivo y cambiar una situación precisa lograrlo en la mayor brevedad posible, por el contrario para el que se ve perjudicado por ello, su propósito es ganar tiempo, oponerse al primero y evitar en lo posible que éste consiga su intención.

CAPÍTULO 8.- ELEMENTOS DE LA IMPROVISACIÓN

Para que toda improvisación funcione adecuadamente y esté bien preparada, el actor tiene que trabajarla también en profundidad, ya que para poder improvisar bien debemos partir de aquellos conocimientos adquiridos y reorganizados en el instante, siendo prácticamente imposible improvisar satisfactoriamente desde la nada, pues en tal caso el actor no sabría hacia dónde dirigirse y el resultado sería caótico.

En el capítulo anterior ya me he referido a los elementos estructurales y a su importancia, los cuales, junto con los elementos propios de la improvisación, que desarrollaré a continuación, trataré de completar todos aquellos elementos a considerar a la hora de preparar adecuadamente una improvisación formalmente.

Lógicamente tantos unos como otros los encontraremos a la hora de trabajar un personaje, ya sea de una escena u obra escrita. Afirmo esto con el fin de apoyar mi hipótesis al respecto: *la improvisación como mecanismo de aprendizaje*, pues como queda explícito en el título, dicho trabajo no va dirigido sólo al acto de improvisar en sí, sino también de preparar al actor para enfrentarse al hecho interpretativo en general.

8.1. Antecedentes y Circunstancias Imaginadas

Así como en la vida no puede haber presente sin pasado ni futuro, lo mismo sucede en la escena. El personaje no existe solamente en el momento en que entra a escena o cuando tiene un texto que decir, sino también antes y después, es decir, tiene antecedentes y continuidad, todo ello es lo que constituye las circunstancias imaginadas. Stanislavski dice al respecto: *es imposible que el presente exista no sólo sin pasado, sino sin futuro, el cual como en la vida real aunque no lo podemos conocer, desearlo y tener una visión de él no sólo es posible sino necesario*. Aquellas circunstancias

pertenecientes al pasado del personaje, ya aparezcan determinadas en el texto o que el actor imagine para ilustrar las partes no explícitas, se denominan antecedentes. Por lo tanto el actor debe crear y conocer el pasado de su personaje y su conexión con los otros, a fin de tener una base donde sustentar las relaciones establecidas, argumentos y estrategias a desarrollar.

Tanto las circunstancias dadas como las imaginadas deben actuar sobre el actor con la mayor veracidad posible, lo que le permitirá no salir a escena desde el vacío sino con una concepción global del personaje que se traducirá al público y que le permitirá pronunciar las palabras sinceramente. Por lo tanto su atención debe estar dirigida a dichas circunstancias, creer realmente en la vida que generan y acostumbrarse y sentirse ligado a ellas. Además las imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despertaran emociones sinceras y sentimientos que parecerán verdaderos.

8.2. Actividad

Generalmente uno de los agentes tensionantes del actor que está en escena a la hora hacer una improvisación es que el único sentido que tiene para él el estar ahí es el de realizar un ejercicio de interpretación, lo que hace que no pueda evitar sentirse observado y posiblemente “juzgado”. Para que ello no ocurra es conveniente que inicie el ejercicio realizando una tarea que justifique y de sentido y, por consiguiente, que explique al actor qué hace ahí en ese momento, así su concentración estará centrada en realizarla y no en esperar a que dé comienzo el ejercicio con la llegada de otro u otros participantes.

Aunque son preferibles aquellas tareas que por su naturaleza sólo pueden ser realizadas por uno mismo, como las relacionadas con desarrollar o practicar cualquier tipo de habilidad: ensayar una canción con un instrumento, reparar cualquier objeto, etc... o son especialmente íntimas, como escribir una carta de despedida; es suficiente con que sólo tenga significado para el que la

realiza, ejemplo hacer la maleta para estar en media hora en la estación porque sale el tren que no puedo perder, organizar el desorden de la casa porque llegará una visita de un momento a otro, etc... Pero tanto en unos casos como en otros se “está obligado” a llevarla a cabo y a completarla en su totalidad.

Con el propósito de no adelantar acontecimientos, es conveniente que no esté relacionada con ninguno de los aspectos o acontecimientos que van a acaecer en el ejercicio. Y con el fin de favorecer la concentración se deben evitar todas aquellas tareas de naturaleza intelectual o psicológica, en favor de las de carácter físico o manual, así como poseer un alto grado de dificultad.

¿Qué hago aquí y ahora? Vamos a detenernos en esta pregunta. Vamos a tratar de no pensar y vamos a “hacer”. Vamos a concretar mi acción en escena. Si en cualquier personaje que vayes a incorporar en tu carrera, no logras contestar esta pregunta de una manera clara y concreta, si como actor no sabes lo que tu personaje hace o quiere hacer en cada momento, estarás perdido y todo tu trabajo carecerá de un soporte real y físico.

[...] Cuanto más complicados sean los problemas que presente tu actividad, el tratar de resolverlos te ayudará a no anticipar [...] siempre es mejor hacer cosas manuales, sobre todo al principio. Evitar cosas como pensar, esperar, etc. Lo importante es HACER. No pienses cómo hacerlo... ¡Hazlo!

Para empezar a estudiar una buena actividad nos preguntaremos: ¿Qué hago? ¿Por qué lo hago? ¿Para qué? ¿Qué va a pasar si no lo hago bien? [...] La concentración en cosas concretas, difíciles de resolver y urgentes, te ayudará a vivir el momento a momento y a no anticipar.²⁰²

202 LAYTON, *¿Por... op. cit.*, pp. 29 y 30.

La actividad, al ser algo real, da verosimilitud al ejercicio o escena que estemos realizando.

8.3. Razón para entrar

Así es como W. Layton denomina a la justificación de aquel que llega al “lugar determinado” para el desarrollo de la improvisación, es decir, el motivo que debe tener todo participante en un ejercicio para entrar o llegar al lugar de la acción. Por ello podemos decir que es el equivalente a la actividad, pero para el que llega, en tanto que tienen propósitos similares tales como que el actor se concentre en algo externo al ejercicio, tenga sentido para él en lo que inicialmente hace y no adelante acontecimientos, y así parezca que todo ocurre como un acontecimiento inesperado.

Para favorecer todo ello es conveniente que no esté relacionada ni con el objetivo ni con los otros participantes, así como ser lo más clara, concreta y personal posible. Sirvan como ejemplo tareas como recoger algo olvidado, querer estar solo o cerrar una ventana.

*[...] Entra para algo, para hacer algo específico. Encuentra una razón para entrar en ese lugar; y entra para llevarla a cabo.
[...] Recuerda una vez más que necesitaremos de todo nuestro esfuerzo para, en un futuro, ser capaces de crear la ilusión de la primera vez después de muchos meses de ensayos y, con suerte, de muchas representaciones.*

Muchas veces, cuando después de dar la señal para hacer el ejercicio, el profesor ha pedido al antagonista que se quite sin que lo sepa el protagonista, éste ha entrado y se ha quedado confundido: “¡No hay nadie!” “¿Cómo voy a hacer el ejercicio?”. Eso nos demuestra que está anticipando la presencia de la otra

*persona como actor de clase, no como la persona que está en una Situación Imaginaria. [...]*²⁰³

Tanto la actividad como la razón para entrar se verán complementadas con el estado psicofísico inicial.

8.4. Estado psicofísico inicial

Todo individuo siempre se encuentra afectado emocional y físicamente por el momento que vive, por eso cuando se va a comenzar un ejercicio de improvisación y con el fin de no partir de un estado neutro, cada participante debe tener en cuenta cuál es su punto de partida psicofísico. Ello le permitirá afrontar la situación con autenticidad y a su vez ayudará al resto de compañeros a entrar en situación.

*Otra variable que interviene en el conflicto es el estado emocional y físico que tiene cada personaje antes de entrar en el conflicto. Cómo se siente: ¿Optimista? ¿Deprimido? ¿Cansado? ¿Enfermo? ¿Alegre? ¿Desesperado? ¿Enfurecido?... Strasberg llama a esto «sentido de sí mismo» en su libro El Método del Actor's Studio. Conocer el estado de ánimo de los personajes es fundamental para los actores. Los personajes no son robots, sino seres vivos dentro de la ficción, y no entran en los conflictos de forma neutra, sino con un estado de ánimo concreto, no derivado del conflicto mismo [...] sino que es consecuencia de "otras" variables relacionadas con su forma específica de ser y de su manera de enfrentarse a la vida.*²⁰⁴

203 *Ibid.*, pp. 34 y 35.

204 ALONSO DE SANTOS, *op. cit.*, p. 133.

Al igual que ocurre con la actividad o la razón para entrar, es conveniente que con el fin de no adelantar nada de lo establecido en el ejercicio y que todo acontezca de forma casual, que dichos estado tampoco pertenezcan al momento dramático elegido, sino que tengan más que ver con circunstancias ajenas al conflicto. De este modo cada participante elegirá aquel que considere más adecuado y le ayude a enfrentarse a la improvisación de forma más “ingenua”, generalmente aquellos más o menos opuestos a los planteamientos del ejercicio.

Bien es cierto que si uno de los participantes tiene que romper sentimentalmente con otro, lógicamente el primero emocional y físicamente partirá de las circunstancias planteadas, ya que no es algo que decida de pronto, sino tras un periodo más o menos largo de reflexión. Ahora bien, el otro, que es “*totalmente ajeno*” a ello, es conveniente que lo haga partiendo de unos estados de bienestar y felicidad, ya que esto le permitirá sorprenderse, reaccionar ante el acontecimiento y desarrollar un proceso emocional a lo largo de todo el ejercicio.

Su elaboración técnica está fundamentada en la memoria sensorial y emotiva, cuyo desarrollo tiene lugar en el capítulo siguiente correspondiente a los recursos técnicos.

8.5. Primer contacto

Término con el que se suele designar designa a la reacción y lo que produce en nosotros la presencia del otro y la realidad que lleva consigo desde el momento en que somos conscientes de su presencia.

Ello juega un papel importante en el ejercicio, ya que si estamos atentos, abiertos y somos capaces de captar el momento en que se encuentra el otro y lo que nuestra presencia está provocando en él, nos permitirá establecer las claves estratégicas adecuadas para lograr nuestro objetivo.

Para ello se requiere que el actor sea capaz de afrontar dicho momento con total “ingenuidad” y no adelantarse nada, sino que ello ocurra como un auténtico acontecimiento inesperado, y a partir de lo que ocurra, antes de decir o hacer nada y de dejarnos llevar por una idea premeditada, recurrir a un dialogo interno fundamentado en una serie de interrogantes acorde con los intereses personales, tales como ¿qué hace?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿ha notado mi presencia?, ¿está disimulando?, ¿está fingiendo?, ¿quiere o no decirme algo? , etc...

Técnicamente consiste en ser capaz de concentrar en el otro sin hacer o decir nada, captando y dejándose provocar por esa primera impresión, hasta que produzca en nosotros una reacción. La clave está en no dar sino en recibir. Al principio no debe preocupar el tiempo que debemos esperar a que ocurra algo, con el tiempo y el dominio técnico la propia dinámica de la improvisación marcará su duración específica. Y dado que va a depender del comportamiento de la otra persona dicho aspecto no debe prepararse antes del ejercicio.

Este primer contacto también debe ser tenido en cuenta con el entorno y lo que significa para nosotros, significación que deberá afectarnos de alguna manera, lo que acabará produciendo en nosotros un cambio psicofísico, es decir, al terminar “no” seremos el mismo que antes de llegar ahí.

CAPÍTULO 9. RECURSOS TÉCNICOS

A nivel general se entienden como tales el conjunto de reglas, artes y procedimientos adquiridos que permiten obtener resultados específicos propios de un tipo de trabajo o profesión, los cuales se transmiten de unos individuos a otros y pueden ser circunstancialmente modificados.

Por lo tanto interpretativamente podemos considerar como tales aquellos que permitirán al actor no sólo componer sino también expresar con verosimilitud el objeto de su creación, que no es otro que el referido a su personaje y a las situaciones de la obra.

Según W. Layton la técnica de la improvisación consiste en:

[...] la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias. Entendiendo por vivir realmente a prender a vivir en cada momento, no lo que debe pasar sino lo que está pasando, no lo preconcebido sino lo que está ocurriendo aquí y ahora. Y por vivir sinceramente, el aprender a vivir en escena desde el propio yo, desde mi verdad y mi conocimiento emocional.²⁰⁵

Aunque todos los grandes maestros han contribuido a la creación de una técnica en uno u otro sentido, las aportaciones que más han influido en la línea interpretativa y de investigación que nos ocupa son las realizadas por Stanislavski y Lee Strasberg. Ambas fueron los que más se preocuparon de desarrollar y sistematizar un modelo de trabajo al respecto, el Sistema y el Método respectivamente, aunque en este sentido también han realizado importantes aportaciones maestros como Bolelavski, Meisner, Stella Adler o Uta Hage, destacando también, aunque en otra línea de propuestas, Meyerhold, Vajtánov, Grotowski o el propio E. Barba.

205 LAYTON, William. “¿Por... op. cit., p. 15.

Pero indistintamente de sus intereses artísticos, el propósito de todos ellos era y es ayudar al actor a afrontar y resolver sus problemas a nivel interpretativo. Problemas que en un sentido u otro suelen estar relacionados principalmente con los elementos creativos, la emoción y la verdad escénica. Es por ello que he decidido agrupar los recursos técnicos que propongo, en relación a su finalidad para una mayor claridad expositiva.

9.1. En relación con la Relajación y la Concentración

No es fácil fijar los músculos que hacen falta y distender los demás, pues es completamente imposible liberar totalmente al cuerpo de tensiones superfluas, pero sí lograr el adiestramiento necesario para que cuando aparezca sea detectada y eliminada.

Todo ejercicio y toda sección de prácticas comienza con la relajación. [...] La tensión no es emocional – inquietud, preocupación o problemas. Un ser humano puede experimentar todo eso y seguir estando relajado y, por lo tanto, capaz de tratar con esa situación. La tensión es la presencia de una energía innecesaria o excesiva que inhibe la trasmisión del pensamiento o de la sensación a la zona requerida. Como es imposible liberar completamente la tensión del cuerpo, el actor debe aprender a controlarla, de modo que no inhiba las indicaciones voluntarias que da a su cuerpo. La relajación es un equivalente al afinado del violín o del piano. Los músicos pueden dar todas las indicaciones correctas, pero si el instrumento no está bien afinado, los resultados no serán satisfactorios.²⁰⁶

206 STRASBERG, *Un... op. cit.*, p. 143.

9.1.1. Trabajo con objetos imaginarios:

Si bien este tipo de práctica juega un papel primordial en otras líneas interpretativas, como las referidas a la manipulación de objetos y/o la utilización del cuerpo como elementos expresivos, en este caso nos estamos refiriendo al tema que nos ocupa.

Es un tipo de ejercicio fundamentado en la información acumulada por la experiencia y no en estímulos externos o motivaciones internas, cuyo mayor difusor posiblemente fue Lee Strasberg, a quien le llega de Stanislavski, de la mano de sus maestros Richard Bolelavski y María Ouspenskaya

Entré en el American Laboratory Theatre²⁰⁷ con un gran deseo de aprender, [...] Para ser aceptado había que pasar una prueba de tres partes. La primera era lo que se podría llamar un ejercicio de pantomima (en realidad era un ejercicio sobre la memoria), en el que se solicitaba manejar un objeto imaginario. [...]

[...] lo que Boleslavsky llamaba memoria analítica. En esta área nuestro trabajo se hacía básicamente sobre objetos imaginarios (o lo que Stanislavsky llamaba “objetos en el aire”) [...]

[...] Para el actor la tarea es mantener centrada su atención en lo que está haciendo, y crear la realidad y la verdad de cada objeto imaginario [...]

Tengo algunas notas sobre otro ejercicio que realicé para Madame y que se refería a objetos imaginarios. [...] ²⁰⁸

207 Escuela de teatro y compañía teatral fundada en Nueva York por los disidentes soviéticos Richard Bolelavsky y Maria Ouspenskaya y que existió de 1920 a 1930.

208 STRASBERG, *Un... op. cit.*, pp. 77, 83, 84 y 85.

Aunque no es una práctica específica para el trabajo relacionado con la tensión muscular, ya que suele utilizarse también para tareas referidas a la imaginación e incluso el mundo emocional, su finalidad es descubrir cuál es la verdadera y necesaria tensión para una determinada tarea. Todo ello mediante la toma de conciencia por parte del actor de los músculos y partes del cuerpo que participan activamente en los actos cotidianos. Ello le permitirá subordinar las acciones a su voluntad y poder transmitirlos de forma consciente en escena, así como potenciar y desarrollar la concentración, lo que a su vez favorecerá la relajación, como veremos más adelante al referirnos a ella.

9.1.2. Concentración

Eliminar la tensión superflua mediante la concentración consiste en centrarla en el objeto real o imaginario de la interpretación, lo que permitirá al actor olvidarse de todo lo superfluo y de los agentes tensionantes; o en aquel músculo o grupo de músculos tensos, lo que dará lugar al aflojamiento de dicho punto al actuar la naturaleza sin impedimentos, la única que puede dirigir correctamente los músculos y ponerlos en la debida tensión o relajación.

Una modalidad de este tipo de trabajo muy conocida y propuesta por Lee Strasberg es “el trabajo en silla”: el actor se sienta en una postura más o menos cómoda y desde ahí trata de ir descubriendo los puntos tensos de su cuerpo para tomar conciencia de ellos y, mediante la concentración en dichas zonas, relajar la parte señalada. Para tomar una mejor conciencia de ello puede ir diciéndose así mismo frases como “siento tensión en tal o cual parte”.

[...] Como el actor tiene que ser capaz de relajarse en muchas condiciones diferentes, preferimos que elija una silla que no sea particularmente cómoda, pero en la que presuntamente pueda dormirse, como podría hacerlo en un autobús, en un tren o un avión. [...]

*[...] el actor comienza a interrogar cada parte de su cuerpo para observar la presencia de tensión. [...] Estimulamos al actor para que controle cada parte de su cuerpo moviéndola, y luego dirigiendo hacia la relajación el músculo o el nervio. Sin un movimiento real, la dirección mental del actor no lleva a ninguna parte. El movimiento muscular tiene como fin conectar el cerebro a las distintas partes del cuerpo, [...]*²⁰⁹

9.1.3. Centro de gravedad

La toma de conciencia de dicho punto de nuestro propio cuerpo nos permitirá afrontar los problemas relacionados con la libertad muscular, ya que un sentido del equilibrio bien desarrollado logra que los músculos realicen sólo el trabajo condicionado por la estabilidad.

Un punto de partida interesante en este sentido es el trabajo en la línea del estudio de la armonía del movimiento y el desarrollo corporal de los animales, sobre todo de los felinos, cuyo movimiento seguro y fácil, su movilidad y libertad muscular, crean una plasticidad excepcional, hasta el punto de que no existe técnica humana que alcance tal perfección en el dominio de los músculos. Ésta es inaccesible para el hombre, aunque no por ello deja de ser una fuente de estudio y de aprendizaje.

El trabajo sobre los animales me ha permitido ir definiendo progresivamente una gimnasia animal. La flexibilidad vertebral se busca por analogía con los movimientos del gato, el trabajo con los omóplatos remite a los grandes felinos, el alargamiento de la columna vertebral se hace tomando como referencia a la suricata, que se yergue en el desierto como un vigía. En esta gimnasia no

209 *Ibid.*, p. 136.

*se trata de representar acontecimientos excepcionales, sino de reencontrar los movimientos elementales y orgánicos [...]*²¹⁰

9.1.4. Círculos de atención

Los círculos de atención es posiblemente uno de las aportaciones técnicas más conocidas de Stanislavski. Consiste en delimitar concéntrica y mentalmente el espacio por parte del actor, en el cual centrará toda su atención y concentración.

*[...] el flujo de energía creadora del actor es detenido debido a que el actor piensa en el público, cuya presencia atenaza su libertad interna, impidiéndole concentrarse plenamente en sus objetivos artísticos [...] sabemos que los momentos de máxima inspiración creativa están relacionados con la concentración de la atención del artista en la acción de la obra, es decir, cuando su atención está desviada del público. Esto se puede conseguir cuando el actor domina su atención y es capaz de dirigirla. El actor puede voluntariamente restringir el círculo de su atención, concentrándose únicamente en lo que está en ese círculo, y sólo, de manera semiconsciente percibir lo que se sale de sus límites. [...] Generalmente este círculo de atención es flexible, se extiende o se cierra, según lo que el actor desee incluir en él durante la acción escénica. El objeto de atención está siempre situado en los límites del círculo de atención. [...]*²¹¹

Según el área que abarque, el maestro ruso los clasifica en pequeño, mediano y grande, entendiéndolo por el primero aquel que comprende el espacio

²¹⁰ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Barcelona : Alba Editorial, 2004, p. 134.

²¹¹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 136.

vital del actor. Permite un estado de concentración tal que nada de lo que está fuera de él le afecta, dando lugar a lo que se conoce como “*soledad en público*”. El actor está en público por que existe el espectador, pero está en soledad por que lo separa de él el pequeño círculo de atención. En él se pueden examinar los objetos en sus menores detalles, realizar acciones complicadas y resolver tareas difíciles, así como vivir los sentimientos e ideas más íntimos, confiar los pensamientos más íntimos, lograr la comunión con otra persona y sentir su presencia.

Por círculo mediano se entiende aquel que permite al actor realizar acciones amplias y en el que se sienten deseos de hablar de temas generales. Y en cuanto al círculo grande se considera tal aquel cuyas dimensiones dependen del alcance de los sentidos.

No obstante dentro de esta tipología se pueden establecer otra serie de círculos concéntricos que permitan aumentar o disminuir progresivamente la superficie de atención. El paso de uno a otro debe ser controlado por el actor hasta el punto de poder realizarlo de forma inconsciente y mecánica, sin que por ello se produzca un aflojamiento de la atención. Tan pronto como ésta empiece a vacilar y disiparse se debe retroceder a un círculo menor. En un momento de confusión e incluso pánico, el actor debe recurrir rápidamente a un círculo pequeño, lo más denso y estrecho posible.

Referente a ellos Stanislavski dice que independientemente de cuál sea su dimensión debe abarcar la totalidad de las capacidades físicas y psíquicas del actor, tanto en la preparación del personaje como en las actuaciones repetidas.

9.1.5. Justificación

Con el término justificación Stanislavski se refiere al “por qué” de cada frase o acción, es decir al impulso o razón que fundamenta el texto y las

acciones. Hay quien la denomina también motivación. Sólo así, al sentir la verdad actuará la naturaleza: la tensión superflua se atenuará, la necesaria se afirmará y todo transcurrirá sin que intervenga una técnica consciente. Ello se puede empezar a practicar partiendo de ejercicios basados en adoptar, sin premeditar, distintas posturas, las cuales una vez finalizadas serán sometidas al control propio y se liberará mecánicamente cualquier tipo de tensión superflua. Posteriormente, dichas posturas, se justificarán con una idea imaginaria, por lo que dejarán de ser una pose como tal y se convertirán en una acción con un objetivo, lo que hará que actúe la naturaleza.

Para afrontar técnicamente la tensión superflua, además de los referidos, existen numerosos ejercicios relacionados con el adiestramiento en el control y la libertad muscular, cuya ejercitación se recomienda que no se limite en el tiempo. Si bien es cierto que al principio esta práctica se debe abordar de forma consciente y dirigir su acción, lo cual distrae la labor creadora, con el tiempo se debe de llegar a convertir en un hecho normal y natural para el actor.

9.2. En relación con la Imaginación

Stanislavski la considera, junto con otros grandes maestros, el primer elemento creativo. Es por medio de ella que el actor se transporta, y con él el espectador, a una realidad aparente en la que, como dice Peter Brook *comulgarán ambos*, y se fundirán en un todo durante el tiempo que dure la representación

. El desarrollo de ésta requiere un entrenamiento constante por parte del actor, utilizando los elementos que le brinda la técnica para potenciarla. A continuación veremos algunos de ellos, que indistintamente de los métodos de trabajo de los actores y directores, son seguros instrumentos potenciadores de la creatividad del actor.

9.2.1. Justificación

Este recurso técnico además de permitirnos controlar la tensión, como acabamos de ver, también ayuda a desarrollar la imaginación, ya que nada de lo que dice, hace, le pasa o siente el personaje se corresponde con las necesidades vitales del actor. De este modo cuando éste se enfrenta a su trabajo tiene que buscar y crear en él mismo todas aquellas imágenes, sensaciones y emociones propias de su personaje, ya que en escena no puede decirse ni suceder nada que carezca de fundamento, ni que permanezca oscuro para el actor. De ser así estará actuando sin imaginación, mecánicamente, sin saber quién es, de dónde viene, por qué, qué quiere, a dónde va, qué hará cuando lo consiga, limitándose a decir el texto de memoria o a realizar las acciones marcadas por el simple hecho de que así se lo han indicado, dando lugar a palabras y acciones vacías y mecánicas lo que le hará sentirse falto de realidad. Por el contrario, si todo lo sustenta en razones lógicas, que le lleven a decir el texto y/o realizar la acción determinada de ese momento concreto, le permitirá no salir a escena de vacío, sino con una concepción global del personaje que se traducirá al público. Entonces las circunstancias dadas se presentarán como verdad, las acciones y las palabras serán sinceras, tendrán sentido y como consecuencia serán verdad no sólo para el actor sino también para el espectador.

No obstante las justificaciones pueden ser diferentes para distintos actores que afronten el mismo personaje. Así, un actor que interprete Hamlet explicará su amor por Ofelia en una razón o razones, mientras que otro actor lo hará en otras. Y es que no necesitan ser verdaderas, pero sí personales. Tienen que tener significación para uno mismo y ello hará que se activen los impulsos, las reacciones y emociones propias.

Todas las justificaciones puedan estar inherentes en un texto, pero el actor tenderá a seleccionar las más cercanas a su personalidad y a su temperamento, es decir convierte la actividad escénica en convicción personal. Dicha convicción es la cualidad esencial demandada por el público.

Una vez encontrada la justificación, el actor notará la diferencia entre una actitud que tiene detrás una razón y la que no, ya que en la primera su significado será razonable y comprensible, mientras que la segunda carecerá de él.

9.2.2. Creación de imágenes

De igual forma que acabamos de decir que todo lo que diga y haga el personaje debe tener una justificación, para poder reproducir el significado esencial de un texto, el actor, no sólo tiene que profundizar en él sino también sentirlo en profundidad. Ello sólo es posible concentrado en la visión interior que éste produce, ya que al acompañar los diálogos con imágenes se dará perfectamente cuenta de lo que tiene que decir, descubrirá el subtexto o lo sentirá mejor, no hablará para él ni para el público, sino para los que actúan frente a él. Al mismo tiempo será consciente de que lo que diga recreará también imágenes y no simples palabras, es decir que debe describir lo que ve y cómo lo ve y hacer que ello se proyecte en el ojo de la mente. Y es que con la repetición las palabras acaban gastándose y pierden fuerza, mientras que las imágenes se hacen cada vez más fuertes y su alcance es mayor. Incluso puede ocurrir que la repetición introduzca alguna variación en las imágenes, lo cual es bueno ya que lo inesperado e improvisado siempre es el mejor impulso de la fuerza creativa.

Las imágenes, internas al crear una disposición de ánimo correlativa, despertaran emociones sinceras y sentimientos que parecerán verdaderos y que mantendrán al actor-personaje dentro de los límites de la obra. El actor nunca debe forzar el sentimiento, ya que éste no está sometido a órdenes ni a violencia, sino que lo que debe tratar es de vivir las emociones sinceramente y entonces el sentimiento, que parece verdadero surgirá por sí mismo de forma espontánea.

En este sentido el trabajo técnico se fundamenta en transformar el mundo que nos rodea en un mundo imaginario, transformar el mundo de las cosas al plano de la imaginación y en crear las circunstancias imaginadas. Un ejemplo del primer caso sería transformar una silla en un coche o el aula en un paisaje abierto. Es decir, no hay que desentenderse de los objetos materiales sino incluirlos en la vida imaginada. No es necesario que se crea en la transformación, sino simplemente que no se vea lo que no se necesita, ya que lo falaz de la invención desaparece ante la verdad de las sensaciones, de la acción física y de la fe en todo ello. Y un ejemplo del segundo caso sería: me ha tocado una quiniela o voy hacia mi casa de donde salí hace cinco años....

En cuanto a las circunstancias imaginadas son todas aquellas planteadas en la improvisación mediante la imaginación. En el caso de un texto son las que nos permiten crear el pasado y/o futuro del personaje no explicito en el texto y su conexión con los otros personajes, a fin de tener una base donde sustentar las relaciones establecidas, argumentos y estrategias a desarrollar.

Cuanto más se trabaje y desarrolle la imaginación más fácil es que las imágenes aparezcan con su propia psicología, a modo de la gente que nos rodea en la calle. Pero mientras que en la vida cotidiana se ve a la gente a través de sus manifestaciones externas, lo que puede dar lugar a una equivocación al juzgar su vida interior, en el teatro las imágenes aparecen completamente abiertas, mostrando su vida interior (emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos, fines, deseos ocultos...)

Este procedimiento también es aplicable a la hora de trabajar los sonidos y los demás sentidos, así como es posible trabajar temas pasivos (un árbol, una casa, etc...), lo que pasa es que requiere un trabajo imaginativo más intenso. Es posible que en estos casos al actor le cueste creer en ello realmente, para lo cual debe decirse a sí mismo: *“yo soy yo, pero, y si fuera un determinado objeto en una determinada situación...”*

9.2.3. El "sí" mágico

La mejor forma de que una persona pueda comprender a otra es mediante la empatía, es decir poniéndose en su lugar. Igualmente para que un actor pueda interpretar de verdad a un personaje lo que tiene que hacer es comprender y entender lo que le pasa y para ello nada mejor que ponerse en su lugar. Stanislavski propone el "sí" mágico, que consiste en colocarse el actor en las circunstancias del personaje e interrogarse sobre él en sí mismo. De ahí que lo podamos definir como la palanca que eleva al artista de la realidad cotidiana al plano de la imaginación.

El hecho de considerarlo mágico es porque posee una especie de poder que hace que cada vez que se utilizan los ojos empiecen a mirar y los oídos a escuchar de otro modo, que los sentidos en general se abran y se valore de otra forma lo que hay alrededor. Elimina toda sensación de engaño, siempre y cuando sea franco y veraz, y ayuda a encontrar el primer impulso del proceso creador. El secreto de su fuerte influencia radica en que no habla del hecho real, sino de lo que puede ser. No afirma nada sino que sólo plantea un problema para su solución, al que el actor intenta dar su respuesta. De este modo el estímulo y la determinación brotan sin realizar ningún esfuerzo.

Por todo ello "las circunstancias dadas" son el complemento del "sí" mágico y sin ellas no existiría, pero tanto el uno como las otras son una suposición, un invento de la imaginación cuyo origen es el mismo: en el caso del "sí" se trata de una presunción, mientras que en "las circunstancias dadas" se trata de su complemento. Ambos ayudan a crear el estímulo interior, ya que al colocar el "sí" frente a las circunstancias, dicha pregunta invita enseguida a la acción, por lo que en ese momento el actor lo que debe hacer es actuar según sus deseos e impulsos, sin vacilar. El "sí" siempre da comienzo a la creación, la cual se manifiesta como un despertar de la imaginación aletargada, mientras que las circunstancias dan fundamento al "sí" y lo desarrollan.

Se debe comenzar con ejercicios simples y elementales, utilizando las cosas que nos rodean e introduciendo un "sí" que nos traslade al plano de la

vida supuesta. Por ejemplo, si estamos en clase, qué ocurriría “si entrara un personaje famoso”, o “si fuera una hora distinta”. Así surgirán nuevas circunstancias y preocupaciones que permitirán crear el terreno y las circunstancias dadas para el ejercicio.

9.2.4. Circunstancias imaginadas

Como ya he dicho antes el personaje no existe solamente en el momento que entra a escena o cuando tiene un texto sino que tiene antecedentes y continuidad, y ello es lo que constituye las circunstancias imaginadas. Stanislavski dice al respecto: *es imposible que el presente exista no sólo sin pasado, sino sin futuro, el cual como en la vida real aunque no lo podemos conocer, desearlo y tener una visión de él no sólo es posible sino necesario*. Aquellas circunstancias pertenecientes al pasado del personaje bien determinadas en el texto o que el actor imagina para ilustrar las partes no explícitas se denominan antecedentes. Por lo tanto el actor debe crear y conocer el pasado de su personaje y su conexión con los otros, a fin de tener una base donde sustentar las relaciones establecidas, los argumentos y las estrategias a desarrollar.

Tanto las circunstancias dadas como las imaginadas deben actuar sobre el actor con la mayor veracidad posible, lo que le permitirá no salir a escena desde el vacío sino con una concepción global del personaje que se traducirá al público, además de que le permitirán pronunciar las palabras sinceramente. Por lo tanto su atención debe de estar dirigida a dichas circunstancias, creer realmente en la vida que generan y acostumbrarse y sentirse ligado a ellas. Además las imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despertaran emociones sinceras y sentimientos que parecerán verdaderos.

9.2.5. *Interrogarse al respecto*

Es decir hacerse preguntas sobre el hecho a imaginar, lo cual debe ser llevado a cabo por el actor y no por el profesor o director, aunque será éste quien le ayudará y orientará ante cualquier problema o resistencia. En relación con ello Stanislavski propone que cuando la imaginación del alumno permanece inactiva, se le debe formular una pregunta sencilla que tenga que responder. En caso de que dicha respuesta se haya hecho sin pensar no debe de ser aceptada. Con el fin de obtener una contestación más satisfactoria se debe activar su imaginación, o bien aproximar el sujeto a su mente por medio de un razonamiento lógico, hasta lograr que el alumno vea algo o que se le presenten imágenes definidas, ya sea en su memoria o en su imaginación. Ello hará que por un instante viva como en un sueño.

Dicho proceso se repetirá las veces que sea necesario manteniendo y prolongándose dicho instante hasta que el alumno se aproxime lo más posible al cuadro general. Una vez logrado, él mismo podrá repetir el proceso, y cuantas más veces lo haga más profundamente grabará en su memoria los detalles y con mayor intensidad vivirá esa situación imaginada.

Lo más interesante de este proceso es que la ilusión ha sido entresacada de las propias imágenes internas del alumno.

Cuando un alumno presente una imaginación lenta y perezosa, que no responde siquiera a las más simples sugerencias, no sólo se le deben formular preguntas sino incluso sugerirle la respuesta. **De este modo** si el alumno puede aprovecharla será el punto de partida, sino tendrá que cambiarla y poner otra en su lugar, pero de todos modos se habrá visto obligado a usar su propia visión interna. Puede que el resultado no sea del todo satisfactorio, pero algo se habrá logrado.

[...] le pregunto cómo va vestido el hombre.

Con un ambo.

¿Qué tipo de ambo?

A rayas.

¿Había alguien más en la calle?

Un perro blanco

¿Cómo era la calle?

Era una calle de Londres. De un barrio de clase obrera. Algunos edificios han sido demolidos.

¿Tienen ventanas enrejadas?

Sí, De fiero arrugado y mohoso [...] ²¹²

Lo cierto es que el alumno que en principio no tenía ninguna imagen en su visión mental o la que tenía era muy vaga y confusa, tras dicho esfuerzo ha logrado ver algo definido y hasta vivo. Además habrá aprendido el método por el cual puede manejar su imaginación y crearse el hábito de luchar deliberadamente contra la pasividad de su imaginación, lo cual supondrá un gran paso adelante.

9.3. En relación con el Estado Emocional

Hoy en día posiblemente es cuando más se está de acuerdo, desde el punto de vista social, en que se debe tener un físico saludable y bien desarrollado, así como un “yo” mental plenamente equilibrado. Pero en cuanto a las emociones y sentimientos se sigue considerando que es algo que hay que reprimir en cierta medida y situaciones, por no estar bien visto entre personas “educadas”. Algo que va en contra del desarrollo natural del ser humano y de su madurez, sobre todo de los artistas y más concretamente de los actores, ya que toda interpretación en un momento determinado requiere de un sentimiento

212 JOHNSTONE, *Impro... op. cit.*, p. 72.

o emoción, por lo que el actor debe saber valerse de los suyos propios con el fin de poder representar felizmente a su personaje.

Generalmente nada de lo que dice, hace, le pasa o siente el personaje se corresponde con las necesidades reales o vitales del actor, por lo que cuando éste se enfrenta a su trabajo tiene que buscar y crear en el mismo todas aquellas imágenes, sensaciones y emociones propias de su personaje, las cuales harán verdad las circunstancias dadas, le permitirán pronunciar sinceramente las palabras, justificar todo lo que hace y no salir a escena desde el vacío, sino con una concepción global del personaje que se traducirá al público.

Como ya dije anteriormente el personaje cuando entra en escena trae su propio estado psicofísico inicial, lo que le permite no llegar de forma neutra, encarnar el papel con autenticidad y ayudar a los demás a entrar en situación. De ahí lo importante que es para un actor conocer de donde viene, cómo, que le pasa..., en todo momento. Ahora bien, a lo largo de la obra el personaje se va a ir enfrentando a acontecimientos y conflictos que lógicamente producirán en él cambios emocionales, que podemos definir como su respuesta emotiva en el transcurrir de su vida escénica, que hace que no sea un personaje lineal y se asemeje a un ser vivo.

Pero posiblemente lo más difícil de crear para el actor sea el estado emocional del personaje, ya que al contrario que las acciones físicas que responden a un deseo u orden personal, las emociones no sólo no responden a un deseo volitivo, sino que cuanto más se las intenta atraer conscientemente, mas huyen y más difícil resultan de recrear. De ahí que cuando el actor no esté inspirado debe ser capaz de crearlos técnicamente

9.3.1. Concretos

Antes de comenzar a explicar dicho concepto, suelo plantearles a mis alumnos de primer curso un ejercicio voluntario, cuyo premio para aquel que logre realizarlo de verdad, convenciéndome a mí y al resto de compañeros de que lo propuesto en él ha ocurrido ciertamente, obtendrá una calificación de sobresaliente. Mi propuesta lógicamente levanta cierto revuelo y expectación entre ellos, existiendo siempre alguno decidido a realizarlo y dar el máximo para alcanzar el premio. El ejercicio consiste en consultar un número (ficticio) de lotería y descubrir que le han tocado 100 millones de euros, o en contarle a otra persona que le acaban de diagnosticar una enfermedad terminal cuya esperanza de vida no supera los tres meses.

Hasta el día de hoy ninguno de los que lo han intentado lo ha logrado, pero ello me permite explicarles mediante lo que han observado, que el principal motivo del “fracaso” de su compañero ha sido su preocupación por sentir, lo que le lleva a perderse y consecuentemente a interpretar de forma general, mediante respuestas estereotipadas y socialmente aceptadas. Así les explico que las cosas por si solas no tienen valor, sino por lo que significan para nosotros, descubriendo así el autentico valor de los concretos, eso que W. Layton denomina los ¿por qué? Estos no son otra cosa que aquellos aspectos, elementos, objetos o gestos de concentración del actor que le llevan a transformar un concepto general en referentes significativos y de valor para él, impulsándole a hacer y sentir algo particular y auténtico. En todo momento el actor tiene que conocer exactamente la verdadera significación de su objeto interpretativo.

Así por ejemplo y, tomando como referente los ejercicios anteriormente citados, el hecho de que nos toquen 100 millones de euros no significa nada, en tanto que en sí no deja de ser papel impreso. Sólo cuando ello lo traducimos en aquellos concretos significativos para nosotros tales como por fin podré estudiar lo que quiero y donde quiero sin problemas económicos y podre realizar el viaje de mis sueños, pagar la hipoteca de mis padres o comprar la

ropa que me guste, nos llevará a hacer y sentir algo. Lo mismo ocurre con el otro ejercicio, ya que la muerte en sí sólo significa que ya no estamos, y concentrar en ello a lo sumo nos puede llevar al sentimentalismo. Por el contrario si lo traducimos en concretos tales como ya no volveré a ver más a mis padres, no recibiré mas caricias ni besos de mis seres más queridos, no podré ayudarle cuando sufran, etc..., seguro que generaran respuestas auténticas.

9.3.2. Memoria sensorial y emocional

La memoria sensorial y emocional es aquella referida a los recuerdos relacionados con las sensaciones físicas y emociones respectivamente.

No es raro encontrar a actores que a la hora de crear un estado físico o emocional tiendan a quedarse quietos pensando en que tiene calor, frio, dolor, están tristes o sufren, a la espera de que ello se manifieste por sí solo, comprobando que pasa el tiempo y que no ocurre nada en este sentido. Ello les genera una preocupación por mostrarlo, que les suele llevar a ilustrarlo y consecuentemente a falsearlo. Y es que ignoran que su responsabilidad no es mostrarlo sino crearlo.

[...] En la vida nuestros sentimientos vienen por sí mismo, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad crea una acción tendente a la satisfacción del deseo. Si lo satisfacemos, un sentimiento positivo nace espontáneamente, si hay un sentimiento negativo... "el sufrimiento". Una acción dirigida a la satisfacción del deseo está continuamente acompañada de una serie de sentimientos espontáneos, cuyo contenido es la expectación por la satisfacción verdadera o el miedo al fracaso.

Así, satisfecho o no, cada sentimiento es un deseo. Al principio crece un deseo que llega a ser voluntad, luego empieza a actuar conscientemente aspirando a su satisfacción.

Solamente entonces, todo junto y de forma espontánea, a veces incluso contra nuestra voluntad, viene el sentimiento. De tal modo que sentir es producto de nuestros deseos y de las acciones conscientes (y a veces inconscientes), dirigidas a su satisfacción.

En la vida un hombre que llora trata de detener sus lágrimas... pero el actor hace justamente todo lo contrario. [...] intenta por todos los modos hacer salir las lágrimas, y como no consigue nada, se ve forzado a asirse al estereotipado llanto teatral. [...] Lo mismo ocurre con la expresión de otros sentimientos.

Así pues, podemos decir que Stanislavski no inventó nada. Nos enseña a seguir el camino señalado por la propia naturaleza²¹³

El primero que decidió afrontar dicha dificultad actoral, en busca de la verdad escénica que tanto le interesaba, fue Stanislavski y tras él otros como Bolelavski o Lee Strasberg. Y es que el maestro ruso llega a la conclusión de que si el actor debe crear la realidad partiendo de mentiras (escenografías, utilería, actores, etc...) lo verdaderamente importante es el sentimiento interior de éste, que hará que todo sea verdad, no sólo para él y los demás actores-personajes, sino también, y lo que es más importante, para el espectador.

Denominaré al trabajo Memoria Emocional, entendiendo como tal aquella que permita al actor crear un estado emocional partiendo de su experiencia personal.

213 VAJTÁNGOV, E. *Vajtánov... op. cit.*, pp. 218 a 220.

*[...] Partiendo de las conclusiones de Ribot sobre la presencia de una memoria afectiva del hombre, Stanislavski investigó el papel de esta en la creación artística. Desarrollo y profundizó las conclusiones teóricas de Ribot y reemplazó su término “memoria afectiva” por el concepto más completo y exacto, de “memoria de las emociones” [...]*²¹⁴

Todos, en algún momento de nuestra vida, hemos podido experimentar como un objeto, una música, un olor o un sabor nos ha transportado de forma inmediata y sin pretenderlo a un estado emocional relacionado con ello. De ahí que Stanislavski proponga que la mejor forma de trabajar la memoria emocional, no sea partiendo del recuerdo emotivo en sí, sino de los de carácter físico experimentado en dicho momento, ya que al ser mucho más concretos serán más fáciles de evocar. Es decir, se trata de llegar a la memoria emocional a través de la memoria sensorial.

*[...] Stanislavski evitaba, por regla, general, dirigirse directamente a las emociones, y no intentaba despertarlas en su memoria por una vía directa. Siempre actuaba en este sentido de manera indirecta, incorporando al actor a la lógica de la conducta del personaje. De esta forma, los recuerdos de lo ya vivido surgen de modo reflejo, sobre la base de la relación indisoluble de lo físico y lo psíquico en el proceso de la creación.*²¹⁵

Pero Stanislavski, no satisfecho del todo de este tipo de trabajo emocional, por considerar que tiende a la “pasividad” del actor, más preocupado por experimentar emociones que por la acción, lo acabará sustituyendo por lo que se conoce como Método de las Acciones Físicas.

Bolelavski divide la memoria emotiva stanislavskiana en analítica y del sentimiento, ya que para él dichas memorias no consisten tanto en ver, tocar o

214 STANISLAVSKI, ...*vivencia*. 1994. *op. cit.*, p. 222 (pie de página).

215 *Ibid.*, pp. 222 y 223 (pie de página).

sentir algo realmente, sino en recordar detalladamente cada momento y la forma de hacerlo.

*[...] Bolelavsky dividió la memoria afectiva en dos categorías: la memoria analítica y la memoria de los sentimientos. La memoria analítica se practica y se desarrolla por medio de ejercicios que incluyen objetos imaginarios; a este aspecto de la memoria afectiva la llamamos en nuestro trabajo, memoria sensorial. La segunda categoría que describe Bolelavsky era la memoria de los sentimientos, que nosotros llamamos memoria emocional. [...]*²¹⁶

Y es partiendo de dicha clasificación que Lee Strasberg establece los términos, a la larga más generalizados, de memoria sensorial y memoria emocional. Su obsesión por este tipo de trabajo le llevará a convertir la memoria emotiva en el eje central de su método de trabajo, hasta el punto que para él la construcción del personaje se fundamenta en el mundo emocional del actor. Hay quien considera que dicha obsesión a veces le llevaba a tocar áreas que tenían que ver más con otras disciplinas como la psicología o psiquiatría, que con la interpretación.

*[...] Recrear o revivir una experiencia emocional intensa sólo por la voluntad, era la esencia de nuestro trabajo.*²¹⁷

El hecho de que los recuerdos se vayan debilitando con el transcurso del tiempo, junto con la resistencia que supone su “recreación” en público y que generalmente no suele responder a actos volitivos, hace que cuando se trabaja en este sentido pareciese como si todo se hubiese borrado y que la sensación o emoción requeridas no suelen llegar con la fuerza e intensidad de cuando fueron experimentadas por primera vez.

216 STRASBERG, *Un... op. cit.*, p. 120.

217 *Ibid.*, p. 124.

Ribot observó que una característica peculiar de la memoria afectiva es la lentitud con que se presenta. Sin embargo, pudo ver que después de un ejercicio suficiente, la recuperación podía ser hecha en un minuto.²¹⁸

Pero todo ello no debe suponer un gran obstáculo para el actor, puesto que su esfuerzo no debe consistir en tratar de vivir dichas experiencias como entonces, sino en evocarlas para utilizarlas como fuente de inspiración que le permita una creación que surja espontáneamente, no debiendo importar que pueda sea más débil que aquellas, sino que es una sensación o emoción nueva, sincera y análoga que pertenece al presente. Por lo que nunca se debe empezar por el resultado, ya que éste surgirá por si solo como consecuencia de lo hecho anteriormente. Tampoco se debe de recurrir a modelos premeditados, ya que entonces la interpretación será artificial y estereotipada.

A la hora de crear técnicamente cualquier tipo de sensación física mediante la memoria sensorial el actor debe realizar un trabajo de evocación, partiendo de un estado de relajación y basándose en el recuerdo, la concentración y la imaginación, que le permita recordar cómo y dónde comienza dicha sensación y su desarrollando, dejar que los síntomas se vayan manifestando en él física y orgánicamente, y así llegar a la verdad.

En cuanto a trabajo técnico de la memoria emocional, al igual que la sensorial, el actor debe encontrarse lo máximamente relajado y estimular dicha memoria por medio de preguntas sugerentes al respecto como: ¿dónde estaba? ¿Con quién? ¿Qué pasó? ¿Cómo íbamos vestidos? ¿Qué hacíamos? ¿Cómo estábamos? ¿Hacía calor o frío? ¿Mucho o poco? ¿Qué momento era del día? ¿Qué había en el entorno? ¿Cómo era? ¿A qué olía? ¿Había música? ¿Se oía algún ruido? Y así proseguir interrogándonos hasta los más mínimos detalles tanto a nivel conceptual, como sensorial y emotivo.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

[...] Para intentar recuperar o revivir una experiencia, el actor necesita ante todo estar relajado, de modo que no haya interferencia entre la actividad de su mente y las otras áreas que están inducidas a responder. [...]

[...] El proceso correcto para inducir una respuesta es a través de los sentidos. [...] El actor no puede pensar solamente en generalidades. [...] No es suficiente decir “Hacia calor”. Por el contrario, el actor debe definir con precisión en que zona experimentó ese calor particular que recuerda; el actor localiza la concentración en esa zona no para crear sólo una memoria, sino para revivir ese momento. El actor recuerda lo que llevaba puesto: el aspecto, la textura o la sensación de ese material sobre su cuerpo. Trata de recordar el hecho que produjo la emoción no en términos de la secuencia de la historia sino en términos de los diversos sentidos que la rodearon. Si hay involucrado algún otro individuo, también debe ser experimentado en términos de memoria sensorial.²¹⁹

Hay que procurar que no sólo recuerde la mente, sino también todo el cuerpo. Y no hay que prejuzgar lo que vaya a salir, sino dejarse sorprender. Y sobre todo no hay que tener prisa. Es de capital importancia que el actor sepa que una vez logrado el resultado emocional dicho estado es el del personaje no el suyo, es decir el personaje no llora porque la actriz se acuerda de algo que lo produce, sino porque hay una causa para ello. Así por ejemplo Otelo siente celos no porque el actor dude de su pareja, sino porque cree que Desdémona, que es el nombre que él dice y la imagen que tiene, le es infiel.

El trabajo emocional proporciona el material principal para la creación del alma del personaje, por lo que su calidad depende de la experiencia vital del actor. De ahí que éste deba ver y estudiar las condiciones de vida de las

219 *Ibid.*, pp. 124 y 125.

gentes y su psicología, observar profunda y atentamente su propia vida y la de los demás que le rodean, así como una amplia formación humanística, científica, leer, viajar, visitar museos, etc. Todo ello le ayudará a enriquecer su memoria afectiva con nuevas impresiones y emociones. Pero además de la riqueza dicha memoria debe cumplir otra serie de cualidades tales como la fuerza y la intensidad, referidas al grado de facilidad del actor para trabajar en este sentido, y el carácter y la calidad, que vienen determinadas por el hecho de que el material con el que se vaya a trabajar haya sido acumulado en nosotros por haber sido protagonistas o testigos del hecho. Son casos en los que la fuerza emotiva de los recuerdos a veces puede llegar a ser mayor en lo experimentado como espectador (testigo) que como protagonista. O bien como oyentes o lectores del mismo, lo cual va a venir determinado por el poder de convicción del que habla o escribe y/o la sensibilidad del oyente o del lector.

Cuando se trabaja con material perteneciente a experiencias personales lo que se debe de hacer es utilizarlo como fuente de inspiración, de acuerdo con las exigencias del papel. Y cuando se hace con material perteneciente a hechos de los que se ha sido testigo o a relatos oídos o leídos, lo que hay que hacer es transformar la simpatía o afrenta que produjo dicho hecho en un sentimiento propio auténtico y análogo al que correspondería al protagonista del hecho contemplado, escuchado o leído, y utilizarlo en el mismo sentido que el anterior.

Pero no hay que olvidar que en escena la calidad de las emociones o sentimientos también viene determinada por el grado en que el actor se siente personaje activo de la obra. Cuando esto ocurre las emociones del actor (testigo) se transforman de simpatía a sentimiento, pudiendo llegar a ser éste de la misma calidad y casi de la misma fuerza que la del personaje que está interpretando.

9.3.3. Método de acciones físicas

Se puede considerar la culminación del sistema Stanislavski, así como el punto de partida de otros maestros posteriores como Grotowski. Y aunque el maestro ruso lo utiliza para descubrir el comportamiento del personaje, y el polaco para llegar a la corporeidad del mismo ligada a la historia personal del actor, tanto uno como otro parten de la lógica de comportamiento.

El eje del presente texto es un método, o mejor dicho una práctica, que devino central en la fase final del trabajo de Stanislavski, y que más tarde fue desarrollada por Grotowski: las acciones físicas. En los últimos diez años de su vida, Stanislavski puso un nuevo énfasis en lo que él llamaba las - acciones físicas [...]

Grotowski está convencido de que la joya más preciosa de Stanislavski se encuentra en el periodo final de su trabajo, cuando surgió el «método de las acciones físicas. [...]

Siendo un joven estudiante de interpretación en el Instituto Estatal de Teatro, en Polonia, Grotowski vio que “parte del proceso educativo era una pérdida de tiempo”. En consecuencia, empezó a reunirse junto con otros compañeros de arte dramático, con los cuales trabajó en una especie de estudio dentro del mismo Instituto de Teatro, donde realizó investigaciones independientes sobre la obra de Stanislavski. [...] En su ensayo “Risposta a Stanislavski” (“Respuesta a Stanislavski”), Grotowski afirma: “Cuando inicié los estudios en la Escuela de Arte dramático, en la Facultad para actores, fundé la base entera de mi saber teatral sobre los principios de Stanislavski. Como actor estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Pensaba que había ahí la llave que abre todas las puertas de la creatividad. [...]

Trabajaba mucho para llegar a saber lo máximo posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él".²²⁰

Es en la última etapa de su vida cuando Stanislavski, preocupado por encontrar ese recurso técnico que le permitiera al actor crear las emociones que precisara para su papel, e inspirado por la idea del psicólogo y filósofo norteamericano Willians James (1842-1910), quien afirmaba: *prueben a describir un sentimiento y obtendrán un relato sobre acciones físicas*, (ejemplo: ante el miedo tiemblan las piernas) abandona el trabajo de la memoria emocional por considerar que dejaba demasiado estático a los actores - preocupados más por sentir que por accionar - y comienza a desarrollar lo que se conoce como el Método de Acciones Físicas. Las primeras referencias a este tipo de trabajo corresponden a principios de los años 30, concretamente las encontramos en el plan de dirección de Otelo.

Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. [...]

Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción física o en las acciones físicas próximas que cumplen un objetivo o todo un trozo. Lo demás vendrá por sí mismo, en forma lógica y consecuente.²²¹

Si bien es a mediados de los años treinta, concretamente entre 1936 y 1937, un año antes de su muerte, cuando define los aspectos fundamentales de dicho método, y que encontramos planteados en los apuntes del montaje que realizó sobre la obra *El Inspector* de Gógol.

Contando con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición, de la costumbre, etc., provocamos una

²²⁰ RICHARDS, *op. cit.*, p. 5 y 6.

²²¹ STANISLAVSKI, *...papel. op. cit.*, p. 286.

serie de acciones físicas que se entrelazan unas con otras. A través de esas acciones procuramos indagar las causas interiores que las han originado [...] Ese conocimiento no es de origen intelectual, sino emocional, lo que es muy importante, puesto que, sobre la base de nuestras propias percepciones, llegamos a conocer alguna parte de la psicología del personaje. Pero no se puede interpretar solamente la psicología del personaje, o la mera lógica y consecuencia del sentimiento. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas, observando en ellas la más estricta lógica y consecuencia. En vista de que esta línea está inseparablemente relacionada con la línea interior del sentimiento, logramos, a través de las acciones físicas, provocar la emoción. La línea de la acción física se introduce lógica y consecuentemente en la partitura del personaje.²²²

Stanislavski, partiendo del principio psicofísico de que a toda acción física corresponde una justificación emotiva interior, y viceversa, toda acción emotiva posee una respuesta física exterior, principio por el cual lo exterior evoca lo interior y lo interior ayuda a lo exterior, establece que toda acción física por grande o pequeña que sea despierta la fe, conduce a la verdad y hace surgir la emoción, dando lugar al "yo soy", o lo que es lo mismo al yo pienso, siento, existo y vivo al unísono con mi papel.

Al afirmar que la línea ininterrumpida de acciones físicas, es decir, la línea de la vida del cuerpo humano, ocupa un enorme espacio en la creación del personaje y provoca la aparición de la acción interna, de la vivencia, Stanislavski inducía a los actores a que comprendiesen que la unión entre la vida física y la anímica es indisoluble y, en consecuencia, no se pueden separar en el

222 *Ibid.*

*proceso de análisis artístico los comportamientos interno y externo de una persona.*²²³

De igual modo Michael Chejov recomienda como camino más directo y menos violento para llegar a una emoción, el olvidarse de ella e ir en su búsqueda partiendo de las acciones físicas que ésta genera.

Eugenio Barba, para quien las acciones físicas stanislavskianas consisten en una sucesión de actitudes o movimientos justificados interiormente, dice al respecto

Si debo indicar la acción física a un actor, entonces sugiero que la reconozca por exclusión, distinguiéndola del simple "movimiento" o del simple "gesto". [...]

[...] Una acción verdadera produce un cambio de las tensiones en todo tu cuerpo, y por consecuencia un cambio en la percepción del espectador. En otras palabras: tiene origen en el tronco, en la columna. [...] Esta es una de las condiciones para la existencia de una acción orgánica.

*Es evidente que no basta la acción orgánica. Si ésta no se habita al final con una dimensión interior, la acción quedará vacía y el actor aparecerá preestablecido por la forma de su partitura.*²²⁴

El éxito de dicho procedimiento radica en que si se le dice a un actor que su papel, su objetivo y su acción son psicológicos, profundos y trágicos enseguida se pondrá en tensión y empezará a exagerar su pasión, a escudriñar en su alma y a forzar en vano sus sentimientos. Pero si en cambio se le da una

223 ÓSIPOVNA, María. *El último Stanislavski*. Traducción del ruso por Jorge Saura. Cuarta Edición. Madrid : Fundamentos, 2005, p. 21.

224 BARBA, Eugenio. *El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor*.
http://media.wix.com/ugd/d3e85f_c797f60ed1b9e54223cc9e9db43dd541.doc?dn=DRamaturgia%20del%20actor%20Barba.doc.

simple acción física rodeada de circunstancias interesantes y conmovedoras, la abordará sin temor y sin preocuparse porque en lo que hace se oculten la psicología, la tragedia o el drama. Ello es debido a que para el actor toda acción física, por grande o pequeña que sea, le es accesible, estable, visible, la puede fijar con facilidad y está subordinada a su conciencia y órdenes.

Así, a la hora de analizar un papel se debe saber diferenciar perfectamente entre acciones y emociones. En las primeras interviene la voluntad, así por ejemplo los verbos persuadir, consolar, preguntar, reprochar, esperar o perseguir expresan una acción de la voluntad. En cambio las segundas, como por ejemplo compadecer, llorar, reír, odiar, amar o temer nacen espontánea y subconscientemente como resultado de las acciones ejecutadas por el tipo de verbos de la primera serie.

Cuando se llega a dominar dicha técnica de aproximación al sentimiento se deja de tener miedo a los géneros y estilos dramáticos, ya que la diferencia entre drama, tragedia, vodevil o comedia frecuentemente radica en las circunstancias dadas en las que transcurren las acciones del personaje, pues por lo demás la vida física sigue su curso igual. De este modo la manera de aproximarse a la tragedia no ha de ser esforzándose por extraer agitada y de una sola vez el sentimiento interior, sino de una manera lógica y ordenada a través de la correcta ejecución del acto físico, en medio de las circunstancias de la obra y captando y creyendo sinceramente en cada una de las sucesivas verdades, con independencia de la profundidad de las mismas.

9.3.4. *Atmósfera*

Se entiende como atmósfera la forma de fluir la energía, el ambiente, la sensación propia de cada lugar, situación o momento, que está presente en los espacios. De ahí que sea frecuente definir lugares como de atmosfera inquietante, tranquila, de nerviosismo, festiva, etc...Pero incluso se aplica a las personas, por lo que no es raro encontrar individuos que emiten una individual

y determinada atmosfera. Suele intervenir sobre el estado psicofísico de los individuos. Se encuentra determinada por aspectos tales como el medio, la meteorología, los elementos exclusivos del lugar, aspectos históricos o cualquier otro tipo de elemento externo. Así por ejemplo la declaración de nuestros sentimientos a la persona amada se verá modificada según tenga lugar a orillas del mar o en una discoteca, a plena luz del día o a la luz de la luna.

En escena la atmósfera suele ser propuesta por el texto o el director y creada por los actores. Aunque no puede verse porque es invisible, sí influirá inconscientemente sobre el actor, más concretamente sobre su estado emocional y como consecuencia sobre su tempo ritmo o viceversa, e irradiará sobre el espectador. De ahí que se le considere y actúe como un elemento fundamental de la comunicación teatral.

El profesor Víctor Millares, en su artículo “El espacio y el tiempo en la Narración”, la define como el espacio psicológico y dice al respecto:

Espacio psicológico [...] que envuelve a los personajes y a toda la acción, según los conflictos que se planteen: amor, violencia, odio, venganza, desilusión, soledad, etc. [...] un clima de soledad e incomunicación condiciona el comportamiento de los personajes y define las características del acontecer.

Ejemplo: “En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido” (Carmen Laforet, “Nada”, fragmento)²²⁵

Teatralmente, si bien en su creación interviene el actor, ésta llega principalmente de la puesta en escena, es decir, de la disposición de los elementos escenográficos, iluminación, sonido..., los cuales lógicamente son el

225 MILLARES, Víctor. *El espacio y el tiempo en la Narración* <http://lenguajemedia.blogspot.com.es/2011/05/el-espacio-y-el-tiempo-en-la-narracion.html>.

resultado de las exigencias de la obra. Interpretativamente, cuando está bien construida, favorece el hecho creativo e influye sobre el mundo emocional del personaje, ya que motivará un estado de ánimo que a su vez guiará el sentimiento. Por lo que el actor debe ser capaz de ver, captar y dejarse influenciar por todo lo que le rodea en el escenario.

La primera vez que se habló de atmósferas fue en el Naturalismo y se habló muy claro: cuatro diferentes tipos de atmósferas (Yo y mi mundo, yo y los demás, yo y el lugar, yo y el público). Se habló de que cada una es una esfera o huevo, un huevo de energía que envolvía toda una historia del personaje y su relación con una persona o lugar.²²⁶

En este sentido considero que juega un papel primordial la luz, aspecto que estudiaron destacadamente Adolfo Appia y Gordon Crai:

[...] El actor ya no camina enfrente de las luces y sobras pintadas; se sumerge en una atmósfera que está destinada para él. [...]

[...] Para diseñar nuestra decoración no tenemos que tratar de visualizar un bosque; pero debemos describir todo en una secuencia detallada y lógica de todo lo que sucede en el bosque, por lo tanto, es indispensable un conocimiento completo de la situación [...] ya no buscamos dar la ilusión de un bosque, sino más bien a un hombre en la atmósfera de un bosque. [...] todo lo demás debe ayudar a crear una atmósfera apropiada alrededor de él. [...]²²⁷

226 GÓNZALES CABALLERO, Antonio. *La Atmósfera Realista, la conciencia de estar ante el público*. <http://agcmetodo.blogspot.com.es/2008/03/la-atmosfera-realista-la-conciencia-de.html>.

227 JIMÉNEZ, Sergio y CEBALLOS, Hedgar. *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Volumen1. México: Grupo Editorial Gaceta, 1985, pp. 170, 174 y 175.

Esto es suficiente para guiar al director. De aquí éste concluye que son las doce de la noche, que es un campo abierto, que se lleva a cabo el cambio de guardia de algún castillo, que hace mucho frío y que todo está muy tranquilo y muy oscuro. [...]

[...] En “Macbeth” el ambiente se siente pesado y misterioso, toda la acción está dominada por el poder invisible y sólo son esas palabras que nunca se escuchan, sólo esas formas de figuras más precisas que la sombra de una nube, las que dan a la representación su misteriosa belleza, su esplendor, su profundidad e inmensidad, [...]

*Debemos iniciar esta obra muy arriba, en una atmósfera elevada en la que por lo general andemos a tientas, y la cual es la atmósfera real; [...]*²²⁸

También es de máxima importancia el papel realizado por la música, dado que su carácter sugestivo y evocador actúa prácticamente de forma inconsciente sobre actor y espectador. Es un recurso que, si es utilizado en teatro, lo es mucho más en cine, donde frecuentemente una parte notable de la película suele transcurrir sobre un fondo musical que muchas veces el espectador no es capaz de recordar tras la proyección, pero que influye en esa atmósfera y estado anímico del personaje. Sirva como ejemplo los momentos de peligro en las películas de suspense o terror, así como las escenas de amor de cualquier película, pero sobre todo de las catalogadas como románticas. Y es que cuando la música es utilizada en este sentido, corresponde al mundo interior del personaje o de la situación, por lo que es algo que los personajes “no escuchan” sino que sirve de guía para el actor y el espectador, al que se le intenta “sugestionar”. De ahí que frecuentemente pida a mis alumnos que descubran la música interna de cada escena, que no dejen de escucharla mientras la trabajan y se dejen llevar por lo que les provoca.

228 *Ibid.*, pp. 189, 196 y 201.

Para el director teatral ruso Anatoli Vasiliev, en un escenario *la atmósfera es la ideología*. Mientras que el actor y director ruso A. D Popov afirma:

*La atmósfera es el aire del tiempo y el lugar en el que viven los personajes, rodeados de todo el mundo de sonidos, colores e infinidad de cosas [...] ayuda a conseguir unidad estilística y, junto con otros elementos, contribuye a la creación de la imagen globalizadora del espectáculo [...] Convencidos de que el super-objetivo y la acción transversal son los pilares básicos de la unidad artística del espectáculo, los directores hemos de aprender a subordinar y unir la totalidad de las distintas acciones de los personajes de la obra en torno a la única y principal acción, todos los personajes cimientan y mueven la única acción transversal del espectáculo. Todos los fragmentos, episodios, escenas, actos considerados periodos o etapas de esta última acción transversal que fluye y se desarrolla, como un río caudaloso.*²²⁹

Posiblemente de los primeros que comenzaron a utilizar el concepto de atmósfera en relación con el teatro fueron Stanislavski y los simbolistas Adolfo Appia y Gordon Crai. Así el maestro ruso hace referencias tales en aspectos como los referidos a la imaginación y la acción en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*; o del inspector en “*El trabajo del actor sobre su papel*”.

*[...] como personajes activos de la vida imaginaria, ya no os veréis a vosotros mismos, sino que veréis lo que os rodea, y desde luego responderéis internamente a todo lo que está ocurriendo en torno a vosotros, como verdaderos participantes de esa vida. [...]*²³⁰

229 GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 117 y 118.

230 STANISLAVSKI, *...vivencia*. 1994. *op. cit.*, p. 109.

*En consecuencia [...], al ver un ambiente conocido, renacieron en usted los pensamientos habituales relacionados con el lugar de la acción [...]*²³¹

*Y si la ilustración creada por usted [...] refleja fielmente las circunstancias dadas y el “sí” mágico de la obra, si todo ello despierta en usted un estado de ánimo y sensaciones análogas a los pertenecientes al personaje, es probable que se contagie en cada ocasión de sus visualizaciones y viva correctamente las sensaciones de Otelo cada vez que mira internamente la película [...]*²³²

*[...] Pero hay también otras formas de acción. Para despertarlas, decida en primer lugar dónde está usted: en un bosque, en un prado, en lo alto de la montaña, donde más le guste.*²³³

*[...] En tales momentos aislados o incluso en toda la escena os identificareis con el papel, con la atmósfera de la obra, y algunas vivencias del personaje interpretado se harán propias. [...]*²³⁴

La alumna directa de Stanislavski, así como compañera y amiga de Vajtánov, Meyerhold y Michael Chéjov, María Ósipovna Knébel, en su obra *El último Stanislavski* también hace importantes referencias al respecto, destacando no sólo la importancia de ésta en el hecho interpretativo en sí mismo, sino también en el proceso creativo en general como ensayos o fuera de escena. A ésta la denomina “atmósfera creativa”, considerando como tal el

231 STANISLAVSKI, ...*vivencia*. 2010. *op. cit.*, p. 86.

232 *Ibid.*, p. 89.

233 *Ibid.*, p. 90.

234 STANISLAVSKI, ...*papel*. *op. cit.*, p. 323.

profundo interés de cada uno de los miembros que participan en un hecho creativo, llegando a concluir que sin ella no es posible el hecho artístico.

[...] El actor mira con aire desvalido la habitación. [...] tras un instante descubre tras un biombo todos los accesorios para la cama, [...] Para no despertar a Nadia va de puntillas a recoger la manta y la almohada. Cuanto más cuidadosamente camina, más fuerte crujen las tablas del suelo y eso vuelve alegre la atmósfera de la escena.

Conozcamos las descripciones literarias de la época, busquemos el material iconográfico, introduzcámonos profundamente en la atmósfera de los sucesos acaecidos, adueñémonos de las sensaciones producidas por el tiempo y el lugar de la acción [...]

[...] hemos de echar a un lado todo lo que nos moleste en el proceso de construcción del espectáculo y en su encarnación.

La atmósfera creativa es uno de los factores más importantes en nuestro arte, y hemos de tener presente que conseguir una atmósfera de trabajo es algo extraordinariamente difícil. El director no puede conseguirlo por sí solo; es un trabajo de todo el colectivo. Por desgracia para destruirla basta una sola persona. Es suficiente una persona escéptica que se ría del trabajo hecho con seriedad por sus compañeros para que el microbio de la incredulidad devore un organismo saludable.²³⁵

Ahora bien el que verdaderamente trabajó y convirtió la atmósfera, junto con la imaginación y lo que él denomina cualidades, en un recurso técnico, que sirviera de herramienta interpretativa al actor para el descubrimiento y creación

²³⁵ ÓSIPOVNA, *El... op. cit.*, pp. 83, 87 y 163.

de estados emocionales fue Michael Chejov. Así nos lo cuenta Mel Gordon²³⁶ en la introducción de *Sobre la técnica de la actuación* del propio Michael Chejov:

Para los alumnos de Chejov, la memoria afectiva de Stanislavski era reemplazada por la unión de imaginación, atmósferas y cualidades. Por ejemplo, para despertar o captar la sensación de tristeza, se pedía a los actores que hicieran lo siguiente: (1) imaginar los lamentos de dolor de una familia campesina que llora por la muerte accidental y estremecedora de un muchacho y una muchacha; (2) caminar a través de la atmósfera de una aldea devastada por una inundación; o (3) sentarse y levantarse con una “cualidad de tristeza”. De este modo, Chejov sentía que sus intérpretes podían producir unas expresiones emocionales más poderosas e individualizadas, sin tener que evocar conscientemente los recursos de experiencias personales, difíciles de controlar.²³⁷

Y también el propio M. Chejov:

[...] imaginemos que Romeo dice sus palabras de amor a Julieta sin la atmósfera del amor. Aunque el espectador pueda entender el texto sublime y disfrutar de la belleza del verso de Shakespeare, perderá una parte de su contenido. [...] Todos los sentimientos requieren una atmósfera específica que hay que transmitir al público. Sin la irradiación de esas atmósferas adecuadas desde el actor, las palabras de amor, odio, desesperación y esperanza de Shakespeare resuenan, carentes

236 Actor y director norteamericano y profesor de arte dramático en la universidad de California, Berkeley.

237 CHEJOV, *Sobre... op. cit.*, p. 39 y 40.

de sentido, en un espacio psicológico vacío. La atmósfera revela el contenido de la representación teatral.²³⁸

9.3.5. Tempo-ritmo

Musicalmente es un concepto muy común que se utiliza para indicar la velocidad e incluso el carácter con que tiene que ser ejecutada una obra y que suele aparecer al principio de la pieza por encima del pentagrama. Con él los músicos nos intentan transmitir el espíritu y la emoción de la pieza.

Andante grazioso (♩ = 120)

Así, en este ejemplo de la *Sonata K. 331* de Mozart, vemos que nos indica un tempo *Andante grazioso*, donde *andante* está referido a la velocidad de ejecución y *grazioso* al carácter, y cuya indicación metronómica nos dice que hay que tocar 120 corcheas por minuto, es decir, 2 por segundo.

Pero estas características no son exclusivas de la música sino que están presentes en todo momento de la vida tal y como explica Stanislavski:

²³⁸ *Ibid.*, p. 99.

*Allí donde hay vida hay acción, donde hay acción también hay movimiento, pero allí donde hay movimiento también hay tempo y donde hay tempo también hay ritmo.*²³⁹

Esto nos permite hablar de un tempo-ritmo corporal puesto de manifiesto en su movimiento y, que como veremos más adelante, puede ser interno o externo.

*[...] Las cualidades del sonido podrían ser también cualidades del movimiento (ritmo corporal) y verse reflejadas en el ritmo que rige la actividad de la persona [...] esto nos lleva a comprobar un paralelismo entre ritmo musical y corporal. [...]*²⁴⁰

Lógicamente la interpretación no es ajena a ello, pero a diferencia de la música, no hay indicaciones directas al respecto, lo que no es razón para que al actor no lo deba tener presente en su interpretación; descubrir cuál es el propio de cada momento en que se encuentra el personaje y crearlo, ya sea intuitiva o técnicamente, para lo que debe saber que externamente se refleja en lo característico, en el movimiento del personaje y en su comportamiento (acciones), mientras que internamente está relacionado con el objetivo psicológico y con la atmósfera.

Stanislavski en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creativo de la encarnación* ya habla del tempo-ritmo como un elemento básico de la técnica exterior, a la que se refiere como aquella que permite al actor encarnar su personaje. Para él no es otra cosa que mostrar exterior y artísticamente el trabajo experimentado por el actor vivencialmente.

[...] Si el tempo-ritmo se toma adecuadamente, el sentimiento y la vivencias correctas se crean naturalmente, por sí

239 ÓSIPOVNA, La... *op. cit.*, p. 183.

240 LEARRETA RAMOS, Begoña y Otros. *Los contenidos de Expresión Corporal*. Zaragoza: INDE Publicaciones, 2005, p. 43.

*mismos; pero si lo elegimos equivocadamente, de igual modo surgirán, en distintos momentos del papel, sentimientos y vivencias incorrectos, que no se pueden corregir si no se modifica ese tempo-ritmo.*²⁴¹

Y es que Stanislavski, reflexionando sobre lo que él denomina “su psicotecnia”, nos viene a decir que las palabras, el texto y el pensamiento, al despertar la reflexión, ejercen un efecto directo sobre el espíritu, mientras que los objetivos y la línea continua de acción influyen sobre la voluntad y el tempo-ritmo sobre los sentimientos.

[...] disponemos de medios directos e inmediatos de estimular cada una de las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica.

*Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios, actúan de modo directo e inmediato sobre la mente. El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo-ritmo.*²⁴²

Está demostrado que el tempo-ritmo, además de estar relacionado con la medida y la velocidad, lo está también con el mundo emocional del individuo. Dicha conexión lo convierte en un recurso técnico de primer orden a la hora de trabajar las emociones del personaje, pues dicha relación hace que actúe como un estímulo directo e inmediato de la memoria afectiva y viceversa. Por esta razón es imposible experimentar un determinado sentimiento con un tempo-ritmo equivocado o inadecuado y no se esté en el tempo-ritmo verdadero sin

241 STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de Jorge Saura. Barcelona : Alba Editorial, 2009, p. 237.

242 STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1994, p. 177.

los sentimientos pertenecientes a él. Y es que el tempo-ritmo personal no es otra cosa que la manifestación externa de nuestro momento interior.

El hecho de que el tempo-ritmo de una obra o personaje esté bien establecido puede dar lugar a que éste se poseione por sí mismo de los sentimientos del actor y cree en él una verdadera sensación de estar viviendo el personaje. Cuando esto ocurre en gran medida, las emociones del testigo (actor) se transforman de simpatía a sentimiento, llegando a veces incluso a ser de la misma calidad y casi de la misma fuerza que el del personaje de la obra.

9.4. En relación con la Verdad Escénica

Aunque unos la reclaman y otros intenten, sino rechazarla al menos ignorarla, la verdad escénica es un componente no exclusivo del realismo psicológico en sí, sino del hecho teatral en general, no importando el estilo o modelo interpretativo por el que se opte. Ello queda patente si echamos un vistazo a la historia de la interpretación, ya que observaremos como desde la Grecia antigua se demandaba al actor más verismo, con el fin influenciar de alguna manera al espectador, propósito indiscutible, ya que es el autentico destinatario.

Al igual que los elementos creativos, la verdad escénica no depende sólo del momento de inspiración del actor y de su capacidad para creer sino que también puede ser “creada” por medio de recursos técnicos tales como la lógica de comportamiento y el monólogo interno que pertenecen al mundo real y que dentro de la ficción la justifican de forma natural y orgánica.

9.4.1. *Lógica de comportamiento*

Si bien dicha lógica está también relacionada con las acciones físicas propuestas por Stanislavski, aquí me estoy refiriendo a ellas no tanto como un recurso técnico para llegar a la emoción, sino para llegar a la verdad escénica desde el punto de vista de lo que ve y percibe el espectador.

En la vida real las personas realizamos acciones necesarias y coherentes que responden a nuestras necesidades, las cuales por sí solas ponen de manifiesto nuestras relaciones, estrategias o emociones, las cuales son fácilmente reconocidas por los demás. Basta con colocarnos un día cualquiera en un banco de un parque o en una mesa de una terraza de una cafetería y observar a la gente que está a nuestro alrededor para por su comportamiento descubrir cantidad de información sobre ella. Por su estar y relación con los demás nos será fácil descubrir, aun sin oír lo que hablan, a una pareja enamorada, a quienes están enfadados con los que le acompañan, si están tristes, felices, les preocupa algo, etc... También nosotros mismos u otro cualquiera, cuando tenemos que realizar una tarea de las muchas que realizamos mecánica o inconscientemente, la llevamos a cabo con una seguridad y lógica de movimientos precisa y exacta.

*Cada Cultura cuenta con un modelo de comportamiento [...] elaborado a lo largo de su particular y ancestral historia. Los Individuos en ella nacidos, [...] son sometidos desde su nacimiento, a un complejo proceso de influenciación conductual que les lleva, a medida que van desarrollándose, a actuar, a reaccionar emocionalmente, pensar y enjuiciar de acuerdo con “lo establecido” Juegan en este proceso los mecanismos generales de aprobación/desaprobación, imitaciones, juegos, [...]*²⁴³

243 GONZÁLEZ VADILLO, José Luis. *Comportamiento humano*. Bilbao: Deusto Digital, 1993, p. 134.

La Conducta humana puede describirse como una multiplicidad de acciones, que se integran constituyendo una unidad global [...]

Todo Comportamiento se debe a una exigencia, a una Necesidad de cubrir una “deficiencia”, es decir va orientado a la satisfacción de necesidades.²⁴⁴

Esto hace que frecuentemente percibamos lo que quieren o les pasa a los otros con solo verlos sin escucharlos, e incluso cuando tratan de negar cuando se les pregunta al respecto. Y es que en este sentido viene bien el refrán referido a “la imposibilidad de poner puertas al mar”, pues cuando algo es verdad es muy difícil ocultarlo. ¿Cómo poder ocultar la atracción entre dos personas, el dolor ante una pérdida o el proteccionismo de un progenitor? ¿Cuántas veces le hemos preguntado a un amigo o familiar qué le pasa y nos lo niega, aun siendo evidente que no se encuentra tal y como trata de aparentar?

Por ello, comportándonos lógicamente en una situación, podemos hacer creer a quien nos vea el tipo de relación y emoción que queramos. Si dos personas se comportan como hermanos, pareja o desconocidos nadie dudará que “son” lo que tratan de hacer creer.

Y es que dicho comportamiento, si es lógico, será fácilmente reconocido por el espectador, ya que éste lo conoce de la vida, y de no ser así, el público no creerá en la verdad de lo que ocurre en escena.

Sirva como ejemplo mi experiencia en este sentido. Recuerdo que siendo yo estudiante de 1º en la RESAD de Madrid, la clase de interpretación estuvo ampliamente y extensamente dedicada al trabajo de la improvisación, con el propósito de que aprendiéramos, entre otras cosas, a “vivir” en circunstancias imaginarias diferentes. Ejercicios que nosotros mismos íbamos

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

proponiendo según nuestro gusto, preferencias y necesidades. Con dichos ejercicios intentaba experimentar y probar mi capacidad para abordar aquellas situaciones que yo consideraba que podían presentar una dificultad interpretativa para mí. Dada mi condición heterosexual propuse a un compañero un ejercicio basado en una relación homosexual, dado que no sabía si yo sería capaz de llevarlo a cabo con honestidad. No voy a entrar en detalles al respecto por no extenderme en mi explicación pero debo decir que los resultados fueron satisfactorios, pero lo que resultó más grato y revelador para mí no fue tanto el resultado del ejercicio, sino descubrir que la verdad obtenida no se basaba tanto en haberme enamorado de “verdad” de mi compañero, sino en haberme comportado lógicamente como una persona enamorada, y que el resultado hubiera sido el mismo si hubiera tenido de partenaire ya no a un compañero, sino a un animal u objeto. Sólo bastaba con comportarme lógicamente con ello como si lo fuera, lo cual, como ya he dicho anteriormente, resultó un gran descubrimiento técnico y liberador para mí.

En este sentido escuché al actor italiano Alberto Sordi en una entrevista que le estaban haciendo, lo que para mí fue una auténtica lección de interpretación, y es que al interrogarle sobre su trabajo dijo que él nunca se preocupó por hacerlo bien, sino que el espectador reconociera en su interpretación aquello que decía ser o sucederle.

En escena, por lo general, las necesidades del personaje no se corresponden con las del actor, de ahí que cuando éste no sabe qué hacer suele recurrir a los clichés, estereotipos y respuestas socialmente aceptadas. Para que ello no ocurra el actor debe valerse de la lógica y de la continuidad de las acciones, consistente en estudiar, descubrir y diseñar todas aquellas acciones físicas requeridas por la acción dramática.

En cuanto a ello Stanislavski propone que cuando una acción no puede ser captada de golpe en su totalidad lo que se debe hacer es descomponerla en los distintos momentos que la integran para estudiarlos detalladamente y así descubrir sus pequeñas verdades, y posteriormente mediante la sucesión lógica y coherente de dichos momentos reconstruir la gran acción. Si está bien

creada se trasladará por sí sola a otros planos de la naturaleza humana del artista como pensamiento, deseos o sensaciones, hasta lograr que la vivencia resulte perfecta.

Si bien lo importante de dicho método no es la realización de la acción física como tal, del método por el método, sino la verdad y la fe con que se realiza.

9.4.2. Monólogo interno

Este concepto aplicado al hecho interpretativo fue introducido por Stanislavski y Nemiróvich Danchenko y como nos dice María Ósipovna: *es uno de los caminos principales hacia una pronunciación orgánica de la palabra en el escenario.*

Las personas en la vida diaria, de forma automática, estamos en una línea de pensamiento continuo al que se denomina monólogo interno, siendo prácticamente imposible no pensar en nada, pues cuando incluso no queremos pensar, ya lo estamos haciendo. Ello es consecuencia de tratar de comprender todo lo que nos rodea y afecta, para así encontrar la mejor respuesta ante aquello que nos atañe, ya sea positiva o negativamente. El pensamiento actúa como el “filtro” seleccionador que nos permite encontrar la respuesta o reacción más adecuada a nuestros intereses, de ahí que sea donde se fundamente todo lo que decimos o hacemos, es decir da sentido a nuestra lógica de comportamiento. Y es que no podemos olvidar que “las cosas son lo que nos decimos sobre ellas.”

El monólogo interno en teatro no viene dado por el autor, como suele ocurrir en la novela, donde éste acostumbra a informar con detalle de todo lo que suelen pensar los personajes con respecto a la acción y a su estado emocional, sino que es creado por el actor en la medida que cree en la situación de su personaje. Debe de estar presente cuando se está

comunicando con otro o está tratando de resolver algún problema mentalmente; expone en voz alta su pensamiento dando lugar a lo que se conoce en teatro como monólogo; y sobre todo, cuando le están hablando otros personajes. En estos momentos muchos actores “desconectan” haciendo como que piensan y adoptando una actitud pasiva en espera de que les toque hablar, sin llegar a comprender que el monólogo interno forma parte del proceso de comunicación.

Cuando un personaje dice “No sé a dónde ir”, habitualmente está preocupado por saber a dónde podría ir. Pero un actor simplemente sugiere que no sabe a dónde ir sin resolver su dilema.²⁴⁵

Pero lo que ocurre en verdad es que el actor que no comprende esto, suele estar en un monólogo interno, pero en la línea de pensamiento del actor no del personaje, reduciéndolo toda posibilidad a un cúmulo de indicaciones, pautas, temores o respuestas premeditadas y, consecuentemente, a una interpretación estereotipada y previsible. Esta le impide sumergirse en el personaje y mantenerse en una línea de pensamiento acorde con las necesidades de éste y relacionada con lo que está acaeciendo, llegando así a respuestas espontáneas, lógicas y creativas que harán que el público crea que esa forma específica de accionar o reaccionar en ese momento es la única y verdadera ante tal situación, así como a encontrar sentido a todo lo que dice el personaje. Y es que el monólogo interno en escena no puede tener lugar o ser lógico si no se tiene un profundo conocimiento del personaje que se interpreta (su carácter, su psicología, como concibe el mundo y su relación con el resto de los personajes), para así poder llegar a pensar en escena de la misma forma que piensa el personaje.

Una forma clara de comprobar si el actor está o no en el monólogo interno es observando su tempo ritmo, ya que, como expongo en dicho

245 STRASBERG, *Un... op. cit.*, p. 118.

apartado, (9.3.5.) éste se encuentra estrechamente relacionado con la emoción, por lo que nos pondrá de manifiesto si responde al suyo propio, el estar dándose u obedeciendo indicaciones, o al del personaje y su situación. Y es que el actor tiene que creer en la situación y estar valorando en todo momento lo que ocurre hasta en los más mínimos detalles, para lo cual tiene que estar atento y concentrado.

*Stanislavski y Nemirovich Danchenko hablaban constantemente acerca de la gran expresividad y facilidad de contagio del monólogo interno, considerando que éste nace de una máxima concentración, de un auténtico estado creativo, de una sensible atención hacia cómo repercuten en el espíritu del actor las circunstancias externas. El monologo interno es siempre emocional.*²⁴⁶

Los personajes en los que juega un papel de capital importancia el monologo interno son los creados por A. Chejov en cualquiera de sus obras, en los que frecuentemente es más importante lo que les pasa interiormente que lo que dicen.

²⁴⁶ ÓSIPOVNA, La... *op. cit.*, p. 132.

CAPÍTULO 10. LA IMPROVISACIÓN EN EL AULA

Como ya dije al principio de este trabajo, resulta difícil encontrar una escuela de teatro oficial o privada, ya sea profesional o amateur, que no incluya en su programas la técnica de la improvisación, y es que posiblemente hoy día ya nadie dude su valor pedagógico. Como prueba de ello es la serie de Guías Didácticas que incorporo en el anexo y que pertenecen a los planes de estudios de diferentes Escuelas Superiores de Arte Dramático oficiales de nuestro país.

Toda organización, indistintamente de su naturaleza, tiende a organizarse con una serie de pautas y directrices que le permitan alcanzar sus objetivos y aprovechar sus recursos al máximo. Esto no es ajeno a los centros educativos, para lo cual parten de lo que se conoce como Instrumentos Fundamentales de la Planificación del Centro, uno de los cuales son las Guías Didácticas, que constituyen el tercer nivel de concreción curricular. Consisten en un documento en el que el profesor planifica los contenidos, objetivos, actividades y metodología, especificando; no sólo lo que pretende enseñar, sino cómo lo hará y cómo lo evaluará.

Prioritario ha sido para nuestra investigación, hacer un estudio pormenorizado de las guías didácticas, de las cuales hemos extractado la información necesaria para poder realizar una evaluación y balance de la aplicación de la técnica en los diferentes niveles formativos de las distintas especialidades que se ofertan en estos centros. De tal manera que desarrollamos a continuación la primera fase de la extracción de cada una de las guías, en las que separamos especialidad, curso, contenido, especialidad, objetivos, etc.

Para una mayor claridad expositiva las hemos agrupado en tres bloques: asignaturas de interpretación, otras asignaturas eminentemente prácticas y otras de un mayor carácter teórico.

10.1 En relación con la asignatura de Interpretación

1º CURSO

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación.

Competencias: Conocer e integrar la técnica de improvisación.

Contenidos: Por medio de improvisaciones individuales y por parejas se trabajan elementos creativos así como los elementos estructurales dramáticamente hablando.

Metodología: Llevar a cabo las improvisaciones con sus respectivas reflexiones.

Procedimiento de evaluación: Calidad de ejercicios de improvisación.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Sistemas de Interpretación y Prácticas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación I y II.

Contenidos: Introducción a la técnica de improvisación.

Metodología: La improvisación como técnica activa de entrenamiento actoral y para introducir al alumno en los elementos de la estructura dramática.

Herramienta de Evaluación: Práctica de improvisación. El alumno realizará una improvisación fundamentada en contenidos propuestos por el profesor. Tendrá una duración mínima de 7 minutos.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Texto

Curso: 1º

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Técnicas de interpretación en el teatro de texto I

Competencias: Utilizar técnicas de improvisación como recurso para el estudio y la creación de diferentes propuestas escénicas desarrollando su espíritu improvisador.

Contenido: La improvisación como herramienta actoral Elementos de Introducción al análisis dramático, improvisación. El trabajo del actor en la situación imaginada escrita por el autor.

Actividades Obligatorias: Improvisaciones y trabajos individuales y colectivos.

Metodología: Entrenamiento psicotécnico: Ejercicios e improvisaciones. Improvisaciones individuales y grupales con y sin texto.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Fundamentos de Actuación I.

Competencias: Improvisar actuando con lógica y organicidad conforme a circunstancias, acontecimientos, objetivos y relaciones, secuenciando y manteniendo la unidad y la perspectiva de la acción.

Contenidos: Las bases de la actuación en relación con la improvisación: apertura, escucha, relajación, impulsos, sensorialidad, lógica, creatividad, etc. Elementos y esquemas básicos en la improvisación y la situación dramática: circunstancias, actividad, relación, objetivos, conflicto, urgencia, acción dramática (principal y secundaria), antecedentes, sucesos desencadenantes, acontecimientos, fases, perspectiva. La improvisación como elemento recurrente: en el entrenamiento psicofísico, en la situación dramática, en la aproximación a los textos y los personajes, en la creación teatral.

Metodología: Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos. Estudios y análisis activo relacionados con sus prácticas escénicas.

Criterios de evaluación: Actuar y comunicarse de manera orgánica en ejercicios, improvisaciones y situaciones dramáticas de distinta naturaleza y complejidad, aplicando los diversos elementos cognitivos, emocionales y expresivos que intervienen en la creación de una partitura escénica y la interpretación de textos.

ESAD: Sevilla

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación I.

Competencias: Conocer, experimentar e integrar la técnica de la improvisación.

Contenidos: Mediante la improvisación: observación, Concentración, Imaginación, cuerpo emocional, Intuición, Acción, Técnica de la improvisación.

Metodología: Trabajo de clase dirigido y de investigación partiendo de propuestas de improvisación

Criterio de Evaluación: Conoce y se desenvuelve en los tipos básicos de improvisación.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Común.

Materia: Sistemas de Interpretación

Asignatura: Interpretación I

Competencias: Saber desarrollar un comportamiento orgánico en el marco de una improvisación. Utilizar la improvisación como medio de investigación y aprendizaje creativos, integrando progresivamente los recursos básicos de la actuación Dominar la improvisación como herramienta para el trabajo actoral y para el reconocimiento y práctica del conflicto dramático y de la escucha en escena

Contenidos: Esquemas y elementos para la improvisación. Juego e improvisación. Intuición y espontaneidad. Complicidad. Audiencia. Conflicto. Antecedentes. Objetivo. Estrategias. Protagonista-antagonista. Urgencia. Aplicación de motores de juego en las improvisaciones: espacio y equilibrio, tempo-ritmo, cualidades de la acción física, relación con la audiencia, etc.

Metodología: La improvisación será una herramienta clave para el aprendizaje y entrenamiento de los elementos técnicos, así como para la investigación y acercamiento al material dramático de las escenas y la creación de personajes. Se tendrá en cuenta la diferenciación entre género y estilo y las relaciones diversas que implica con la audiencia.

Criterio de evaluación: Capacidad de desarrollar buenos niveles de juego, complicidad e improvisación.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Dirección y Dramaturgia.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Teoría de la Interpretación.

Competencias: La improvisación como acercamiento a la creación del personaje.

Contenidos: La técnica de la Improvisación. Improvisación sobre elementos básicos de la actuación : espacio, tiempo, acción física, acción-reacción. La acción dramática y el conflicto. Protagonista-Antagonista. Objetivo y Tarea. Deseo y necesidad. Antecedentes, circunstancias dadas, situación establecida. Obstáculos y estrategias. Urgencia. Relaciones. Relación social, emocional, con el espacio y con los otros. El juego como forma de generar acción y respuestas.

2º CURSO

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación II.

Competencias: Potenciar el valor de la improvisación como vehículo de entrenamiento actoral.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Prácticas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación IV.

Contenidos: Improvisaciones a partir de los elementos constitutivos del texto dramático. Aproximación a la escena; de la improvisación a la partitura.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Fundamentos de Actuación II.

Competencias: Improvisar actuando con lógica y organicidad conforme a circunstancias, acontecimientos, objetivos y relaciones, secuenciando y manteniendo la unidad y la perspectiva de la acción.

Metodología: Improvisaciones sobre la situación. Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos. Estudios y análisis activo relacionados con sus prácticas escénicas.

Criterios de evaluación: Valorar las pautas de entrenamiento psicofísico, de expresión oral y corporal, y para actuar orgánicamente en ejercicios, improvisaciones y escenas

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual y Musical.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación en el Teatro Textual I.

Interpretación en el Teatro Musical I.

Competencias: Improvisar actuando con lógica y organicidad conforme a circunstancias, acontecimientos, objetivos y relaciones, secuenciando y manteniendo la unidad y la perspectiva de la acción. Actuar orgánicamente en la comedia mediante la improvisación y el juego escénico.

Contenidos: La improvisación y el texto: analogías. Improvisación sobre la situación dramática.

Metodología: Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos. Estudios y análisis activos relacionados con sus prácticas escénicas.

Criterios de evaluación: Actuar orgánicamente en la comedia mediante la partitura de acción, la caracterización, los recursos expresivos, la improvisación y el juego escénico.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Creación.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación en el Teatro Físico I.

Competencias: Adquirir y desarrollar la conciencia de transformación del cuerpo-máscara usando los principios básicos de entrenamiento pre-expresivo, juego escénico e improvisación.

Contenidos: El objeto en improvisación física.

Criterios de evaluación: Conocer y relacionar distintos procedimientos, como la dramaturgia de objetos y la técnica de improvisación, en la composición de la partitura del personaje-máscara y en la práctica en distintas formas teatrales imbricadas en el teatro físico y de creación.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Interpretación

Materia: Sistemas de Interpretación

Asignatura: Interpretación II

Competencias: Dominar la improvisación como herramienta para el trabajo actoral y vehículo de aproximación a las escenas.

Contenido: Estudio práctico de las diversas técnicas de improvisación como mecanismo de acercamiento y desentrañamiento de las claves de una escena, así como del comportamiento de los personajes. La herramienta de la improvisación. La improvisación de pareja (cont.) Continuación del esquema de improvisación del curso anterior. La improvisación colectiva. El trabajo coral. La improvisación con objetos (cont.): reales e imaginarios. La improvisación de atmósferas (cont.). La improvisación como aproximación a la escena. Fórmula de la escena e improvisación de arreglo. Partitura de la escena. Aplicación del estudio stalnavskiano como herramienta de acercamiento a la escena, a través de la improvisación.

Metodología: El trabajo se apoyará en la realización de ejercicios individuales, por parejas y colectivos, sobre el uso del instrumento psicofísico, así como la realización de improvisaciones y escenas.

Evaluación: capacidad de crear improvisaciones con conflicto con los elementos técnicos adecuados, así como la capacidad de improvisar dichas situaciones. Capacidad de desarrollar buenos niveles de juego, complicidad e improvisación.

3º CURSO

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación.

Competencias: Potenciar el valor de la improvisación como vehículo de creación actoral.

Contenidos: El trabajo de la improvisación se fundamenta: Aplicación práctica de lo estudiado con base en pequeñas improvisaciones. Ejercitación con base en improvisaciones libres. Ejercitación del personaje con base en improvisaciones al texto según aspectos de la estructura dramática seleccionados de acuerdo a las pautas de Meyerhold. Aplicación al texto de todos los elementos ejercitados y descubiertos en las improvisaciones.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Gestual.

Materia: Prácticas de Interpretación I.

Asignatura: Interpretación V.

Competencias: Desarrollar el sentido de juego escénico en relación a la improvisación y a los procesos de creación.

Contenidos: Mediante la improvisación desarrollo del trabajo de la escucha, juego dramático, relaciones y resoluciones escénicas y la técnica de la improvisación.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Textual

Curso 3º.

Materia: Prácticas de Interpretación.

Asignatura: Prácticas de interpretación en el Teatro de Texto I

Actividades Obligatorias: Trabajo de Interpretación: creación actoral del personaje asumido dentro del Taller de Montaje en el proceso de ensayos. Improvisaciones. Trabajos individuales y colectivos

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación en el Teatro Textual II.

Competencias: Improvisar, actuando con lógica y organicidad conforme a circunstancias, acontecimientos, objetivos y relaciones, secuenciando y manteniendo la unidad y la perspectiva de la acción. Actuar orgánicamente en la comedia mediante la partitura de acciones, la caracterización, los recursos expresivos, la improvisación y el juego escénico.

Contenidos: Improvisaciones y análisis activo. Unidades de acción, objetivos y obstáculos, estrategias, actividades, urgencia, tempo-ritmo, subtexto, particularizaciones, creación de imágenes y realidades sensoriales, etc. Otros procedimientos.

Procedimiento de evaluación: Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos. Estudios y análisis activo relacionados con sus prácticas escénicas.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Materia: Sistemas de Interpretación.

Asignatura: Interpretación en el Audiovisual

Competencias:: Ejercicios e improvisaciones individuales y por parejas. La escucha y la espontaneidad. Trabajo con textos neutros y cinematográficos.

Metodología: Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos.

Procedimientos de evaluación: Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Interpretación

Materia: Prácticas de Interpretación.

Asignatura: Prácticas de Interpretación I

Competencias:: La transformación del personaje a través de la improvisación. La improvisación como herramienta para la puesta en práctica del análisis activo. La improvisación y el juego como herramienta para la exploración de la escena.

Metodología: La improvisación será una herramienta clave para el aprendizaje y entrenamiento de los elementos técnicos, así como para la investigación y acercamiento al material dramático de las escenas y la creación de personajes.

Evaluación: Capacidad de desarrollar buenos niveles de juego, complicidad e improvisación.

4º CURSO

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Prácticas de Interpretación.

Asignatura: Taller fin de Estudios.

Competencias:: Potenciar el valor de la improvisación como vehículo de creación actoral.

Contenidos: Improvisaciones planteando situaciones imaginadas y relacionadas con las características generales artaudianas y el uso del ritual escénico; con las características generales grotowskianas (Según García torrado) y de Eugenio Barba (Según Antonio Olveira); improvisaciones según situaciones libres basadas en los rasgos dramáticos del teatro Épico.

Procedimientos de evaluación: Ejercicios de improvisación libre individual y colectiva partiendo de las características personales del alumno y su adaptación a las pautas de la tendencia escénica estudiada. Ejercicios de improvisación sobre el texto o guion elegido según la tendencia escénica.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Materia: Prácticas de Interpretación.

Asignatura: Prácticas de Interpretación en el Teatro Textual II

Contenidos: Proceso de búsqueda, aproximación y creación del personaje y de la situación dramática. Propuestas, ejercicios e improvisaciones. Proceso, de búsqueda y creación de la acción y del personaje a través de ejercicios prácticos, propuestas, improvisaciones, análisis activos y reflexión.

Procedimientos de evaluación: Trabajos de improvisación con diversos esquemas y propósitos. Estudios y análisis activo, relacionados con sus prácticas ensayos y representaciones.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Taller Integrado (Interpretación, Dramaturgia y Dirección Escénica).

Materia: Trabajo Fin de Estudios.

Asignatura: Trabajo Fin de Estudios.

Competencias:: Dominar la técnica de la improvisación empleando con iniciativa y autonomía el imaginario del actor y su capacidad de juego.

Contenidos: Improvisación y creación con el material de la obra. Trabajo de mesa e improvisaciones de aproximación. Acción, conflicto y personaje a través de la improvisación. Improvisaciones de aproximación.

Metodología: La improvisación será una herramienta clave para la investigación y acercamiento al material dramático de las escenas y la creación de personajes.

Evaluación: Capacidad de desarrollar buenos niveles de juego, complicidad e improvisación.

10.2 En relación con otras asignaturas eminentemente prácticas.

DANZA

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación

Curso: 1º

Materia: Movimiento.

Asignatura: Danza de 1º

Competencias:: Dominar la improvisación como técnica para la creación del personaje. Encontrar nuevas formas de expresión a través de la improvisación para escoger las acciones y movimientos más adecuados como mensajeros del pensamiento, la emoción o el tema que se pretenda desarrollar.

Procedimiento de evaluación: Ejercicios de improvisación guiada a partir de unas pautas concretas.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Curso: 1º

Materia: Danza.

Asignatura: Danza I.

Competencias:: Encontrar en la improvisación un punto de partida para la búsqueda del movimiento. Reconocer y emplear la improvisación como recurso para la creación y composición coreográfica.

Contenido: Inicio a la improvisación, Bases, Espacio, Energía, Esfuerzo, Ritmo, Técnicas. Grados, Grisación grupal.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Curso: 1º

Materia: Movimiento

Asignatura: Danza I.

Contenidos: El cuerpo como instrumento de la creación. Técnicas de improvisación.

Criterios de evaluación: Crear e improvisar por parte del alumno pequeñas variaciones empleando los conocimientos adquiridos.

Criterios de calificación: Realizar un ejercicio de improvisación a partir de una propuesta del profesor.

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Curso: 2º

Materia: Movimiento.

Asignatura: Danza 2º

Competencias: Dominar la improvisación como técnica para la creación del personaje. Encontrar nuevas formas de expresión a través de la improvisación para escoger las acciones y movimientos más adecuados como mensajeros del pensamiento, la emoción o el tema que se pretenda desarrollar.

Procedimiento de evaluación: Ejercicios de improvisación guiada a partir de unas pautas concretas

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual y Gestual

Curso: 3º

Materia: Danza.

Asignatura: Iniciación a la coreografía I (Optativa)

Competencias:: Encontrar en la improvisación un punto de partida para la búsqueda del movimiento Reconocer y emplear la improvisación como recurso para la creación y composición coreográfica.

Contenidos: Inicio a la improvisación, Bases, Espacio, Energía, Esfuerzo, Ritmo, Técnicas. Grados, Grisación grupal.

EXPRESIÓN CORPORAL Y MIMO

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación

Curso: 1º.

Materia: Movimiento.

Asignatura: Expresión Corporal de 1º.

Competencias:: Encontrar nuevas formas de expresión a través de la improvisación para escoger las acciones y movimientos más adecuados como mensajeros del pensamiento, la emoción o el tema que se pretenda desarrollar.

Procedimiento de evaluación: Ejercicios de improvisación guiada a partir de unas pautas concretas.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común.

Curso: 1º

Materia: Movimiento

Asignatura: Expresión Corporal I

Actividades Obligatorias: Las actividades prácticas estarán basadas en el aprendizaje de la técnica y expresión del movimiento y en los procedimientos de improvisación para el ejercicio de la creatividad y la comunicación mediante el lenguaje corporal.

Metodología: La comunicación con uno mismo o con los otros se desarrolla a través del lenguaje corporal improvisado, hasta que éste se convierte en la segunda naturaleza del actor.

Evaluación: Empleo de los procedimientos de improvisación para el ejercicio de la creatividad y la comunicación mediante el lenguaje corporal.

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Curso: 2º

Materia: Movimiento.

Asignatura: Expresión Corporal de 2º

Competencias:: Encontrar nuevas formas de expresión a través de la improvisación para escoger las acciones y movimientos más adecuados como mensajeros del pensamiento, la emoción o el tema que se pretenda desarrollar. Manejar la Improvisación como recurso para cualquier tipo de creación artística.

Contenidos: Como base expresiva y creativa. La improvisación como recurso de investigación y creación artística. Creación física del personaje partiendo de la improvisación.

Procedimiento de evaluación: Ejercicios de improvisación guiada a partir de unas pautas concretas.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual y Gestual.

Curso: 2º

Materia: Movimiento.

Asignatura: Expresión Corporal I

Contenido: La improvisación como proceso de creación.

Herramienta de evaluación: Muestra-prueba pública con las herramientas de las prácticas individuales y colectivas, en base a un proceso de improvisación con el objeto y posterior composición/ Escala de valoración.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual

Curso: 2º

Materia: Movimiento

Asignatura: Expresión Corporal II

Contenidos: Bases para la improvisación individual y colectiva.

Actividades Obligatorias: Las actividades prácticas estarán basadas en los procedimientos de improvisación para el ejercicio de la creatividad y la comunicación mediante el lenguaje corporal.

Metodología: La comunicación con uno mismo o con los otros se desarrolla a través del lenguaje corporal improvisado, hasta que éste se convierte en la segunda naturaleza del actor.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Curso: 2º

Materia: Movimiento

Asignatura: Expresión Corporal II

Contenidos: Improvisación y composición de partituras físicas.

Criterios de evaluación: Elabora y defiende técnica e interpretativamente las improvisaciones

Criterios de calificación: Trabajo creativo: improvisaciones y creaciones

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Gestual.

Curso: 3º

Materia: Movimiento

Asignatura: Mimo I

Contenido: Iniciación a la creación individual y en duo por medio de la improvisación.

MÚSICA Y CANTO

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Curso: 1º

Materia: Música y Canto

Asignatura: Música I

Competencias: Improvisar melodías o canciones tonales, con o sin acompañamiento instrumental. Improvisar estructuras rítmicas y/o melódicas con la voz, instrumentos de percusión,

Procedimiento específico metodológico: La expresión a través de los elementos musicales, tanto colectiva como individual, se realizará mediante la interpretación, la creación y la improvisación.

Criterios de evaluación: Demuestra que es capaz de entonar, improvisar y memorizar melodías o canciones tonales, con o sin acompañamiento instrumental. Demuestra que es capaz de imitar,

ejecutar e improvisar estructuras rítmicas y/o melódicas con la voz, instrumentos de percusión.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Textual

Curso: 1º

Materia: Música y Canto

Asignatura: Lenguaje Musical II

Competencias:: Potenciar la creatividad partiendo de la improvisación e interpretación rítmica, melódica y armónica, vocal e instrumental, para su aplicación en la escena.

Contenidos: Improvisación, lectura y reconocimiento de ritmos. Improvisación, lectura y reconocimiento de melodías en La menor y en Clave de Sol

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Curso: 1º

Materia: Música y Canto

Asignatura: Música I

Actividades Obligatorias: Ejercicios rítmicos de imitación, improvisación y lectura, con o sin texto añadido. Entonación de melodías a capella o con acompañamiento instrumental, ya sea por imitación, lectura o improvisación guiada, y tanto individual como colectiva.

Criterios de evaluación: Respetar el marco de actuación de esquemas rítmicos en situaciones de improvisación. Utilizar situaciones de silencio profundo como marco para la improvisación con los parámetros sonoros (altura, intensidad, duración y timbre). Establecer algunas pautas para la improvisación que permitan expresar musicalmente ideas extraídas del análisis de otras áreas artísticas.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Común

Curso: 1º

Materia: Música y Canto

Asignatura: Música I

Metodología: Improvisación y creatividad son muy importantes para el desarrollo artístico.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Interpretación

Curso: 1º

Materia: Movimiento

Asignatura: Principios Musicales y Movimiento

Competencias: Producir y reproducir la composición de determinadas gramáticas corporales definidas de forma concreta e improvisada.

Contenidos: Improvisación melódica. Práctica - creación de fragmentos sencillos musicales.

Metodología: improvisaciones donde se desarrolle la individualidad creativa y el imaginario del alumno.

ESAD: Córdoba

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Curso: 2º

Materia: Música y Canto

Asignatura: Música II

Competencias:: Realizar e improvisar individualmente o colectivamente pequeñas formas musicales partiendo de premisas relativas a distintos aspectos del lenguaje musical.

Contenidos: Música con el cuerpo, elementos y objetos: trabajo con repertorio e improvisaciones más complejas.

Metodología: Dentro de los principios metodológicos específicos: La expresión a través de los elementos musicales, tanto colectiva como individual, se realizará mediante la interpretación, la creación y la improvisación.

Criterios de evaluación: Demuestra que realiza e improvisa individualmente o colectivamente pequeñas formas musicales partiendo de premisas relativas a distintos aspectos del lenguaje musical.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual.

Curso: 2º

Materia: Música y Canto.

Asignatura: Música II

Actividades Obligatorias: Ejercicios rítmicos de imitación, improvisación y lectura, con o sin texto. Entonación de melodías a capella o con acompañamiento instrumental, ya sea por imitación, lectura o improvisación (libre o guiada), y tanto individualmente como en grupo. Improvisación de una 2ª voz (a distancia de 3ª ó 6ª) para melodías tonales.

Criterios de Evaluación: Respetar el marco de actuación de esquemas rítmicos en situaciones de improvisación. Utilizar situaciones de silencio profundo como marco para la improvisación con los parámetros sonoros (altura, intensidad, duración y timbre). Establecer algunas pautas para la improvisación que permitan expresar musicalmente ideas extraídas del análisis de otras áreas artísticas.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Textual y Creación

Curso: 2º

Materia: Música y Canto.

Asignatura: Música II.

Contenidos: Improvisación y creación

Metodología: Improvisación y creatividad.

ESAD: Murcia

Especialidad: Dirección Escénica y Dramaturgia

Itinerario: Dirección Escénica

Curso: 2º

Materia: Música y espacio sonoro

Asignatura: Música aplicada a la puesta en escena.

Contenidos. Improvisación y Creación.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Común

Curso: 1º

Materia: Música y Canto

Asignatura: Canto I

Metodología: Estimular la creatividad. Improvisación y creatividad son muy importantes para el desarrollo artístico

Criterios de evaluación: Es capaz de improvisar melodías sobre un esquema armónico y rítmico.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual

Curso: 3º

Materia: Música y Canto.

Asignatura: Canto I

Contenidos: El arte de la improvisación aplicado a canciones de distintos géneros

VOZ

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Común

Curso: 1º

Materia: Voz

Asignatura: Técnica vocal y del habla I

Contenidos: Improvisaciones y ensayos con textos, aplicaciones.

RESAD: Madrid

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual

Curso: 2º

Materia: Voz

Asignatura: Técnica vocal II

Contenidos: Improvisación y juego vocal. Juegos y variaciones expresivas con textos de épocas y estilos diversos. Prácticas con los diferentes registros. Voz hablada versus voz cantada. Caracterización de la voz. Manejo de los resonadores.

ESAD: Murcia

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Textual, Musical y Creación.

Curso: 2º

Materia: Voz

Asignatura: Técnica vocal y del habla II

Contenidos: Caracterización del personaje mediante Improvisaciones y ensayos con textos, aplicaciones

ESAD: Valladolid

Especialidad: Interpretación.

Curso: 3º

Materia: Voz

Asignatura: Voz y palabra escénica II

Contenidos: Creatividad vocal: La improvisación vocal. La creación individual y colectiva.

10.2 En relación con asignaturas de carácter más teórico.

ESAD: Galicia

Especialidad: Interpretación.

Itinerario: Textual / Xestual.

Curso: 3º

Materia: Dramaturxia.

Asignatura: Dramaturxia I

Contenidos: Mediante la improvisación: Composición e realización de dramaturxias posdramáticas performativas. Elaboración de partituras de acción. Creación de mecanismos de coherencia.

ESAD: Valladolid

Especialidad: Dirección Escénica y Dramaturgia

Itinerario: Dirección Escénica.

Curso: 1º

Materia: Historia y Teoría de las artes del espectáculo.

Asignatura: Historia y Teoría de las artes del espectáculo.

Contenidos: La comedia dell'arte y su libre improvisación.

ESAD: Murcia

Especialidad: Dirección Escénica y Dramaturgia

Itinerario: Dirección Escénica.

Curso: 2º

Materia: Dirección de Actores.

Asignatura: Dirección de Actores.

Contenidos: el trabajo del director con el actor: La improvisación como fórmula de creación de personajes. Improvisaciones sin texto memorizado, siguiendo la línea de la acción. Estudio colectivo de la improvisación y memorización comprensiva del texto a través de las acciones físicas.

CONCLUSIONES

Presentamos las conclusiones finales de nuestra investigación en la que reforzaremos la hipótesis sostenida a lo largo de la misma, en el que aseguramos que la improvisación es una herramienta didáctica dentro de las aulas de formación educativa, con un gran valor pedagógico para la adquisición de elementos dramáticos, creativos y técnicos que permiten al actor afrontar el hecho interpretativo de forma rigurosa, científica y artística.

Uno de los materiales decisivos para reforzar nuestra investigación lo hemos fundamentado en el estudio pormenorizado de un compendio de Guías Didácticas que conforman el currículo del plan de estudios de las Enseñanzas Superiores en Arte Dramático de España. Ello nos ha permitido extraer información de distintos centros educativos, para hacer una análisis y comparativa del interés por el desarrollo de contenidos de este tipo dentro de su marco curricular.

Con ellas y con el trabajo de investigación empírica dentro del aula que hemos desarrollado por casi dos décadas, concluimos lo siguiente:

La mayoría de las guías analizadas contemplan la materia referida a la improvisación en distintos niveles, itinerarios y especialidades dentro de este tipo de enseñanzas.

La materia se contempla, además de en asignatura de interpretación, en otra de contenido práctico en las que interviene notablemente el componente creativo, tales como: expresión corporal, música, danza, canto, trabajos fin de estudios, etc; si bien encontramos algunas referencias en asignaturas de carácter más teórico, donde también se incluye su práctica y/o estudio, tal es el caso de la ESAD de Galicia: Dramaturxia I correspondiente al tercer curso de la especialidad de Interpretación Textual; o de la ESAD de Valladolid, donde ocurre lo mismo en la asignatura Historia y Teoría de las Artes Escénicas, correspondiente al primer curso de la especialidad de Dirección Escénica. No

obstante en estos últimos casos su estudio está más referido al carácter teórico y/o historicista como: *la comedia dell'arte y su libre improvisación. Composición e realización de dramaturxias posdramáticas performativas*²⁴⁷. *Elaboración de partituras de acción.*

Otro de los elementos para elaborar juicios de valor sobre la importancia de la Improvisación, es que la misma está contenida en mayor o menor grado prácticamente en todos los cursos, itinerarios y especialidades, aunque su aplicación por niveles suele ser diferente, buscando que los contenidos prácticos cumplan los objetivos pedagógicos contemplados en las guías. Así por ejemplo, en los primeros cursos, en los que los alumnos suelen tener el primer contacto con la materia, los objetivos didácticos persiguen que éstos se familiaricen con la técnica para ir descubriendo, desarrollando y dominando los elementos y recursos creativos, estructurales y técnicos. Sin embargo, en los cursos superiores, una vez pasado el proceso de adquisición de la técnica, su uso práctico se vuelve imprescindible como elemento de búsqueda y creatividad en lo referente a la composición del personaje, análisis y comprensión de escenas, situaciones, conflictos, etc.

Podemos observar también, que la improvisación cobra un valor polivalente dentro de éstas ya que es frecuente que aparezca en una misma guía como Competencia: *conocer e integrar los conocimientos que de la improvisación se obtengan.* Como Contenido: *proporcionar esquemas y elementos para que el alumno aborde la improvisación.* Como Objetivo: *desarrollar la intuición y la espontaneidad.* Como Metodología: *técnica activa de entrenamiento actoral y para introducir al alumno en los elementos de la estructura dramática.* Como Criterio de evaluación: *valoración de los objetivos que a través de ella alcance.* Dicha polivalencia se va reduciendo en los cursos superiores donde queda a veces acortada a tan sólo uno de los valores antes referidos.

247 Lengua gallega.

Este estudio y análisis nos permite observar que la técnica de la improvisación es la que sustenta la base metodológica de casi todas las escuelas, las cuales apoyan los contenidos didácticos en los primeros cursos para lograr que los objetivos pedagógicos de desarrollo de los elementos creativos, dramáticos y estructurales se logren a través de ella y que sirvan de instrumento y apoyo en los cursos superiores para reforzar la técnica interpretativa, así como que los alumnos sin dificultad alguna, puedan investigar y acercarse de forma eficiente y creativa al material dramático de las escenas y la creación de personajes.

Trabajo en el aula

Al iniciarse en la técnica de la improvisación, el alumno empieza a enfrentarse a pautas específicas del entrenamiento actoral en la que aprenderá a desarrollar de forma consciente aspectos metodológicos que le conducirán a la comprensión del quehacer escénico como actor y como personaje. El trabajo en el aula se desarrolla con grupos de jóvenes con edades comprendidas entre 18 y 25 años, con y sin experiencia previa en el campo de la interpretación. A lo largo de dicho trabajo detectamos una serie de problemas que por lo general, suelen estar presentes, en mayor y menor grado en todos aquellos que se inician en este tipo de prácticas.

En primer lugar, expondremos las resultantes del alumno novel, e incluso algunos que ya tienen algo de experiencia. Este tipo de alumno, cuando aborda los primeros ejercicios de improvisación, acostumbra a desarrollar sus propias ideas que del teatro y de la interpretación tiene, una idea que por lo general responden a modelos estándares y completamente desfasados. Para ellos, interpretar es: moverse, hablar y reaccionar estereotipada y mecánicamente a una entrada o “pie” de texto. Vienen a la escena con muchos esquemas proporcionados por su práctica a nivel amateur y/o falta de conocimiento técnico lo que les dirige a unos resultados prácticos llenos de esquemas y estereotipos. Cuando se presenta ante el ejercicio que van a

realizar, muchas veces el alumno, se siente presionado porque cree que debe obtener resultados inmediatos. Esta idea les suele hacer sentirse presionados por considerar, que su obligación es mostrar un resultado final como si de una presentación teatral se tratase, desconociendo u olvidando, que improvisar o incluso ensayar una escena, no consiste en buscar resultados teatrales, sino que en el caso de la improvisación es un aprendizaje, un entrenamiento; y en el caso del ensayo una búsqueda. Tal y como ocurre en cualquier disciplina artística, en la que el resultado final es consecuencia de un periodo de trabajo. En estos casos y con fin de que aminore dicha exigencia, le insistimos en que no debe olvidar que el error es un derecho, pero no volver a cometerlo una obligación, ya que hacer lo mismo le llevará al mismo resultado.

En estas primera etapas del conocimiento de la técnica, el alumno se enfrenta a sus propios prejuicios personales, ya que el aquí y ahora de los ejercicios “exige” que no se piense, si no que se reaccione de forma inmediata, lo que le lleva a sentirse “vulnerable” y “víctima” potencial doble lo que el resto del grupo opine sobre él. Por lo general, le cuesta sentirse cómodo en la improvisación, porque olvida que es un juego dramático y que todo lo que pasa en ella es verdad solamente en el momento en que pasa. Si uno ama, desea, odia... en una improvisación, no tiene que ser lo que desee hacer fuera del ejercicio. Por razones similares se autoexige ser “educado”, y “políticamente correcto”, censurando frecuentemente los primeros impulsos por considerarlos inadecuados social, ética o moralmente, lo que le impide hacer aquello que verdaderamente desea y necesita para el ejercicio. Por esta razón es frecuente que no se atreva a hablar de lo que ve, y a mostrar lo que le pasa, por considerarlo incomodo o incorrecto.

A nivel de los elementos estructurales, abordamos los contenidos temáticos y conceptuales, generadores de la acción dramática, y en este sentido hemos detectado la dificultad general del alumno para comprender el verdadero significado de dos de ellos: conflicto y urgencia. Dos términos básicos y esenciales de la técnica actoral, cuyo desconocimiento y falta de

experiencia en esta práctica, le llevan frecuentemente a confundir con los de “riña” y “prisa”. Esto suele acabar reduciendo el conflicto a una simple discusión, porque no comprende que el verdadero significado de dicho término, interpretativamente hablando, proviene de la naturaleza de éste, y que no siempre tiene que ser confrontación, sino dificultad para alcanzar el objetivo. Así volviendo, al ejemplo citado en el desarrollo de nuestra investigación de Romeo y Julieta, vemos que tienen un conflicto pero no por esos están enfrentados entre sí, sino todo lo contrario. Y es que cuando ello está ocurriendo, el alumno está ignorando uno de los componentes esenciales de la acción: la estrategia, es decir se pierden en defenderse y atacar en vez de buscar la propuesta idónea para alcanzar el objetivo.

También ocurre algo similar con el término urgencia porque tienden a confundirlo con “tener o hacer algo con prisa” ignorando que en interpretación, al igual que en la vida real, la urgencia está referida a la necesidad de conseguir el objetivo en el menor tiempo posible. Aquí es cuando el famoso refrán de *vísteme despacio que tengo prisa*, adquiere todo su significado, ya que hacer algo con urgencia no significa hacerlo rápido y mal, sino todo lo contrario con precisión. Y es que el alumno debe saber que mientras urgencia significa exactitud, economía, limpieza, etc... la prisa es todo lo contrario. Para su explicación recurrimos a dos ejemplos muy significativos, uno es la forma de conducir una ambulancia cuando se traslada a un enfermo grave, y el otro el desactivar una bomba de relojería; tanto en uno como en otro sólo podrá lograrse el objetivo si se hace con urgencia, ya que la prisa en ambos casos supondrá, casi seguro, consecuencias desagradable y posiblemente catastróficas.

Generalmente cuando el alumno ignora que el tiempo dramático es limitado suele tratar de dilatarlo en la improvisación, reduciendo el ejercicio a una conversación o como mucho una discusión, sin ningún interés dramático ni interpretativo. Esto según sus propios análisis al finalizar el ejercicio suele

sucedir por el deseo personal de continuar haciendo el ejercicio y/o el error de pensar que si dura poco no es bueno.

Otro de los resultados frecuentes es la poca “escucha” que tiene el alumno, posiblemente y creemos que es así, la técnica de la improvisación es una de las herramientas más importantes que posee un actor para desarrollar la escucha. Al principio, el alumno frecuentemente tiende a estar en sí mismo ignorando al otro y no escuchándolo, por lo que acaban convirtiendo a la improvisación en lo que podemos catalogar como “conversación de sordos”. Y es que sólo cuando se está concentrado en el compañero y éste es más importante que uno mismo, se es capaz de captar su comportamiento real y tener un punto de vista al respecto que determinará la reacción. En toda improvisación se debe saber escuchar, es decir, estar atento, abierto y receptivo al comportamiento real del compañero, y no a lo que parece o pretende “mostrar”.

Hemos podido apreciar también el “pánico” que genera en el alumno el silencio, momentos, según su propio testimonio, en los que más consciente es de estar siendo observado, por lo que, inevitablemente, empieza a pensar, a juzgarse y a examinarse. Esto le genera más miedo e inseguridad y le lleva frecuentemente a hablar sin necesidad y producir respuestas socialmente aceptadas y estereotipadas. Problemas que tienden a desaparecer al aprender que en una improvisación cuando no se sabe qué hacer se debe concentrar en la situación, mirar, escuchar y dejarse provocar verdaderamente por lo que está sucediendo en la escena. Cuando así ocurre el alumno comienza a tener auténticos impulsos que le llevan a la acción exacta y a generar respuestas sinceras.

También y para hacer un análisis equilibrado, hemos observado cómo mediante las actividades de aula, la aplicación de la técnica y la persecución de los objetivos marcados, el alumno desarrolla y adquiere una serie de competencias tales como:

- Sentirse capacitado para enfrentarse a la práctica interpretativa.
- Aprender a utilizar la experiencia personal como fuente de inspiración.
- Desarrollar el sentido de la verdad
- Obtener otra visión de lo que “significa” actuar.
- Valorar la interpretación como hecho artístico.
- Dotar su trabajo de valor estético.
- Desarrollarse íntegra y orgánicamente como intérprete.
- Comprender los elementos estructurales dramáticamente.
- Vivir situaciones de forma lógica y no como marcas escénicas.
- Dominar la improvisación como técnica.

Para finalizar:

Hemos podido observar que aunque hay personalidades como el pedagogo inglés Keith Johnstone, una de las individualidades que más se ha interesado y experimentado en este sentido, que se oponen a la improvisación basada en una estructura, por considerar que ésta limita la creatividad, este tipo de trabajo nos demuestra que no sólo no la limita, sino que nos dice qué puede o no ser posible dentro de la improvisación; impide que ésta pueda divagar sin sentido; tener conciencia si lo que está acaeciendo corresponde o no a la situación planteada; e ir conociendo y familiarizarnos con los elementos estructurales y dramáticos del hecho interpretativo.

Improvisar exige una veloz comprensión, un rápido darse cuenta de la situación, y una respuesta inmediata y veraz. Enseña a mostrarse y a utilizar emociones; el poder del silencio, el valor de saber escuchar y la entrega mediante, la escucha. Permite explorar y comprender roles y situaciones, incluso habituales, desde otra perspectiva muy distinta; conocerse mejor a uno mismo, entender mejor las relaciones propias y de los demás, entrenarse para pensar y obtener respuestas vivas.

Si estamos de acuerdo en que uno de los principios esenciales del arte de la interpretación se fundamenta en reaccionar desde nuestro personaje ante los otros y la forma de relacionarnos con ellos, respecto a las circunstancias dadas: tiempo, lugar, situación y entorno; que la improvisación con estructura dramática puede alcanzar un valor artístico válido para ser presentado ante un público; y que su naturaleza la convierte en un elemento de liberación creativa. Podemos establecer diferentes aplicaciones de ésta al proceso interpretativo: como espectáculo: sirva como ejemplo de ello el Teatro Deportivo o Los Match de improvisación, modalidades teatrales de gran aceptación por parte del público y reconocimiento internacional; como generador dramático: cuyo principal referencia en este sentido es la Creación Colectiva, en la que la improvisación es utilizada como medio para llegar a la consecución de personajes, situaciones, conflictos... sometidos a un rigor estructural, y con valor escénico y artístico. Destacando en ello personalidades en este sentido como el colombiano Enrique Buenaventura y su Teatro Experimental de Cali (TEC), el brasileño Augusto Boal y su Teatro del Oprimido y Teatro Forum, y la francesa Ariane Mnouchkine, y su Théâtre du Soleil. Y como herramienta pedagógica: ya que al ser la práctica interpretativa que más se aproxima al trabajo que tiene que realizar el actor con un personaje escrito, pero carecer de la rigidez que supone abordar un personaje dramático estructurado de cualquier escena u obra, se convierte en un modelo idóneo para comprender y asimilar la técnica actoral.

Si bien como decimos al principio, la finalidad de esta investigación no es lograr una aportación absolutamente nueva, ya que actualmente creemos que existen pocas dudas sobre el valor pedagógico de la improvisación; si lo es demostrar su valor como mecanismo de aprendizaje de la técnica actoral; algo que consideramos queda demostrado mediante el sistema de trabajo aquí propuesto ya que en él se abordan los elementos creativos y estructurales dramáticamente requeridos a la hora de trabajar un personaje y/o una escena u obra: relajación, concentración, imaginación, situación, objetivo, conflicto, etc. Y se aprenden a utilizar los recursos técnicos a la hora de afrontar el trabajo profesionalmente. Ello, así como todo lo aquí expuesto, nos permite asegurar

alcanzo el objetivo general propuesto: *demostrar el valor pedagógico de la improvisación como portadora de todos aquellos elementos dramáticos, creativos y técnicos que permitirán al actor afrontar el hecho teatral de forma rigurosa, científica y artística.*

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Stella (1988): "The technique of acting". New York, Banram Books.

AGUDELO OLARTE, Gina Patricia (2006): "Juegos teatrales. Sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación". Bogotá, Editorial Magisterio. Disponible en parte en:

<https://books.google.es/books?id=uYIHnPvhLgC&printsec=frontcover&dq=Juegos+teatrales.+Sensibilizaci%C3%B3n,+improvisaci%C3%B3n,+construcci%C3%B3n+de+personajes+y+t%C3%A9cnicas+de+actuaci%C3%B3n&hl=es&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMI3-qr19DdyAIVBNoaCh0WPA9s#v=onepage&q=Juegos%20teatrales.%20Sensibilizaci%C3%B3n%2C%20improvisaci%C3%B3n%2C%20construcci%C3%B3n%20de%20personajes%20y%20t%C3%A9cnicas%20de%20actuaci%C3%B3n&f=false>

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999): "La escritura dramática". Madrid, Editorial Castalia.

ARISTÓTELES (2004): "Poética". Traducción, introducción y notas de Salvador Más. Tercera Edición. Madrid, Biblioteca Nueva.

BASTUS, Vicenç Joaquim (1865): "Curso de Declamación o Arte Dramático". Barcelona, Imprenta y Librería de Salvador Manero. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=pqH0t7kXLdoC&printsec=frontcover&dq=BASTUS+Curso+de+Declamaci%C3%B3n+o+Arte+Dram%C3%A1tico&hl=es&sa=X&ved=0CDAQ6AEwAGoVChMI6-vmvMjdyAIVAqEaCh3ICQqe#v=onepage&q=BASTUS%20Curso%20de%20Declamaci%C3%B3n%20o%20Arte%20Dram%C3%A1tico&f=false>

BERTHOLD, Margot (1974): "Historia social del teatro/1". Traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez. Madrid, Ediciones Guadarrama.

BOAL, Augusto (1972): "Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés". Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

BOLELAVSKI, Richard (1989): "La formación del actor: las seis primeras lecciones". Madrid, La Avispa.

BROOK, Peter (2001): "Más allá del espacio vacío". Traducción de Eduardo Stupia. Barcelona, Alba Editorial.

CERVANTES, Miguel de: "Obras completas de Cervantes". Edición de (2004). Madrid, Aguilar. Tomo II.

CHEJOV, Michael (2002): "Sobre la técnica de la actuación". Segunda Edición. Traducido del inglés por Antonio Fernández Lera. Barcelona, Alba Editorial.

CHEJOV, Michael (1987): "Al actor". Versión castellana de Oscar Ferrigno y Andrés Lizarraga. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

COLE, Toby (1983): "Actuación: El trabajo del actor por I. Rapoport". México, Editorial Diana.

COPEAU, Jacques (2002): "Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro". Traducción de Blanca Baltés. Madrid, Publicaciones de la ADE.

DIEZ BORQUE, José María y Otros (1984): "Historia del teatro español" Tomo I. Madrid, Taurus.

DUBATTI, Jorge (2008): "Historia del actor: de la escena clásica al presente". Buenos Aires, Editorial Colihue.

DUQUE MESA, Fernando y Otros (1994): "Investigación y praxis teatral en Colombia". Santafé de Bogotá, Colcultura.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (2008): “Los Moratines”. Obras completas. Tomo II. “Viaje a Italia”: Cuaderno 7º. Edición de Jesús Pérez Magallón. Madrid, Cátedra.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (2006): “La Comedia del Arte: materiales escénicos”. Madrid, Fundamentos. Disponible en parte en:

<https://books.google.es/books?id=dz2IBBgwy94C&printsec=frontcover&dq=La+Comedia+del+Arte:+materiales+esc%C3%A9nicos&hl=es&sa=X&ved=0CCYQ6AEwAGoVChMIItsePm9HdyAIVToYaCh3fUAKD#v=onepage&q=La%20Comedia%20del%20Arte%3A%20materiales%20esc%C3%A9nicos&f=false>

GASSMAN, Vittorio (2003): “Sobre el teatro. Conversaciones con Luciano Lucignani”. Barcelona, Acantilado.

GOETHE, Johann W. (2004): “Obras completas: Aprendizaje de Guillermo Meister”. Tomo III, Libro V, Capítulo XI. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Barcelona, Aguilar.

GONZÁLEZ VADILLO, José Luis (1993): “Comportamiento humano”. Bilbao, DEUSTO Digital. Disponible en parte en:

https://books.google.es/books?id=1uAVbtcMnWQC&printsec=frontcover&dq=GONZ%C3%81LEZ+VADILLO+Comportamiento+humano&hl=es&sa=X&ved=0CB4Q6wEwAGoVChMI74_OqvfdyAIVgTYaCh0_gwVz#v=onepage&q=GONZ%C3%81LEZ%20VADILLO%20Comportamiento%20humano&f=false

GORCHAKOV, Nikolai (1987): “Lecciones de regisseur”, Buenos Aires, Quetzal.

GUTIERREZ, Ángel (2001): “Diccionario de términos stanislavskianos”. Murcia, ESAD Murcia.

HAGEN, Uta (2002): “Un reto para el actor”. Traducción de Elena Vilallonga. Barcelona, Alba Editorial.

HAGEN, Uta (1990): "El arte de actuar. La técnica de Uta Hagen". Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez. México, Árbol Editorial.

HEGEL, G.W.F. (1989): "Lecciones sobre la estética". Edición a cargo de Friedrich Bassenger - Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid, Ediciones Akal.

HETHMON, Robert H. (1998): "El Método del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg". Novena Edición. Traducción de Charo Álvarez y Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid, Editorial Fundamentos. Disponible en parte en:

https://books.google.es/books?id=x6C-gzTn_vYC&printsec=frontcover&dq=El+M%C3%A9todo+del+Actors+Studio:+conversaciones+con+Lee+Strasberg&hl=es&sa=X&ved=0CCYQ6AEwAGoVChMI0L2H5NfdyAIVSV0aCh3AIQBZ#v=onepage&q=El%20M%C3%A9todo%20de%20El%20Actors%20Studio%3A%20conversaciones%20con%20Lee%20Strasberg&f=false

HORACIO: "El arte Poética o Epístola a los pisones". Traducida en verso castellano por D. Tomas de Iriarte (1777). Madrid, Imprenta Real de la Gazeta. Disponible en:

https://books.google.es/books?id=F9c9AAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

HUIZINGA, Johan (2007): "Homo Ludens". Madrid, Alianza Editorial. Disponible en inglés en:

http://art.yale.edu/file_columns/0000/1474/homo_ludens_johan_huizinga_routledge_1949.pdf

JIMÉNES, Sergio y CEBALLOS, Edgar (1985): "Técnicas y teorías de la dirección escénica" Volumen1. México, Grupo Editorial Gaceta.

JOHNSTONE, Keith (1990) "Impro: Improvisación y Teatro". Cuarta Edición. Traducción de Elena Olivos y Francisco Huneeus. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.

KOLDOBIKA GOTZON, Vío (1996): “Explorando el Match de Improvisación”. Ciudad Real, Ñaque Editora.

LAFERRIÈRE, Georges (2001): “Prácticas creativas para una enseñanza dinámica. La dramatización como herramienta didáctica y pedagógica”. Ciudad Real, Ñaque Editora.

LARRA, Mariano José de (2009): “Obras completas”. Tomo I. Edición de Joan Estruch Tobella. Madrid, Cátedra.

LAYTON, William (2011): “¿Por qué? Trampolín del actor”. Novena Edición. Madrid, Fundamentos.

LEARRETA RAMOS, Begoña y otros (2005): “Los contenidos de Expresión Corporal”. Zaragoza, INDE Publicaciones. Disponible en parte en:

https://books.google.es/books?id=qSEKMS9lyXoC&printsec=frontcover&dq=Los+contenidos+de+Expresi%C3%B3n+Corporal&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAGoVChMI0fWHy_bdyAIVAs8aCh10sAiC#v=onepage&q=Los%20contenidos%20de%20Expresi%C3%B3n%20Corporal&f=false

LECOQ, Jacques (2004): “El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral”. Traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Barcelona, Alba Editorial.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso: “Philosophía Antigua Poética”. Obras Completas, Tomo I. Director literario Domingo Ynduráin (1998). Madrid, Fundación José Antonio de Castro. Disponible en:

https://books.google.es/books?id=LtcqoKkR_2AC&printsec=frontcover&dq=L%C3%93PEZ+PINCIANO,+Alonso:+%E2%80%9CPhilosoph%C3%ADa+Antigua+Po%C3%A9tica&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=L%C3%93PEZ%20PINCIANO%2C%20Alonso%3A%20%E2%80%9CPhilosoph%C3%ADa%20Antigua%20Po%C3%A9tica&f=false

MEISNER, Sanford y LONGWELL, Dennis (2002): "Sobre la actuación". Traducción de Catalina Buezo y Luis Guerra Salas. Madrid, La Avispa.

MENÉNDEZ QUIROGA, Leonel (1977): "Hacia un nuevo teatro latinoamericano". San Salvador, UCA/Editores.

MEYERHOLD, Vsevolod (2008): "Teoría Teatral". Octava Edición. Traducción de Agustín Barreno. Madrid, Editorial Fundamentos. Disponible en parte en:

<https://books.google.es/books?id=MmBoheH-L98C&printsec=frontcover&dq=MEYERHOLD+Teor%C3%ADa+Teatral&hl=es&sa=X&ved=0CCoQ6AEwAGoVChMI0p3JzdPdyAIVBIYaCh24SQuB#v=onepage&q=MEYERHOLD%20Teor%C3%ADa%20Teatral&f=false>

MINTZBERG, Henry y otros (1997): "El proceso estratégico. Conceptos, contextos y casos". México, Prentice Hall Hispanoamerica. Disponible en:

<http://books.google.es/books?id=YephqTRD71IC&pg=PA1&dq=estrategia+significado&hl=es&sa=X&ei=Ny6oUoHiJae40QXttoCgCA&ved=0CDkQ6AEwAQ#v=onepage&q=estrategia%20significado&f=false>

MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin (1973): "Obras Completas" Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar.

MORENO, Jacob Levy (1977): "El teatro de la Espontaneidad". Buenos Aires, Editorial Vancu S.R.L.

MORENO, Jacob Levy (1972): "Psicodrama". Buenos Aires, Editorial Hormé S.A.E.

OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco (2014): "Historia básica del arte escénico". Décimotercera Edición. Madrid, Cátedra.

ÓSIPOVNA, María (2000): “La palabra en la creación actoral”. Segunda Edición. Traducción del ruso por Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid, Editorial Fundamentos.

ÓSIPOVNA, María (2005): “El último Stanislavski”. Cuarta Edición. Traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid, Editorial Fundamentos. Disponible en parte en:

<https://books.google.es/books?id=EwdyaBTzhGcC&printsec=frontcover&dq=El+%C3%BAltimo+Stanislavski&hl=es&sa=X&ved=0CC0Q6AEwAGoVChMI1vmHgvTdyAIVSFUaCh19IAC2#v=onepage&q=El%20%C3%BAltimo%20Stanislavski&f=false>

PAVIS, Patrice (2014): “Diccionario del teatro: dramaturgia, estética semiología”. Octava Edición. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona, Ediciones Paidós.

PEÑUELA ORTIZ, Fernando y Otros (1994): “Investigación y praxis teatral en Colombia”. Santafé de Bogotá, Colcultura.

PERRUCCI, Andrea (1961): “El arte representativo, premeditado y de la improvisación”. Edición de Antón Giulio Bragaglia. Traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena. Florencia, Sansoni.

RICCOBONI, Antoine F: “El arte del teatro” Traducido del francés por Joseph de Resma (1783). Madrid, Editado por D. Joaquín de Ibarra. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=gpb8ALGZROAC&printsec=frontcover&dq=El+arte+del+teatro&hl=es&sa=X&ved=0CB0Q6wEwAGoVChMI0fGA1MXdyAIVAb8aCh1QgAAm#v=onepage&q=El%20arte%20del%20teatro&f=false>

RICHARDS, Thomas (2005): “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”. Barcelona, Alba Editorial. Disponible en:

<http://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/06/53695992-52613010-trabajar-con-grotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf>

RUIZ, Borja (2008): "El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias". Bilbao, Artezblai. Disponible en parte en:

https://books.google.es/books?id=sRb4SE8I5msC&pg=PA151&dq=chejov+al+actor&hl=es&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAWoVChMI6eTV_tTdyAlVgzwaCh3r9AEm#v=onepage&q=chejov%20al%20actor&f=false

SARTRE, Jean Paul (2005): "El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología". Traducción de Juan Valmar. Buenos Aires, Editorial Losada.

SAURA, Jorge y Otros (2006): "Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación". Volumen I (429 a.C. a 1858). Madrid, Editorial Fundamentos. Disponible en:

https://books.google.es/books?id=4YSKiAQXxncC&pg=PA128&dq=perruchi+El+arte+representativo,+premeditado+y+de+la+improvisaci%C3%B3n&hl=es&sa=X&ved=0CB8Q6AEwAGoVChMIvdCgic_dyAlVgz0aCh1rvqQg#v=onepage&q=perruchi%20El%20arte%20representativo%2C%20premeditado%20y%20de%20la%20improvisaci%C3%B3n&f=false

SAURA, Jorge (2007): "Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación". Volumen II. (1863 - 1914). Madrid, Editorial Fundamentos. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=J7KhVjHXG-sC&printsec=frontcover&dq=Actores+y+actuaci%C3%B3n:+antolog%C3%ADa+de+textos+sobre+la+interpretaci%C3%B3n+volumen+I&hl=es&sa=X&ved=0CCYQ6AEwAGoVChMIirOg1sbdyAlVArYaCh3onwwt#v=onepage&q=Actores%20y%20actuaci%C3%B3n%3A%20antolog%C3%ADa%20de%20textos%20sobre%20la%20interpretaci%C3%B3n%20volumen%20I&f=false>

SAURA, Jorge (2007): "Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación". Volumen III. (1915 - 2000). Madrid, Editorial Fundamentos. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=FWHBLtNz5E8C&pg=PA135&dq=Sobre+la+t%C3%A9cnica+de+la+actuaci%C3%B3n&hl=es&sa=X&ved=0CCwQ6wEwAGo>

[VChMIprOFqcvdyAIVzFkaCh2bBwgD#v=onepage&q=Sobre%20la%20t%C3%A9cnica%20de%20la%20actuaci%C3%B3n&f=false](https://www.youtube.com/watch?v=onepage&q=Sobre%20la%20t%C3%A9cnica%20de%20la%20actuaci%C3%B3n&f=false)

SHAKESPEARE, William (1999): "Hamlet" Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Cornejo. Versión definitiva de Manuel Ángel Cornejo y Jenaro Talens. Madrid, Cátedra.

STANISLAVSKI, Konstantin (2010): "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia". Tercera Edición. Traducción de Jorge Saura. Barcelona, Alba Editorial.

STANISLAVSKI, Constantin (1994): "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia". Traducido del ruso por Salomón Merener. Argentina, Editorial Quetzal.

STANISLAVSKI, Constantin (2009): "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación". Traducción de Jorge Saura. Barcelona, Alba Editorial.

STANISLAVSKI, Constantin (1994): "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación". Traducido del ruso por Salomón Merener. Argentina, Editorial Quetzal

STANISLAVSKI, Constantín (2013): "Mi vida en el arte". Traducción de Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova. Barcelona, Alba Editorial.

STANISLAVSKI, Constantín (1993): "Mi vida en el arte". Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

STANISLAVSKI, Constantín (1988): "El trabajo del actor sobre su papel". Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

STRASBERG, Lee (1990): "Un sueño de pasión – El desarrollo del método". Edición a cargo de Evangeline Morphos. Traducción de Rosa Premat y revisada por Luisa Conte. Barcelona, Editorial Icaria. Disponible parte en:

https://books.google.es/books?id=FFd3s6B3dJoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

STRINDBERG, August (2003): "Teatro Escogido. Prólogo a la obra de La señorita Julia". Edición de Francisco J. Uriz. Madrid, Alianza Editorial.

VAJTÁNGOV, Eugene (1997): "E. Vajtánov: Teoría y práctica teatral". Edición y traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid, ADE.

VEGA Y CARPIO, Felix Lope de (1776): "Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso". Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha. Tomo V: "El peregrino en su patria". Libro Cuarto.

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de (2006): "Arte nuevo de hacer comedias". Edición de Enrique Garcé Santo-Tomás. Madrid, Cátedra.

ZOLA, Émile (2011): "El naturalismo en el teatro". Edición de Rosa de Diego. Madrid, ADE.

Artículos de Revistas

BANDETTINI, Anna (1996): "Improvisación teatral y theatre sport". Revista Mascara: La Improvisación. Nos. 21-22. Enero 1996 – 1997. México, Editorial de Teatro Iberoamericano.

FLORES, Isabel Cristina (2008): Del movimiento a la palabra: Meyerhold. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 1 enero - junio.

LAYTON, William (1981): "Primer Acto" nº 188.

TAVIANI, Ferdinando: "Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'Arte". Revista Mascara: La Improvisación. Nos. 21-22. Enero

1996 - 1997. México, Editorial de Teatro Iberoamericano.

ZAJAVA, Boris: "Gorki – Stanislavski – Vajtánov: un experimento de improvisación". Revista Mascara: La Improvisación. Nos. 21-22. Enero 1996 - 1997. México, Editorial de Teatro Iberoamericano.

Páginas Web

BARBA, Eugenio. *Eugenio Barba habla de improvisación*.
<http://materialimpro.blogspot.com.es/2009/04/eugenio-barba-habla-de-improvisacion.html>.

BARBA, Eugenio (1981), *Odin Teatret*, Dinamarca. ISTA Sessions, Italia.
www.odinteatret.dk

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. La Enciclopedia Bibliográfica en Línea.
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>

GONZÁLEZ DÍAZ, Lara: *En el protocolo no existe la improvisación*.
elnortedecastilla.es.
<http://www.elnortedecastilla.es/20070927/segovia/protocolo-existe-improvisacion-20070927.html>

GÓNZALEZ CABALLERO: *La Atmósfera Realista, la conciencia de estar ante el público*.
<http://agcmetodo.blogspot.com.es/2008/03/la-atmsfera-realista-la-conciencia-de.html>

MARGARITI, Antonio: *Apología de la improvisación*. Rosario3.com.
<http://www.rosario3.com/opinion/noticias.aspx?idNot=42032&idColumnista=26>

MILLARES, Victor *El espacio y el tiempo en la Narración*. Literatura y comunicación.

<http://lenguajemedia.blogspot.com.es/2011/05/el-espacio-y-el-tiempo-en-la-narracion.html>

PADRON, Carlos: *La actuación en la segunda mitad del siglo XVIII*.

http://mail.uneac.co.cu/index.php?module=columna_autor&act=columna_autor&id=231

RAKATAKATA. Revista Independiente de Teatro: *Stanislavski. Arte de la escena y oficio de la escena*.

<http://rakatakata.blogspot.com.es/2010/03/stanislavski-arte-de-la-escena-y-oficio.html>

SÁNCHEZ URITE, Silvia: *Variaciones Meyerhold: el cuerpo y la imaginación creadora*. http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/Tato_8_SSU.pdf

SERRANO SORÁ, Alfredo: *La improvisación del Bicentenario*. lavozdigital.es.

<http://www.lavozdigital.es/cadiz/20080415/opinion/improvisacion-bicentenario-20080415.html>

STRASBERG, John: *Las nuevas leyes naturales de la creatividad*

<http://www.johnstrasbergstudios.org/es/ninelawses.php>

ANEXO

Guías Didácticas