



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LAS IMPROVISACIONES COMO RECURSO EN LA FORMACION ACTORAL

T E S I S A

Que para obtener el Título de:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

Presenta:



Cd. Universitaria

1993

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	PAG.
INTRODUCCION	7
a.- TRABAJO INTERNO Y EXTERNO DEL ACTOR	7
b.- POR QUE DEL TEMA	11
LAS IMPROVISACIONES EN LA HISTORIA DEL TEATRO	13
ALGUNOS EJERCICIOS APLICADOS A PARTIR DEL SI- GLO XX.	18
LAS IMPROVISACIONES	27
a.- EL PROCESO EMOTIVO DEL ACTOR	29
b.- EL OBJETIVO DEL PERSONAJE	33
c.- LA ESPONTANEIDAD	34
d.- PROCESO DE UNA IMPROVISACION	37
PROPUESTA DE TRABAJO	40
LOS PASOS	42
EL CALENTAMIENTO	43
EL OBJETIVO	45
EL CONFLICTO	47
LA SITUACION	48
ANTECEDENTES	49
LA CIRCUNSTANCIA	51
EJEMPLOS	52
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFIA	60

INTRODUCCION

a).- TRABAJO INTERNO Y EXTERNO DEL ACTOR

En la creación del personaje, el actor recurre a elementos subjetivos y objetivos al momento de desarrollar su trabajo. Estos recursos de los que echa mano son conocidos como el trabajo externo e interno del actor, el primero se refiere a su voz, la dicción, el volumen, los tonos, las inflexiones, así como a la gesticulación y las diferentes posturas a las que recurre; - el segundo concierne a la psicología del personaje y los componentes de ésta como la conducta y sus emociones.

El trabajo externo desempeñó un papel preponderante desde la época del teatro griego hasta fines del siglo XIX. Varias son las causas atribuibles a tal predominio, por principio podemos señalar que durante la época griega y así como en el teatro medieval las representaciones se llevaban a cabo al aire libre, en grandes espacios, donde le era necesario al actor elevar el volumen de su voz para poder ser escuchado, tales condiciones - de trabajo provocaron el énfasis en la proyección y modulación de la voz en detrimento del apoyo emotivo; y además, si a esto agregamos que los actores griegos para resaltar su presencia -- dadas las grandes dimensiones del edificio teatral- recurrían a una máscara más grande de lo normal, a una túnica larga para dar mayor volumen al cuerpo y a los coturnos; -especie de zan-

cos- tenemos entonces, sin duda alguna que todo este vestuario- ocasionaba que sus movimientos se tornaran pausados y cadenciosos, de ninguna manera comunes, por lo tanto la interpretación del texto resultaba asimismo afectada, con mayor predominio en el trabajo corporal y en el uso de la voz. No obstante, a nuestro juicio, señalamos como principal causa del predominio del trabajo externo en los períodos señalados a la preponderancia del verso en los textos dramáticos; efectivamente, el verso por ser considerado en la literatura el lenguaje artístico por excelencia requiere para su interpretación de un tono recitativo y colateralmente surge -como un exceso si se quiere- la gesticulación exacerbada y los grandes ademanes, todo esto contribuye a lograr un estilo de actuación afectado, alejado del estilo naturalista. Cabe señalar que la prosa viene a tomar amplia posesión en el trabajo de los dramaturgos a principios del siglo XX, cuando también surge el naturalismo como estilo de actuación.

El estilo recitativo, grandilocuente y exacerbado sigue predominando sobre el escenario luego de la época medieval no sin encontrar algunas reacciones en contra; por ejemplo, Hamlet pide a los cómicos que van a representar a su palacio mayor medida en su trabajo; o durante el romanticismo encontramos que Cirano de Bergerac se burla de un actor de su época por la ampulosidad a la que recurre.

Hacíamos mención, que el trabajo interno se refiere a la psicología del personaje; aquí lo relevante es que las reacciones de éste mantengan la misma intensidad que aquellas emitidas en la vida diaria. Quien sienta las bases en el interés por esta forma de trabajo fue el duque de Meiningen y quienes las retomaron y profundizaron -cada uno por su lado- fueron Copeau y Stanislavski, con este último la enseñanza actoral se convierte en algo medular para la formación del ejecutante, con lo cual no estamos afirmando que en épocas anteriores no se impartiera al menos ocasionalmente una enseñanza especializada, sabemos por ejemplo que durante los certámenes de teatro griego los poetas dramáticos impartían cierto adiestramiento a sus actores, o durante el teatro isabelino donde la proliferación de compañías provocó que algunas de ellas protegidas por los mecenas recibieran entrenamiento para que estuvieran en condiciones de competir con las demás.

Ambos medios de expresión, el interno y el externo, poseen cualidades imprescindibles que el ejecutante requiere para el conveniente desempeño de su labor, por tal motivo las actuales escuelas de actuación recurren a ambas técnicas como entrenamiento y ya depende del personaje a interpretar si se hace énfasis en uno u otro medio.

El trabajo externo resulta más accesible de transmitir al

estudiante de actuación por el hecho de trabajarse con un material objetivo como el cuerpo humano; el cual puede ser moldeable con ejercicios físicos, por ejemplo, para adquirir elasticidad resultan adecuados los ejercicios de acrobacia o esgrima. Dentro de esta categoría se incluye también el entrenamiento de la voz, la cual puede ser perfeccionada por un especialista en la materia, de tal manera que el futuro artista amplíe las posibilidades de manejar el volumen, las inflexiones, la proyección y demás cualidades al respecto.

Hacíamos mención que el trabajo interno se refiere a la conducta y las motivaciones del personaje a interpretar, lo cual significa que no se trata de algo tangible de abordar sino de elementos subjetivos, y para desarrollarlo se requiere utilizar un método que posibilite no únicamente la comprensión de la conducta humana, pues no es el caso exclusivamente enseñar al alumno a razonar al respecto, pues tal razonamiento caería en la pura teoría sin resultados prácticos sobre el escenario; el caso es entrenarlo para que conozca y amplie su espectro emotivo y pueda hacer uso de él con mayor facilidad. El trabajo con improvisaciones posibilita este tipo de entrenamiento.

El desarrollo del espectro emotivo del actor no es la única cualidad a desarrollar en el entrenamiento con improvisaciones, también podemos señalar que estos ejercicios son un medio -

para el desarrollo de la concentración, la imaginación, la desinhibición y la respuesta espontánea; al darse la primera cualidad enunciada se desencadena el resto de ellas en cualquier orden. Todas representan cualidades imprescindibles para el trabajo actoral y son causantes de su proceso creativo. En el desarrollo de nuestro trabajo no nos detendremos en cada una de ellas sino en el mecanismo que provoca la respuesta espontánea, sin que esto signifique restarle valor a las demás.

D).- POR QUE DEL TEMA

Inicialmente nuestra inquietud partía por indagar cuáles eran los mecanismos provocadores de la emoción del actor, y si este fenómeno guardaba relación directa con la provocada en la vida diaria. Estamos de acuerdo en que una de las definiciones de actuación puede ser: "aquella respuesta a estímulos ficticios como si fueran verdaderos", ⁽¹⁾ pero ¿de qué manera opera el actor sobre el estímulo para lograr una respuesta convincente?, o dicho en otros términos ¿cuál es el mecanismo que posibilita llegar a esa reacción "como si fuera verdadera"? -- Asimismo en el inicio de nuestra investigación nos cuestionaba-

1). La definición fue recopilada por Héctor Mendoza y escuchada a uno de sus maestros, Gene Frenkel. Jiménez, Sergio y Ceballos, Edgar, Teoría y praxis del teatro en México, Grupo Editorial Gaceta, México 1982, p. 283.

mos si memorizar y fijar el texto durante los ensayos no resultaba limitante para que el trabajo emotivo surgiera desde el comienzo de este proceso. También advertimos el paralelismo entre jugar e improvisar en el teatro y de ahí surge la inquietud por enterarnos si estos ejercicios pueden realizarse sin necesidad de mucha planeación o si debían establecerse algunas reglas para elaborarlos como cierto tipo de juegos. Al profundizar en -- nuestro trabajo aparece la necesidad de conocer acerca de la -- historia de las improvisaciones, enterarnos de qué manera fueron introducidas en el campo de la formación actoral y a quié-- nes correspondió el mérito de implementarlas.

En las siguientes páginas iniciaremos por desarrollar aspectos históricos relacionados con los ejercicios que nos ocupan; luego, nos centraremos en ubicar nuestro tema en el siglo XX que es cuando cobran mayor auge, para pasar a mencionar algunos ejemplos utilizados con mayor frecuencia así como describir el enfoque de cada uno de ellos. Enseguida analizaremos los -- ejercicios en sí, hablaremos de su aplicación y lo que se pretende desarrollar en el ejecutante al entrenarlo en improvisaciones; finalmente, propondremos un método de trabajo con estos ejercicios precisándolo con algunos ejemplos.

LAS IMPROVISACIONES EN LA HISTORIA DEL TEATRO

Aun cuando el interés por encontrar diversos lenguajes -escénicos se intensifica a partir del presente siglo, -en donde abundan diferentes tendencias por renovar la escena- anterior--mente ya existía una evolución en dicho terreno. Semejante situación también se presenta en cuanto a las improvisaciones se refiere.

Desde los inicios de la historia del teatro en Occidente representación dramática e improvisación van unidas; incluso -- desde el surgimiento de lo que podría considerarse como las primeras manifestaciones dramáticas; ciertamente, en los ritos podemos descubrir correspondencia con dicha práctica. Efectivamente, durante la prehistoria el ser humano celebraba ceremonias rituales con el propósito de comprender los fenómenos naturales o -- también dentro de sus actividades de caza, en donde encarnan a la presa para posteriormente capturarla; está de más decir que tales ritos contenían la esencia de una improvisación al realizarlas sin un ensayo previo.

En las investigaciones llevadas a cabo sobre el origen - de la tragedia se menciona el culto a Dionisos, dios de los - - efectos que provoca el vino, en donde el sacerdote o exarcón al presidir el cortejo en honor del dios, recitando improvisaba pa

sajes de la vida de Dionisos seguidas por exclamaciones de júbilo o dolor por parte del coro, acompañados por música y danza.- Con el transcurso de los años ya no se relata la vida del dios sino que se desarrollan escenas improvisadas sobre su vida; el mismo exarcón por medio de máscaras llega a representar varios personajes a la vez.

Se cuenta con datos acerca de algunas representaciones populares durante este periodo celebradas para festejar el término de la vendimia, se improvisaban algunas escenas sobre la vida cotidiana mezclando en ocasiones a dioses y héroes. De igual modo se tiene conocimiento acerca de actores trashumantes que se ganaban la vida improvisando escenas sobre personajes populares para divertir a su público.

Con anterioridad al apogeo del imperio romano y durante su esplendor subsistieron actores trashumantes, quienes recibían su nombre de acuerdo al trabajo que escenificaban: satura, atellana y mimo. Algunos de ellos utilizan vestuario estrafalario, máscaras y maquillaje, otros combinan danza y canto; todos ellos se caracterizan por improvisar un diálogo burlesco y reproducir personajes populares: el bobo, el tragón, el jorobado, etc.

En la Edad Media la Iglesia prohíbe durante cierto periodo el teatro popular por considerar que va en contra de la fe -

cristiana, sin embargo éste subsiste y, junto a él, las escenas improvisadas. Los actores reciben diferentes nombres: saltatores, balatrones, thymelici, nugatores, scurras, bufones, gladiatores, praestigiatores, palestritae. Su intención era la de ganarse la vida escenificando improvisaciones divertidas.

Las representaciones populares adquieren gran esplendor a partir del siglo XVI con los actores de la Comedia dell'arte. Actores profesionales agrupados en compañías, diestros en mímica, coreografía, acrobacia, música y danza, ejecutaban su trabajo improvisando, basándose en algún tema ya conocido por ellos con anticipación. Contaban con un extenso repertorio de frases ya preparadas para el momento de la representación. El actor -- principal llamado concertatore o corago o guida, antes del inicio de la función leía un argumento muy corto acerca de la obra a representar y enseguida daba indicaciones sugiriendo lo que cada actor tenía que hacer y decir.

Allardyce Nicoll ⁽¹⁾ hace mención del virtuosismo logrado por estos actores durante su trabajo basado esencialmente en improvisaciones. El virtuosismo mencionado requería de una preparación diferente a la de aquellos actores dedicados exclusiva--

1). Nicoll, Allardyce, El mundo de Arlequín, Estudio crítico de la Comedia dell'arte, Barrall Editores, Barcelona, 1977, -- p. 43.

mente a interpretar textos. Los actores de la Comedia dell'arte, además de su destreza física, precisaban de estimular la imaginación por medio de lecturas sobre diversos temas considerados indispensables para el enriquecimiento de sus personajes; además, antes del inicio de las representaciones ya tenían conocimiento acerca de la escenificación, tanto de su desarrollo como de sus antecedentes, habían memorizado también algunas frases consideradas útiles para sus personajes, los cuales ya conocían a la perfección tanto sus rasgos físicos como síquicos, pues cada actor interpretaba siempre el mismo personaje bajo diferentes situaciones. Por tanto, los actores habían llevado a cabo todo un trabajo previo antes de improvisar, es decir, efectuaban cierta rutina o ciertos pasos que les permitían asimilar los detalles del trabajo a realizar para pasar enseguida a improvisar. Entonces, tenemos que las improvisaciones no surgían sin más ni más, sino que se efectuaba todo un proceso previo a la escenificación. Es esta preparación lo que les confería la capacidad de convencimiento, de lograr la espontaneidad para responder a los estímulos como si fuera la primera vez que lo hicieran.

Muchos logros atribuidos a estas compañías interesarán a los especialistas desde el inicio del presente siglo, por lo que experimentarán la manera de transmitirlo a sus actores, el interés se centra en rescatar el sentido del espectáculo logra-

do por aquellas representaciones donde combinaban elementos de circo, de los juglares y de los bufones; también el haber dado relevancia al trabajo del actor sin un texto memorizado, y finalmente lo que consideramos valioso para el desarrollo de nuestro tema; el reaccionar espontáneamente dando la impresión de ser un trabajo previamente ensayado.

ALGUNOS EJERCICIOS APLICADOS A PARTIR DEL SIGLO XX

A principios del siglo XX se inicia con mayor fuerza una búsqueda intensa por dotar al actor de nuevas técnicas para el desarrollo de su trabajo. Las primeras investigaciones coinciden con el surgimiento del naturalismo sobre el escenario; se trataba de ser fiel a la realidad, donde gesto, emoción y acción tuvieran una relación directa con la vida diaria. La grandilocuencia, la exacerbación y el tono recitativo comenzaban a entrar en desuso al languidecer el estilo romántico. Anterior al siglo XX, las escuelas de actuación hacían énfasis en el trabajo externo: por ejemplo, cada una de las diferentes emociones eran generalmente reproducidas bajo esquemas de actitudes y posturas adecuadas a cada una de ellas, lo importante radicaba en reproducir mecánicamente cada emoción.

La renovación en el escenario se dio no únicamente en el trabajo del actor, sino también en otros aspectos de la puesta en escena como la escenografía, que también intenta ser realista; esta renovación coincide también con la aparición del director, pues como se sabe, antes el actor principal decidía sobre el trabajo en el escenario. Al tomar la batuta el director, muchos de ellos se convertirán también en investigadores e iniciarán la búsqueda por renovar el estilo de actuación y dotar al -

actor de nuevas técnicas o perfeccionar las consideradas útiles.

Nombres como Meiningen, Copeau, Dullin, Stanislavski, -- Strasberg y Grotowski fueron quienes recurrieron a técnicas como danza, esgrima y últimamente yoga y sicoanálisis. Las improvisaciones han estado presentes en esta búsqueda. Mencionaremos enseguida los ejercicios más representativos a los que se han recurrido a lo largo de todos estos años y cuál ha sido su enfoque.

Jacques Copeau (1897 - 1949) en 1913, inspirado en la Comedia dell'arte, se sirve de improvisaciones para aplicarlas en el entrenamiento actoral; su interés radica sobre todo en utilizar este tipo de ejercicios para dotar al actor de la posibilidad de ejercitar sus emociones y expresarlas por medios distintos antes de llegar a la palabra. Principia por recurrir a la danza como medio de expresión, para ello toma en cuenta los ejercicios de Dalcroze quien realizaba prácticas sobre la correspondencia muscular y mental, es decir, enfatizaba que a cada reacción física corresponde una síquica y viceversa. Copeau por su parte explora ejercicios con gritos y sonidos hasta llegar finalmente a la palabra propia de cada actor; admite que el texto puede resultar limitante, por lo que en una primera fase es relegado. El junto con Jouvett desarrollaron un ejercicio ejecutado entre dos participantes, ambos conversan sobre cual--

quier tema hasta ampliarlo y uno de ellos debe llegar a agotarlo. (1)

Charles Dullin (1879 - 1949) y Stanislavski (1863 - 1938), cada uno por su lado, fueron después de Copeau quienes se dan a la tarea de profundizar en el método de improvisaciones como -- sistema aplicado al entrenamiento actoral, ambos los utilizan de manera sistemática aun cuando no haya sido el único método -- empleado. para ellos la concentración representa uno de los elementos básicos para que el trabajo del actor adquiriera mayor eficacia. Para tal propósito principian por los ejercicios de observación, donde es necesario mirar con detenimiento un objeto para posteriormente describirlo. Stanislavski recomienda este ejercicio para evitar que el actor pierda la atención de su trabajo al sentirse observado; después de haberlo ejercitado en la descripción de objetos, le pide mantener un punto de atención -- sobre el escenario; la atención debe adquirir intensidad para -- profundizar el interés en el objeto. sobre este tipo de ejercicios, Stanislavski propone encontrar una relación capaz de provocar la reacción emotiva; preguntándonos, por ejemplo, si el -- objeto gusta, qué detalle atrae más, si al observarlo remite a

1). Aslan, Odette, El actor en el siglo XX, Problema ético, Evolución de la técnica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, - 1974, p. 74.

alguna asociación. (2)

Dullin recurre al mismo ejercicio de observar objetos y describirlos para perfeccionar la concentración, con la diferencia que él propone describirlos con gestos y mímica con el propósito de entrenar al actor a utilizar medios de expresión no tan recurrentes como la palabra. (3) Al observar este tipo de ejercicios percibimos que al no utilizar la palabra, la concentración y la imaginación se agudizan. Otro de los ejercicios utilizados por él es aquel donde el actor recurre a una máscara o un antifaz con la intención de profundizar en su concentración, proporcionarle seguridad y aislarlo de quienes le observan. (4)

Lee Strasberg, (1901 -) con la misma intención anterior, aplicó un ejercicio denominado "el momento privado", este consiste en escenificar cualquier acción ejecutada en privado al no ser observados, cuando nos encontramos solos en nuestra habitación e interrumpimos al entrar alguien; acciones como bailar, cantar o desnudarse por ejemplo. Strasberg menciona que este --

2). Stanislavski Constantin, Un actor se prepara, Edit. Cons--tancia, México, 1990, p. 74.

3). Aslan Odette, Op, Cit., p. 74.

4). Idem., p. 75.

ejercicio resulta de utilidad para deshinibir al actor, y hacer lo olvidar que está siendo observado. También recurre a realizar acciones con objetos imaginarios, al igual que Stanislavski, con la diferencia de que Strasberg trata de profundizar en las características del objeto, por ejemplo sentir su peso, su textura, imaginar su color y forma. (5)

Desde Dullin y últimamente con Grotowski (1933-) han sido aplicados los ejercicios consistentes en imitar animales, observarlos, intentar encarnarlos, simular sus movimientos, sus posturas para el ataque, sus relaciones con los otros, los sonidos que emite, etc. En este tipo de ejercicios se puede observar la interrelación de los participantes, si tienden a aislarse o a reunirse con los demás, y como en la mayoría de los ejercicios de improvisación, proyectará parte de su personalidad en las acciones ejecutadas, lo cual contribuirá a que el coordinador conozca más a cada uno de ellos.

El ejercicio de imaginación más socorrido es aquel donde se da la consigna de representar corporalmente el desarrollo -- del hombre, desde su nacimiento hasta su muerte, o también el desarrollo de una semilla desde que es plantada hasta transfor-

5). Idem., p. 245.

marse en árbol; aquí, Grotowski⁽⁶⁾ introduce indicaciones de cómo sentir las ramas, el roce del viento y los pájaros posándose en las ramas.

A fines del siglo XIX, el duque de Saxe Meiningen (1826-1914) en los ensayos de sus montajes utiliza las improvisaciones para la mejor comprensión del personaje, elabora ejercicios de escenas no contenidas en el texto pero que forman parte de su trayectoria, o también sobre situaciones desarrolladas antes de dar inicio a la acción.⁽⁷⁾

Con el duque de saxe Meiningen se inicia la utilización de las improvisaciones a partir del texto, donde la finalidad ya no es centrarse en el entrenamiento actoral sino que tiene como objetivo final el montaje. Otros directores interesados en el enfoque del tema fueron Meyerhold (1874 - 1942) y Vakhtangov (1883 - 1922). Ellos, discípulos de Stanislavski, llegan a diferir de su maestro al no respetar el texto y estar más a favor de la teatralidad a la que llegan por medio de improvisaciones e introduciendo en sus montajes escenas no incluidas en el tex-

6). Grotowski Jerzy, Hacia un teatro pobre, Siglo XXI Editores 1971, p. 171.

7). Jiménez Sergio, Ceballos, Edgar, Técnicas y teorías de la dirección escénica, Vol. 1, Textos de Humanidades Gaceta - Editorial México, 1985, p. 103.

to, pero que contribuyen a sus fines. (8)

Grotowski y Eugenio Barba retoman la propuesta; este último ha ido más allá al realizar algunos de sus montajes a partir de improvisaciones sin ningún texto como base. (9) Con esta misma idea han surgido numerosos grupos en Estados Unidos alrededor de los años sesenta; su trabajo parte de una idea o de un tema, y es elaborado con base en improvisaciones hasta llegar al montaje final; grupos como el Living Theatre, Bread and puppet, Open Theatre, Performance Group y el Teatro Campesino; finalmente cabe mencionar que en el trabajo de todos ellos no todo su repertorio ha sido elaborado con base en este tipo de ejercicios.

Con los ejercicios anteriores podemos concluir cómo las improvisaciones han sido utilizadas con el fin de consolidar el trabajo interno del actor, de ejercitar su emotividad; conclusión que nos da pie para afirmar lo siguiente:

Aun cuando la labor de Strasberg, por ejemplo, se centre en el aspecto interno del trabajo actoral haciendo caso omiso de las técnicas para proyectar la voz, no significa que la cualidad externa haya sido relegada por todos los demás. Podemos citar como ejemplo a Copeau y a Stanislavski, quienes dentro de

8). Idem; p. 205.

9). Idem; p. 425.

su método de enseñanza incluían clases de danza y esgrima para dotar al actor de un control físico adecuado; tenían la certeza de que el trabajo actoral mejoraría si se lograba en él un equilibrio entre la parte externa e interna. Afirmamos que este - - equilibrio se debe lograr esencialmente, porque aun cuando exista una relación estrecha entre la vida cotidiana y la actuación, jamás podrán ser idénticas; lo que sucede sobre el escenario es ficción, algo convencional que debe parecer real.

Varios recursos aplicados sobre el escenario de ninguna manera podrán manejarse igual que en la vida cotidiana, como la voz por ejemplo. Sobre el escenario el volumen debe ser perfectamente audible para cualquier espectador, aun aquél ubicado en la parte más alejada de la sala. Por tanto, el actor debe estar en posibilidades de dominar tanto el trabajo externo como el interno. Este último debe adquirir igual relevancia, pues esa respuesta a los estímulos ficticios ha de semejar a la ejecutada - abajo del escenario; debe mostrarse "como si fuera verdadera".- Para lograrlo, la emotividad del ejecutante debe ser convincente, sin embargo, no es posible reproducirla tal cual se da por tratarse de un proceso inconsciente, lo que si es posible lograr emerger es la espontaneidad con la que se produce.

Entonces, para llegar al "como si fueran verdaderos" es indispensable trasladar al escenario la espontaneidad con la --

que usualmente respondemos en la vida cotidiana, y una manera - de lograrlo es por medio de los ejercicios de improvisación; el actor podrá adquirir la espontaneidad por medio de estos ejercicios el trabajar sin la memorización de ningún texto y no razonar su respuesta a los estímulos, sino buscarla de inmediato -- por medio de la intuición y el subconsciente.

LAS IMPROVISACIONES

Se ha hecho referencia en estas páginas al interés que motivaron los ejercicios de improvisación y de qué manera fueron utilizados con mayor constancia a principios del presente siglo ya como un método dentro del entrenamiento actoral. Detengámonos ahora en explorar en qué consisten este tipo de ejercicios y por qué se recurre a ellos como uno de los medios en la enseñanza actoral.

El sentido común otorga un contenido peyorativo al término improvisar, se aplica a alguien impreparado o a una acción inacabada o mal hecha, realizada al aventón o al "ahí se va"; las circunstancias, la falta de tiempo o la prisa pueden obligar a realizar una actividad improvisada, es decir incompleta, inacabada, deficiente o como salga.

Dentro de la actividad teatral el término posee un significado diferente, tal vez la única relación existente con el significado anterior se refiera al poco tiempo implícito en ambas aseveraciones para preparar la acción. En la docencia actoral estos ejercicios se refieren a escenas cortas realizadas sin un texto memorizado, pueden ejecutarse a partir de un tema o una situación o a algunos personajes específicos, y llevarse a cabo por uno o varios integrantes. Las situaciones a desarro-

llar pueden ser infinitas, desde situaciones cotidianas como -- conversaciones sobre cualquier tema, hasta aquellas no comunes -- como encarnar un animal o escenificar el desarrollo de una planta.

Concretando entonces, la improvisación es aquella respuesta espontánea ante estímulos ficticios, en cualquier situación breve sin la intervención de un texto memorizado. Dentro de tal respuesta, el actor recurrirá a sus propios medios de expresión para resultar natural y convincente.

Al referirnos a que el actor debe buscar sus propios medios de expresión no significa que ante un texto memorizado los medios expresivos del intérprete serán obtenidos de alguien o algo ajeno a él; sino que, en una improvisación, el poco tiempo disponible para preparar el ejercicio y ejecutarlo le obliga, ya estando dentro de la situación, a no premeditar lo que va a decir y a recurrir a su intuición y al subconsciente para responder a los estímulos que se le presentan. La respuesta espontánea a los estímulos puede ser verbal, gestual y corporal, dependiendo del ejercicio planteado. El hecho de que el diálogo se maneje sin previa memorización no impedirá -- en el mejor de los casos -- que la respuesta surja justificada y fluya sin premeditarla, es decir de manera espontánea.

a).- EL PROCESO EMOTIVO DEL ACTOR

Antes de internarnos en desglosar los ejercicios conviene detenerse en la emotividad del actor para aclarar su importancia y entender por qué las improvisaciones colaboran en este proceso.

La emotividad proyectada sobre el escenario adquiere características distintas de aquella transmitida en nuestra vida cotidiana. Abajo del escenario, dentro de nuestras interacciones realizadas con quienes nos rodean, recibimos la influencia de éstos y viceversa, de la vivencia de dicha reciprocidad se manifiestan nuestras emociones. Señalaremos algunas consideraciones al respecto; ⁽¹⁾ por ejemplo, su rasgo inconsciente, nuestra voluntad no interviene durante el proceso de respuesta ante los estímulos internos -pensamientos, ideas, asociaciones y recuerdos- o externos, -aquellos que percibimos con nuestros cinco sentidos-; la respuesta emotiva puede ir acompañada de movimiento corporal y alguna reacción orgánica. Generalmente la emoción no se manifiesta pura sino mezclada, por ejemplo, el amor puede ir acompañado del odio o miedo, dependiendo del estímulo. Finalmente, una respuesta emotiva de cierta intensidad puede -- provocar la pérdida momentánea del contacto con la realidad.

1). Wolfwerner. Introducción a la Psicología, Breviarios, F.C.E. México, 1990, p. 120 - 147.

Sobre el escenario se intentará reflejar la realidad por medio de nuestras acciones, -ya Aristóteles en su Poética habla sobre la mimesis o imitación de la realidad en el arte- o al menos una parte de la complejidad de ésta, y por mínimo que resulte el reflejo no es posible excluir de él a las emociones -- por ser inherentes a cualquier ser humano. No obstante, no es posible proyectarlas tal cual se manifiestan, pues son el resultado de un fenómeno complejo e inconsciente; surgen espontáneamente sin nosotros provocarlas deliberadamente. (Cabe hacer hincapié en las bases neurofisiológicas de las emociones, se originan en el tálamo, región de la base del encéfalo en el cerebro). Por tanto, el actor, al tener memorizado un texto y debido al proceso de repetición a que se somete durante el período de ensayos, provoca que los fenómenos emotivos que proyecta pierdan su carácter inconsciente. O tal vez resulte más acertado anotar que durante los ensayos, la reacción emotiva gradualmente se fija por medio de un proceso de aprendizaje. El aprendizaje se refiere a "la modificación de la conducta en caso de repetición de la misma situación estimulante";⁽³⁾ existen diferentes tipos de aprendizaje, en el caso referido se efectuaría el llamado de ensayo y-

3). Georges Thines y Lamperur Agnes, Diccionario General de Ciencias Humanas, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1978, -- p. 62.

error que consiste en "la adquisición de un nuevo modo de reacción tras ensayos espontáneos, de los que se retienen aquellos que desembocan en el éxito, descartándose los que llevan al fracaso". (4) De cualquier manera, pierden su carácter espontáneo y, he aquí lo más importante, el espectador no tiene que percibir una apariencia emotiva, sino que lo transmitido debe resultarle convincente; se le debe persuadir de que el actor reacciona por vez primera a los estímulos que se le presentan, debe tener la creencia de que las emociones del actor surgen espontáneamente.

La espontaneidad juega uno de los papeles determinantes en el proceso creativo del actor y un medio para desarrollar esta cualidad lo facilitan las improvisaciones, por el hecho de que el futuro actor se ejercite sobre el escenario sin la memorización de un texto, donde no tenga que estar pendiente en decir la frase exacta memorizada, sino que debe buscar en el acto sus propios medios de expresión. Lo anterior no significa que ante un texto memorizado los medios expresivos del intérprete serán obtenidos de algo o alguien ajeno a él mismo, en cualquier caso las emociones serán siempre las del actor adaptadas al personaje y la situación; lo que deseamos resaltar es que en una improvisación el poco tiempo disponible al elaborar el ejercicio y la breve duración del mismo, obliga al intérprete a no

4). Ibid.

estar pendiente en buscar el estímulo más elaborado y sin recurrir al razonamiento y sí a la intuición y al subconsciente, la respuesta surgirá espontáneamente y con más probabilidades de resultar auténtica. La necesidad de expresarse hurgando en sus propios medios adaptándolos al personaje, adquiere mayor significado si dentro del proceso de aprendizaje del alumno de actuación se le inicia en improvisaciones donde no se recurra a la palabra, donde deba valerse de otros medios de expresión como sonidos o gestos. En tales circunstancias el proceso emotivo adquiere igual relevancia sobre la expresión externa al momento de ser emitida, y con el entrenamiento adecuado y constante es posible fijarlo. De esta manera el espectador podrá percibir la emoción del actor como un sólido apoyo a la expresión ya sea palabra, sonido o gesto; y no como algo hueco y sin convencimiento. Enfatizamos que el entrenamiento constante en este tipo de ejercicios propiciará la capacidad de fijar los mecanismos detonadores de la emoción, manteniendo la esencia de la espontaneidad, como si fuera la primera vez que se reaccionara ante determinados eventos sobre el escenario. El ejercitarse en improvisaciones sin recurrir a la palabra para desarrollar la espontaneidad no significa que ésta sea la única cualidad que el artista vaya a desarrollar, sino que colateralmente surgirán otras cualidades de igual valor para el desempeño de su actividad, como-

la concentración, la imaginación y deshinibición.

b).- EL OBJETIVO DEL PERSONAJE

Luego de su entrenamiento en la espontaneidad y ya iniciado en el trabajo con la palabra hablada, el actor va a mostrar sobre el escenario la conducta de su personaje, manifestada en una serie de acciones comprendidas dentro de una progresión dramática que deba llevarla hacia un fin determinado. Respecto a la conducta cabe detenerse un poco más, Zarzar Charur ⁽⁵⁾ la define como "la acción total y globalizadora que da significado a todo un conjunto de pequeñas acciones o movimientos del individuo". Más adelante menciona que la finalidad de toda conducta humana es la satisfacción de una necesidad para recuperar un equilibrio o conservarlo, esta necesidad puede ser fisiológica, psicológica o social. Si al principio de nuestra investigación mencionábamos la relación entre la vida diaria y el actuar --de acuerdo a la definición recopilada por Héctor Mendoza-- y --ahora al mencionar la definición de conducta humana nos da pie para profundizar en la relación afirmando que también sobre el escenario todas las acciones del actor deben tener la finalidad de mostrar una conducta determinada; lo afirmado guarda rela---

5). Zarzar Charur, Carlos, Grupos de aprendizaje, Editorial -- Nueva Imagen, México, 1988 p. 30 - 32.

ción con lo señalado por Stanislavski ⁽⁶⁾ al respecto de que toda acción sobre el escenario debe tener un propósito. Esta finalidad del personaje, el actor debe conocerla con anticipación, debe serle claro hacia dónde conducir a su personaje, qué desea obtener o transmitir durante la serie de acciones a desarrollar, en una palabra debe serle evidente cuál va a ser la conducta a mostrar del personaje a interpretar, que en síntesis será el objetivo a desarrollar durante su trabajo. Uno de los medios para entrenarlo a desarrollar el objetivo lo constituyen los ejercicios de improvisación, pues el planteárselo previamente al inicio del ejercicio y lograrlo durante el corto tiempo de la improvisación, junto al entrenamiento constante, le capacitará para aplicarlo posteriormente al enfrentarse a cualquier texto dramático; cabe aclarar que el hecho de tener presente la consecución del objetivo no significa que toda su acción se centrará en ese aspecto, sino que debe involucrar todos los estímulos -- emitidos por él y los demás actores para lograr su fin.

c).- LA ESPONTANEIDAD

El actor creativo es aquel cuyo trabajo sobre el escenario nos resulta convincente, esencialmente por la justificación

6). Stanislavski, Constantin, Op. cit., p. 31.

y lógica de su proyección emotiva, sus respuestas parecerán novedosas, no ensayadas; en otras palabras por la manera espontánea de responder. Por tanto, la espontaneidad resulta una de entre varias cualidades estrechamente relacionadas con la creatividad del actor, y por considerarla de importancia nos detendremos a analizar en qué consiste.

La espontaneidad se observa perfectamente en los niños, cuyo comportamiento se muestra libre y sin restricciones; conforme crecen y se interrelacionan con los demás el medio ambiente se vuelve hostil y tanto sus padres como sus maestros les inhiben ciertas reacciones por considerarlas indebidas para una persona bien educada y mentalmente sana. Si la cualidad espontánea en el niño ha sido reprimida en cierta etapa de su desarrollo, significa que es posible localizarla latente en cualquier individuo y con entrenamiento adecuado es factible conseguirla.

Experimentos sobre la espontaneidad fueron realizados -- por el doctor vienés J. L. Moreno en 1921. El inicia una serie de actividades encaminadas a perfeccionar el campo actoral bajo el título de Teatro de la Espontaneidad donde, prescindiendo -- del texto memorizado, recurre a improvisaciones para escenificar diversos temas. Su interés básico estriba en desarrollar la espontaneidad inhibida en el actor, sus experimentos derivaron --

por diversas causas hacia la sicoterapia, concretamente al sico drama. De su búsqueda dentro del teatro nos queda como testimonio su libro titulado El teatro de la espontaneidad⁽⁷⁾ de donde hemos tomado algunos conceptos:

Generalmente, cualidades humanas como la inteligencia o la memoria resultan más desarrolladas que la espontaneidad, la causa puede deberse a que aquéllas son mucho más fomentadas; de esta afirmación se deduce que el coeficiente intelectual no -- guarda ninguna relación con la espontaneidad.

Para conseguir la espontaneidad se requiere vencer ciertas resistencias:

a). Resistencias corporales provocadas por tensión muscular; a mayor tensión, mayor dificultad para la proyección de estados emotivos y movimientos corporales libres.

b). Resistencia de los otros compañeros con quienes se interactúa. Esta dificultad es posible superarla si en ejercicios de improvisación cada uno de los integrantes procura concentrarse en emitir estímulos que involucren a su compañero en vez de buscar respuestas inteligentes u originales.

c). Inhibiciones provocadas por el público al observar -

7). Moreno, J. L. El teatro de la espontaneidad, Edit. Vancu, - Buenos Aires, 1977, p. 90 - 91.

el trabajo del actor. Cualquier individuo, al sentirse observado, manifiesta torpeza en sus acciones y en la emisión de ideas.

d).- PROCESO DE UNA IMPROVISACION

Retomemos nuevamente el trabajo de analizar los ejercicios de improvisación.

Los pasos para ejercitarse en la espontaneidad parten -- desde antes del inicio del ejercicio, con el calentamiento tanto síquico como corporal; el primero se manifestará de acuerdo a la compenetración del individuo en la discusión del trabajo a desarrollar. Al respecto, mencionaremos que en ejercicios entre dos o más participantes la intervención de cada uno de ellos no será semejante, pues en cada equipo invariablemente encontraremos a alguien que aporte más ideas que los otros, lo cual no -- significa que el resto, al participar menos, no inicie su calentamiento, el cual se dará de acuerdo a la predisposición de cada participante.

El calentamiento físico aunado al síquico proporcionará una carga de energía que nos predispondrá a la acción, carga -- que facilitará la concentración. Al respecto, Stanislavski ⁽⁸⁾ -- menciona que el actor debe ejercitarse en centrar su atención -

8). Stanislavski, Constantin, Op. cit., p. 61.

en círculos imaginarios cuya amplitud variará de acuerdo al punto de atención; lo anterior pone de manifiesto que para lograrlo resulta indispensable conocer con anticipación cuál va a ser el punto de nuestra atención. Por consiguiente en un ejercicio de improvisación resulta prioritario asimilar la situación a desarrollar, y luego determinar cuál es la conducta que mostrará - nuestro personaje para lograr su propósito dentro de la situación.

Sean precarias o no las bases del trabajo al elaborarlo y entrar a desarrollarlo, de inmediato surgen imágenes y asociaciones que la intuición y el subconsciente inducen a accionar ante los estímulos que se presentan; luego, debido a la interrelación con los demás compañeros aparecen estímulos imprevistos que pueden ocasionar el desvío del desenlace. Por tanto, entre menos planeado se tenga el trabajo mayor cantidad de estímulos imprevistos surgirán. Por el contrario, si los principales detalles del trabajo se han aclarado, fluirán con mayor intensidad la serie de acciones entrelazadas tendientes a mostrar el desarrollo de la conducta del personaje. De tal modo, al alumno se le facilitará acrecentar la capacidad de dar respuesta tanto a los estímulos previstos como a los imprevistos. Si se han llegado a establecer claramente los principales elementos del trabajo, el ejercicio plantea menos posibilidades de resultar forzado y sin con-

vicción y sí más justificado y lógico.

Al principio del entrenamiento con estos ejercicios, el poco tiempo disponible al prepararlos podrá resultar un impedimento para lograr buenos resultados. Sin embargo, con la práctica constante, durante tres o cuatro meses, a consideración del - coordinador del grupo, el poco tiempo disponible generará agilidad mental que se traducirá en mayor espontaneidad a la hora de reaccionar a los estímulos.

PROPUESTA DE TRABAJO

En nuestra experiencia docente, nos hemos percatado de - que ciertos juegos semejantes a improvisaciones, donde el ejecutante tenga que buscar de inmediato sus medios expresivos sin - razonarlos, favorecen el incremento de la espontaneidad, esencialmente porque su ejecución propicia la eliminación de convencionalismos en actitudes y acciones que estimulan la fantasía y logran el proceso creativo; un ejemplo de éstos es aquel juego - en el cual el alumno se presente a sí mismo por medio de un personaje que lo estime o no; en este caso, el vencer el temor de hablar de sus virtudes y defectos personales sin censura y sobre todo improvisando, propicia el brote de la expresión fluida y espontánea. Del sicodrama tomamos este recurso, pues en dicho campo se utiliza el juego con un fin sicoterapéutico que conlleva, entre otros aspectos -no importantes para nuestra finalidad-, el desbloqueo de la espontaneidad inhibida en la niñez. Al desarrollar la espontaneidad el actor adquiere mayor naturalidad y seguridad sobre el escenario. Sin embargo, su trabajo requiere - además de estas cualidades, una elaboración más profunda al - - abordar su personaje, le es indispensable ahondar en los rasgos psicológicos de éste y los juegos no se lo permiten del todo - - por tratarse de situaciones cercanas a él, por lo que no existe un esfuerzo por penetrar en el personaje. Para entrenarlo en el

proceso de creación del personaje resulta más factible realizarlo por medio de situaciones no próximas a su experiencia, de -- tal manera que así se vea obligado a construirlo con características no tan familiares a él.

La primera parte de nuestra propuesta consiste en un entrenamiento por medio de juegos tomados del sicodrama que proporcionen naturalidad y seguridad al actor sobre el escenario. -- Esta fase se aplicará en un nivel inicial para alumnos principiantes; para un segundo nivel, ya destinado a introducirlo en la creación del personaje, se propone el trabajo con situaciones no cotidianas, por ejemplo situaciones extremas como de nota roja; en esta fase existe la posibilidad de recurrir a textos escritos de escenas cortas sin llegar a memorizarlas, únicamente tomando la situación de ellas para trabajarlas. En este momento del trabajo con situaciones no cotidianas o extremas, -- se sugiere una mayor elaboración en los ejercicios de improvisación, concretamente a desarrollar ciertos pasos previos a la situación. A primera vista puede resultar contradictorio el hecho de trabajar una improvisación siguiendo ciertos esquemas. No -- obstante, nuestra propuesta tiene como fundamento esencial la -- conclusión a la que llegamos al mencionar las improvisaciones de la Comedia dell'arte, donde hacíamos referencia que sus representaciones improvisadas no surgían de la nada, sino que --

existía todo un trabajo previo para llegar a ellas.

LOS PASOS

generalmente, uno de los problemas que se observa de inmediato al realizar una improvisación es la falta de progresión en el desarrollo del trabajo en determinado momento del ejercicio. Los integrantes llegan a un estancamiento en sus acciones del cual no atinan a salir, provocando pérdida en la concentración y un desenlace trunco e impreciso. La causa de este problema se debe, sobre todo, a una planeación insuficiente y el desconocer hacia donde dirigir la conducta de su personaje y la serie de acciones que se desprenden de ésta; en conclusión, decaer de un objetivo a alcanzar en su trabajo.

El objetivo es uno de los elementos del que debe tener conocimiento al inicio de una improvisación, se refiere a lo que deseamos lograr dentro de la situación. La situación comprende la historia a narrar por medio de las acciones de los personajes. Para saber quiénes son los que desarrollan la situación es necesario conocer los antecedentes de cada uno de los personajes; y para entender cómo llegan éstos a la situación, es útil saber su circunstancia, es decir indagar lo sucedido en el momento previo a entrar a la situación.

De acuerdo a lo anteriormente referido se desprende que los elementos a analizar en una improvisación son:

- 1.- Situación
- 2.- Objetivo
- 3.- Antecedentes
- 4.- Circunstancia

Antes de entrar al desglose de cada uno de ellos haremos referencia al calentamiento, el cual representa el paso previo para el trabajo del actor antes de iniciar el desarrollo de la situación.

EL CALENTAMIENTO.

Para facilitar la concentración desde el inicio de cualquier ejercicio de improvisación y no desarrollarla, como sucede con frecuencia, conforme transcurre el trabajo, se requiere de cierta predisposición física y mental a la cual se llegará por medio del calentamiento. Es decir, el calentamiento preparará al actor para la acción al poner en alerta su mente y cuerpo.

El calentamiento provocará la eliminación de tensiones físicas y mentales; las cuales, dicho sea de paso, no se encuentran separadas. Una tensión mental provoca alteraciones físicas y tensiones físicas evitan a nuestra mente trabajar adecuadamente. Eliminar tensiones ayudará a suprimir esfuerzos inútiles -- coadyuvando a centrar toda nuestra atención en el objetivo de la improvisación. Al hablar de eliminar tensiones no debemos en

tenderlo por llegar a una flacidez en nuestro cuerpo, sino llenarnos de cierta energía por medio del calentamiento. Asimismo, es preciso aclarar que al hablar de calentamiento nos referimos al vocal y al físico, aunque también, el hecho de ponerse de acuerdo sobre cómo realizar una improvisación puede considerarse como otro tipo de calentamiento, por tanto, tenemos tres maneras de predisponernos para la acción: físico, síquico y verbal.

La duración del calentamiento es variable, depende de cada coordinador, algunos aprovechan las sesiones de trabajo para introducir ejercicios de resistencia física y de elasticidad, -- los cuales también son de utilidad para el trabajo del actor.

Resumiendo, tenemos entonces que el calentamiento debe -- considerarse como el paso previo a todo trabajo sobre el escenario, para predisponer al actor a la acción, la predisposición -- provocada deberá transformarse en energía, la cual facilitará la consecución del objetivo de cada personaje.

Finalmente, debemos destacar que durante el entrenamiento el actor asimilará las diferentes técnicas del calentamiento para que, posteriormente, de acuerdo a sus propias necesidades, elija su propio método y busque cuáles ejercicios realizar y decida el tiempo dedicado a cada uno de ellos; siempre y cuando no sea posible realizar el calentamiento todos juntos, lo cual resulta-

más adecuado para conseguir la cohesión del grupo.

EL OBJETIVO.

Cualquier personaje dentro de cualquier situación a desarrollar siempre debe tener una finalidad que cumplir, su trabajo debe manifestar una intención desarrollada de principio a -- fin. Este objetivo debe tenerlo presente el actor y se refiere a lo que su personaje va a transmitir, hacia dónde lo va a llevar dentro de la historia a narrar junto con los demás personajes. Antes de internarnos en el objetivo, debemos tener presente que los rasgos síquicos de cualquier personaje se manifestarán por medio de una serie de acciones progresivas surgidas de la interrelación con los demás, llevando como finalidad mostrar una conducta específica y de acuerdo a dicha conducta se deriva rá el objetivo que se desea conseguir.

Resumiendo, para lograr el objetivo el personaje mostrará una conducta manifestada en una serie progresiva de acciones o actitudes. Al mencionar actitudes queremos indicar que no -- siempre se mostrarán acciones físicas; es decir, no todo lo realizado por el personaje va a ser externo, sucederán procesos internos de acuerdo a algunos eventos de la situación, los cuales tal vez de primera instancia no resulten evidentes para el espectador, pero el actor debe considerarlos para encausar su objetivo. Toda conducta surge en relación a una necesidad a satis

facier, el objetivo también se planteará de igual manera, como - una necesidad a satisfacer. Plantear el objetivo en primera persona provocará que el actor encuentre una identificación más -- cercana con su personaje y experimente de inmediato la búsqueda de los mecanismos que producirán la emotividad. De esta manera no percibirá a su personaje como a alguien con características- síquicas diferentes a él mismo. Utilizar frases como:

Yo tengo que. . .

Yo debo de. . .

Yo necesito. . .

facilitarán el planteamiento del objetivo como una necesidad. - Se mencionaba anteriormente que toda conducta tiene un significado, una justificación, un por qué; por tanto, ésta afirmación debemos trasladarla a las acciones realizadas sobre el escenario y encontrar su justificación, por ejemplo:

"Tengo que obedecer a mi mamá porque de lo contrario dejaré de quererme".

"No debo aceptar su invitación, porque su presencia no - me es grata".

"Necesito terminar de redactar, porque de lo contrario - me despiden del trabajo".

Establecerlo como una necesidad a satisfacer encontrando

el motivo o la justificación de ese requerimiento, significará mayor dinamismo en el desarrollo de la situación. plantearlo de esa manera para cada uno de los personajes no significará que sean todos quienes logren su cometido, dependerá del planteamiento de la situación quien deba lograrlo.

En una situación entre varios integrantes tendremos por un lado uno o varios personajes que serán los protagonistas en quienes recaerá el peso de la acción, y tendrán el objetivo central de la situación. por otro lado, uno o varios personajes serán quienes representarán a los antagonistas e impedirán el logro del objetivo; las acciones del resto de los participantes estarán con uno u otro o sencillamente se mantendrán al margen.

EL CONFLICTO

El hecho de tener que lograr el objetivo y toparse con obstáculos que lo impidan, interpuestos por diferentes razones de acuerdo a la situación, provocará en los personajes deseos diferentes y contradictorios traducidos en tensión en el desarrollo de la situación, lo cual fortalecerá la complejidad tanto de los personajes como el desarrollo mismo de las acciones.

raúl Serrano en su libro La estructura dramática⁽¹⁾ men-

1). Serrano Raúl, La estructura dramática. Buenos Aires, colección Teoría Teatral, 1981, p. 2 - 5.

ciona las siguientes aclaraciones acerca del conflicto:

Debe considerarse como un objetivo a alcanzar que entra en colisión con otro, o que se le opone. El plantearlo como tarea a resolver le soluciona (al actor) el problema de no plantearse únicamente como sentimiento, sino que implica entrar en acción tanto psicológica como físicamente. Cada actor debe plantearlo como propuestas para el proceder aunque diferentes y antagónicas. Para evitar enfrentamientos físicos debe entender el conflicto de su oponente. Pueden clasificarse diversos tipos de conflictos: conflictos con el entorno, conflicto con otros u otro personaje, conflicto consigo mismo. Ningún conflicto al accionar sobre él permanece igual, por el contrario, evoluciona creando otros. Resulta complejísimo plantearse el desarrollo del conflicto, es posible plantear el inicio y el fin.

LA SITUACION

La situación comprende la historia que se va a narrar y el lugar en que se desarrolla la acción, aquí determinaremos quiénes son los demás personajes con quienes interactuamos y cuáles son los vínculos establecidos con ellos; además también quedará establecido cuáles son las principales acciones de cada uno de ellos. Al planear las acciones nos percataremos cómo de cada acción ejecutada sobre el escenario -en caso de existir la concentración adecuada- surgirá inconscientemente una respuesta

emotiva ante cada evento. Es decir, la acción no se manifestará por sí sola, en forma mecánica, sino que irá acompañada de su respectiva emotividad, que puede ser una sola desarrollada en forma gradual.

El anterior planteamiento fue investigado por Stanislavski bajo el nombre de "El método de las acciones físicas".⁽²⁾ En un principio, para sus montajes él se interesaba por el trabajo de mesa arduo y meticuloso, posteriormente trabaja con "El método de las acciones físicas", donde aconseja al actor conocer -- por principio únicamente la anécdota de la obra; luego, encontrar la lógica y justificación de las acciones del texto por medio de la práctica. Con este método se interesa por buscar los mecanismos que colaborarán a hacer surgir la emotividad del personaje; aconsejaba encontrar una parte de sí mismo en el personaje para asimilarlo con mayor prontitud. Este procedimiento le evita al intérprete razonar lo que va a sentir su personaje, -- originando que la intuición y el subconsciente accionen ante -- los eventos dados por la situación y en consecuencia su reacción emotiva resultará con mayor carga de convencimiento.

ANTECEDENTES

Para asimilar las reacciones del personaje, justificar -

2). Jiménez, Sergio, El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, col. Escenología. México, 1990, p. 239.

su comportamiento y su trayectoria dentro de la situación, resulta imprescindible saber quién es. Su comportamiento dentro de la situación colaborará a conformar su personalidad, tanto sus rasgos físicos como síquicos. No es tanto lo que dice sino lo que hace, lo que debe considerarse como relevante dentro de su trayectoria, pues en una improvisación no se tiene preestablecido lo que dice sino su quehacer escénico y los vínculos establecidos con el resto de los personajes.

Con los datos de cada personaje que surjan al determinar la situación y con aquellos agregados por nuestra imaginación, podemos ir conformando la personalidad de cada uno de ellos, ya sea discutiéndolos o encontrándolos por medio de improvisaciones. Esto último nos lleva de paso a mencionar que una improvisación no tiene porqué agotarse en una sola sesión, puede resultar sumamente enriquecedor retomarla hasta agotar sus posibilidades. Por ejemplo, en una sesión se puede elaborar y trabajar la situación y en otra podemos desmenuzar por medio de acciones los antecedentes de cada personaje para entender quiénes son. El hecho de llegar a ellos por medio de la práctica sobre el escenario puede acarrear mejores resultados que quedarse únicamente en la discusión, pues resulta conocido que al tomar conciencia de un hecho por uno mismo es más fácil asimilarlo que si, peor aun, el coordinador del grupo vierte de inmediato todos los

datos sin permitirle al intérprete descubrirlos por su propia cuenta. Por tanto, al ejecutar los antecedentes por medio de acciones resulta más probable que el actor asimile las características de su personaje y las integre a su trabajo con mayor prontitud y claridad.

LA CIRCUNSTANCIA

A partir del inicio de la situación, la carga emotiva -- del personaje va evolucionando cuando el alumno trata de conseguir el objetivo. Sin embargo, esta carga no siempre inicia a partir de cero, puede ser posible que antes del inicio algún -- evento. algún incidente, haya propiciado determinada reacción -- emotiva, por lo que al principiar la situación el personaje entre con esta carga y si además a esto agregamos los antecedentes, tendremos que ambos elementos resultarán determinantes para la evolución de su conducta durante la consecución del objetivo. Por tanto, al hablar de circunstancia queremos referirnos al incidente, evento o estímulo acaecido sobre el personaje inmediatamente anterior al inicio de la situación, el cual influye sobre su personalidad y resulta determinante en el desarrollo de su actitud ante el objetivo.

EJEMPLOS

SITUACION

Personajes: Eva, Macho y Conde (personajes de la novela Noche de Califas de Armando Ramírez.⁽¹⁾) La acción se desarrolla dentro de un salón de baile, Eva y Macho platican sentados en una mesa. Eva es la mujer de Macho, a ella le gusta Conde; este último -- llega a sentarse junto a ellos. Eva le pide la saque a bailar, -- Conde se da cuenta de lo que ella pretende y le sigue el juego. Acepta que ella también le gusta no sin antes advertirle de la amistad que hay entre él y Macho.

ANTECEDENTES.- Eva 18 años. Se considera diferente a las demás mujeres que frecuentan el salón. se cree libre, no tolera permanecer en un solo lugar durante mucho tiempo. Tampoco le parece la idea de estar ligada a un solo hombre, ella puede elegir -- quien le gusta.

Conde.- 25 años. Todo lo aprendido en ese ambiente se lo debe a Macho a quien considera como su padre. Le gusta Eva por ser diferente a las demás mujeres que él conoce, por eso acepta sus in sinuaciones.

Macho.- 40 años. Bastante experiencia en ese ambiente. Enamorado de Eva por ser diferente. Aprecia al Conde como a un hijo.

1). Ramírez Armando. Noche de Califas. Edit. Grijalbo. Méx. 1986.

CIRCUNSTANCIA

Eva.- Para demostrar no pertenecer a nadie y harta de ser considerada como un objeto ha decidido enamorar al Conde.

Conde.- Macho le prestó dinero para saldar deudas de juego, se aproxima a ellos para agradecerle el préstamo. Es la primera -- ocasión que cruza palabra con Eva.

Macho.- Le ha pedido a Eva vivir juntos, ella no acepta.

OBJETIVO.

Eva.- Debo hacer que Conde se fije en mí para demostrarme que - puedo elegir mi pareja.

Conde.- No debo de aceptar de inmediato las insinuaciones de -- Eva por ser la mujer de Macho, sin embargo me gusta.

Macho.- No debo mostrar mucho interés hacia Eva para que no se- entere lo que siento por ella.

SITUACION:- Magda y Toño, matrimonio joven, permanecen en la sa la donde está el único teléfono de la casa. Magda espera la lla mada de un antiguo novio, aceptó que la llamaran a esa hora por tener la seguridad de que Toño no iba a estar en casa ya que -- normalmente a esa hora toma su curso de idiomas; sin embargo él se ha quedado a concluir un trabajo urgente.

ANTECEDENTES.- Magda tiene un año de casada, quien va a llamarle fue su primer novio de quien estuvo perdidamente enamorada.- Terminaron la relación porque él parecía no desligarse aún de - su anterior relación. Su marido, a su parecer, no satisface ple namente las expectativas que ella tenía acerca del matrimonio.- Sin embargo no piensa separarse.

TOÑO.- Su noviazgo con Magda se ensombreció por los relatos de ella acerca de su primer pareja. Por considerarse desinteresado de esa primera relación toleró que ella le contara acerca de su primer novio.

CIRCUNSTANCIA.- Magda su ex-novio le llamó un mes, atrás, cada - mes lo hace para saludarla, ahora que se cumple el mes ella está dispuesta a pedirle ya jamás lo vuelva a hacer, tiene temor - a que Toño se entere.

Toño.- El fin de la relación de Magda con su anterior pareja es una duda para él. Ese día se ha sentido obligado a permanecer - en casa a concluir un trabajo urgente.

OBJETIVO.

MAGDA: Necesito hacerlo salir de casa sin que sospeche el motivo.

TOÑO.- No debo distraerme a fin de terminar de revisar las facturas de ventas y poder entregar el reporte mañana temprano.

RESUMEN A MANERA DE CONCLUSION

A lo largo de gran parte de la historia del teatro, la voz fue considerada como el instrumento al que se le dio relevancia en el desempeño actoral. El estilo de actuación recitativo, casi cantado, que luego se convierte en exacerbado, ampuloso, y engolado fue adoptado a través de los principales períodos de la historia del teatro; -griego, medieval, isabelino, -- del Siglo de Oro español, neoclásico francés, y romántico- como modelo a seguir en el oficio del actor. La causa puede deberse a la preponderancia del verso en los textos dramáticos de estos períodos; pues, es de observarse que la interpretación del verso imposibilita la actuación de estilo naturalista a diferencia de la prosa. Y es precisamente con el surgimiento del naturalismo cuando se precisa de un método de actuación que prescindiera de aquellos elementos efectistas que llegaron resultar excesivos - en el trabajo actoral.

A principios del siglo XX, especialmente Stanislavski investiga un método de actuación inclinado en hurgar la psicología del personaje y del actor para aplicarla a aquél; lo cual no -- significa que la voz haya sido relegada, sino que ahora se intentaba encontrar un equilibrio entre ambas partes que finalmente vienen a representar el trabajo interno y externo del actor.

A partir de aquel momento una de las técnicas a las que-

se ha recurrido para incidir sobre el trabajo interno han sido las improvisaciones, pues por este medio es posible incrementar elementos tales como concentración, imaginación, desinhibición, emotividad y la respuesta espontánea; elementos que al desencadenarse provocan la creatividad en el trabajo del actor y que para el espectador se traducen como la respuesta lógica, coherente y espontánea cargada de la adecuada emotividad y ubicada dentro de la situación a desarrollar.

Enfocamos nuestro trabajo hacia la respuesta espontánea y la emotividad que ésta conlleva, pues consideramos que los otros elementos posibles de desarrollar mediante las improvisaciones pueden incrementarse por otros medios, no así la respuesta emotiva que sólo puede ser entrenada directamente con el texto dramático. Sin embargo consideramos que por medio de improvisaciones puede resultar de mayor valor el entrenamiento, pues sin un texto memorizado el alumno se ve en la necesidad de buscar de inmediato sus propios medios de expresión sin razonar la respuesta adecuada y por medio del entrenamiento. El proceso -- gradualmente se fija de tal manera que, a la hora de enfrentarse al texto, esté capacitado para hacer uso de su registro emotivo desde el inicio de los ensayos y, por tanto, logre fijar la emotividad adecuada a la par que el texto memorizado y demás indicaciones del director.

Además, también se propone un método de trabajo con improvisaciones que lleve al actor a elaborar su personaje con mayor profundidad para lograr una interpretación con mayor grado de convicción, pues hemos observado que si únicamente se plantean los ejercicios tal y como se ha señalado anteriormente, se corre el riesgo de que el ejecutante se mantenga en la superficie de su trabajo con el personaje, y para lograr un trabajo completo tiene que profundizar sobre él, debe individualizarlo; por lo que es indispensable un desglose del ejercicio. Tal desglose se plantea como una serie de pasos a seguir previos al desarrollo del ejercicio.

El inicio de una improvisación normalmente se plantea a partir de la situación, la cual se refiere a la anécdota a desarrollar por el personaje a través de una serie de acciones. Después de conocer la situación pasamos a indagar quién es nuestro personaje y cuál es la relación que establece con el resto de ellos, es decir necesitamos conocer sus antecedentes; inmediatamente pasamos a establecer su circunstancia, a precisar cuál es la carga emotiva con la que entra a la situación, para lo cual requerimos conocer qué le sucedió antes de iniciar la situación. Finalmente, con los elementos anteriores, pasamos a determinar cuál es su objetivo dentro de la situación, hacia dónde pretende llegar con la serie de acciones a desarrollar.

El método descrito no pretende mostrarse como único en su

especialidad, sino que la pretensión es la de exponerlo sistema tizado para su aplicación en el aula, pues tenemos la seguridad de que el instructor en la materia de no contar con un método - de trabajo preciso -sea cual sea- transmitirá elementos insufi-- cientes al alumno y éste los asimilará de igual manera, lo cual- repercutirá en un trabajo deficiente.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

BIBLIOGRAFIA

Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del drama. Colocación escenológica. México, 1986.

Alsan, Odette. El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica al problema ético. Edit. Gustavo Gili, S.A. España, 1979.

Boal, Augusto. Teatro del oprimido. Vol. 1 Teoría y práctica. - Vol. 2 Ejercicios para actores y no actores. Edit. Nueva imagen. México, 1980.

Boal, Augusto. Categorías del teatro popular. Edit. Cepe. Argentina, 1972.

Bolelavski, Richard. La formación el actor. Colección Estela -- Editorial Alameda. México, 1954.

Brook, Peter. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Ediciones de bolsillo Edit. península. Barcelona, 1969.

Chejov, Michael. Al actor. sobre la técnica de actuación. Edit. Constancia, S.A. México, 1955.

Dabini, Atilio. Notas sobre la Comedia dell'arte. Cuadernos del sur. Instituto de Humanidades Universidad Nacional del Sur. s/f.

- Dropsy Jacques. Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas. Edit. Paidós. Argentina, 1987.
- Duvignaud, Jean. El juego del juego. F.C.E. Breviarios. México, 1982.
- Hodgson, J. Richards, E. Improvisación. Edit. Fundamentos. España, 1986.
- Gili, Edgardo - O'Donnell, Pacho. El juego, técnicas lúdicas en psicoterapia grupal de adultos. Edit. Gedisa. México, 1989.
- Grotowski. Teatro laboratorio. Cuadernos ínfimos. Tusquet. Edit. Barcelona, 1971.
- Grotowski. Hacia un teatro pobre Edit. Siglo XXI. México. 1971.
- Jacques, Label-Jean, El Happening Edit. Nueva visión. Argentina, 1967.
- Jiménez Sergio. El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, Col. escenología. México, 1990.
- Jiménez, Sergio. Ceballos, Edgar. Teoría y Praxis del teatro en México. Colección Escenología. México, 1982.
- Jiménez, Sergio. Ceballos, Edgar. Técnicas y teorías de la dirección escénica. vols. 1 - 2 Col. escenología UNAM. México, 1985.

Miralles, Alberto. Nuevos Rumbos del Teatro. Biblioteca Salvat-de grandes temas. Barcelona, 1975.

Moreno, J. L. El teatro de la espontaneidad. Edit. Vancu. B.A.-1977.

Nicoll, Allardyce. El mundo de Arlequín. Breve biblioteca de Re forma. Serie iconología. Barcelona, 1977.

Ramírez, T. José Agustín. Psicodrama. Teoría y Práctica. Edit.-Diana. México, 1987.

Rodríguez Estrada. psicología de la creatividad. Edit. Pax. Mé-xico, 1989.

Rubinstein S. L. Principios de Psicología General tratados y ma nuales Grijalbo. México, 1987.

Salvat, Ricard. El teatro de los años 70. Ediciones de Bolsillo Barcelona, 1974.

Stanislavski, Constantin. Un actor de prepara. Edit. Constancia. México, 1970.

Stanislavski, Constantin. La construcción del Personaje, Alian-za Editorial. Madrid, 1975.

Wagner, Fernando. Teoría y técnica teatral. Edit. Labor. Barcelona 1974.

Wolff, Werner. Introducción a la psicología. F.C.E. Brevarios. - México, 1990.

Zarzar, Charur Carlos. Grupos de aprendizaje. Edit. Nueva Imagen. México, 1988.

REVISTAS.

Repertorio. Universidad Autónoma de Querétaro.

No. 2 Agosto 1987 La formación del actor en México.

No. 3 Noviembre 1987 La formación del actor en el mundo.

No. 18 Junio 1991 Comedia dell'arte.