

Escuchar y sentir en el escenario: la pedagogía creativa puesta en escena

Dr. Antonio Cantos Ceballos

Profesor Titular de Dirección Escénica de Actores.

Facultad de Ciencias de la Comunicación. Málaga

Resumen

El presente artículo constituye una exposición de nuestro método de improvisación creativa fundamentado en el entrenamiento en “*el arte de escuchar*”. Para nosotros, el acto consciente de “*escuchar*” implica un proceso creativo que va más allá del simple hecho de *oír*; escuchar es, también, sinónimo de “*percibir*” todas las cosas que nos afectan en alguna medida: un dolor de cabeza, el calor o el frío, los sentimientos y el estado de ánimo de otro actor participante, el olor de la otra persona, la forma de caminar o de sentarse de la otra persona, etc. Dicha práctica permite al actor ejercitar sus habilidades narrativas y acrecentar la espontaneidad creativa que se genera de éstas.

El punto de partida de nuestra propuesta metodológica nunca es intelectual sino que su elemento motor se centra en la emoción generada por los recursos sensibles (un

bolígrafo, una foto, una carta, una música, etc.), que actúan como herramientas privilegiadas para la exploración de cada actor participante. De dicha exploración creativa con el objeto, surge una partitura de acción que es utilizada en un tiempo y un espacio concreto y que, además, está en posesión del esquema dramático (planteamiento, nudo y desenlace). El actor, tanto a título individual como colectivo, experimenta con diversas situaciones generadas en las que habitan personajes, lugares y épocas y, de este modo consigue un refinado y creativo trabajo sobre los diferentes niveles de su “*bios escénico*”.

Palabras clave

Creatividad teatral – Improvisación – Training - Partitura de acciones - Juego dramático.

Abstract

The present article deals about our creativity training method based in “the art of listening”. For us, “to listen” is a creativity way who goes as far as your imagination can do it, because, “to listen” is like “to feel” everythings that concerns all of you: a headache, cold or warm, the way to walk, the way to sit down, etc. This practise allows the training in the creativities stories and helps to the actor gets, naturally, a great chance for the creativity playing.

Emotion is the first in our methodological suggestion. We always use sensitives resourches(a pen, a photograph, a letter, a music, etc.) who helps the actor to get a stage business. The actor plays this stage business and makes a progress in the diferents ways of acting.

Key Words

Theatrical creativity - Training actor - Stage Business - Performer placer - Dramatics play

“-¿Podrías decirme tú, didáskalos, cuántos instrumentos interpretan la música que acompaña nuestra comida?

¿Música...? ¿Qué música?, pensé, y en ese momento me di cuenta de que, en efecto, una bella melodía sonaba de fondo desde que nos habíamos sentado a la mesa. No la había oído porque no había prestado atención y porque sonaba muy suave y queda, pero hubiera sido imposible de todo punto distinguir los instrumentos musicales que la ejecutaban.

-¿O cómo suena esa gota de sudor-continuó impertérrito- que resbala en este mismo momento por la espalda de Ottavia?

Me sobresalté. ¿Qué estaba diciendo aquel loco? Pero mi boca quedó sellada porque, cuando él lo dijo, advertí que, en efecto, por la tensión nerviosa y la excitación, una minúscula gota de transpiración se precipitaba a lo largo de mi columna vertebral aprovechando el espacio entre mi piel y la tela del himatión.

-¿Qué está pasando aquí?-exclamé, sumida en el desconcierto.

-Y tú, Ottavia, dime-el hombre de los anillos era implacable-: ¿a qué ritmo está latiendo tu corazón? Yo te lo diré. A éste... –y empezó a golpear la mesa con dos dedos, haciendo coincidir perfectamente sus toques con las palpitaciones que yo sentía en el centro del pecho-. ¿Y cómo huele el vino que has bebido? ¿Has notado que llevas especias, que su textura es ligeramente mantecosa y que deja en la boca un sabor denso y seco, como de madera?

Yo era de Sicilia, la mayor región vinícola de Italia, y en mi familia teníamos viñedos y bebíamos vino en las comidas, pero jamás me había fijado en nada de todo eso.”

Matilde Asensi

En la culminación de su periplo iniciático en busca de resolver el enigma del robo de las santas reliquias, la hermana Ottavia Salina, el capitán de la Guardia Suiza vaticana Kaspar Glauser-Röist y el profesor Boswell, arqueólogo de Alejandría, llegan a la ficticia ciudad subterránea de *Parádeisos*, donde, tras superar exitosamente la última prueba, son agasajados con una cena por la hermandad de los *staurofilakes* presidida por el mismísimo Catón. Allí, entre otras cosas, se les revela la clave de su feliz pervivencia durante siete siglos: un sistema formativo que pone todo su énfasis en la reeducación sensitiva. En efecto, mientras que en la vida de la superficie, el progreso tecnológico había llevado al hombre a fabricar máquinas que atrofiaban sus capacidades sensoriales,(tales como, microscopios, amplificadores de sonido, ordenadores, etc.), en *Parádeisos*, por

contra, habían hecho de sus carencias tecnológicas virtud para trabajar la perfección de un adiestramiento de los cinco sentidos al que, desde su más tierna edad, sometían a sus ciudadanos. Este hiperdesarrollo de sus cualidades sensoriales les permitía exhibirse, ahora y de manera casi insultante, ante nuestros perplejos protagonistas.

En cierto modo, podíamos catalogar la novela de Matilde Asensi como un viaje al país de los sentidos en el que los tres protagonistas y, particularmente, la hermana Ottavia Salina se ven obligados a *sentipensar* constantemente en cada prueba a la que, irremediabilmente, se ven abocados y a, consecuentemente, desmecanizar sus cuerpos para poder superarla con éxito. Pero, sin embargo, en nuestra vida cotidiana la función que desempeñan nuestros ojos es tan variada que los otros cuatro sentidos, menos solicitados, acaban por atrofiarse. El actor debe aprender a restaurarlos en su plenitud y para ello debe de trabajar con ejercicios que estimulen la *dinamización de sus otros cuatro sentidos* para lograr que todos sus sentidos(los cinco) se interpenetren y, así, puedan activar la memoria de sus sentidos y conseguir “escuchar” plenamente en el escenario.

En el cuerpo humano todos los sentidos se interpenetran y el actor perfectamente entrenado en el desarrollo de sus sentidos, siempre marcará una diferencia entre *oír* y *escuchar*: el primero es un acto biológico y el segundo un acto consciente. *Escuchar* implica un proceso activo que va más allá del simple hecho de oír: el actor *recibe* el mensaje que le han enviado y *reacciona* porque, en buena lógica, se ha sentido afectado por aquello que acaba de oír. Dicha respuesta supone, en determinados casos, el mero uso de la comunicación *no verbal* a lo que se está diciendo y esta también es una respuesta activa porque forma parte del diálogo interno del actor que moviliza sus cinco sentidos, y no sólo uno(el oído) para responder ante un estímulo en el escenario. El

sentido del diálogo, queda reforzado por todas las demás cosas que se “oyen”: un dolor de cabeza, el calor o el frío, los sentimientos y el estado de ánimo del otro actor, el olor de la otra persona, la forma de caminar o de sentarse de la otra persona, etc. Cuando un actor está en actitud de escucha real, “oye” todo lo que es posible percibir, y todas las cosas que “escucha” le afectan en alguna medida. *Escuchar*, que es también *percibir*, resulta tanto o más determinante en el cine que en el teatro y así, lo pone de manifiesto el actor Morgan Freeman cuando define la interpretación como “el arte de escuchar”: “*Actuar es en su mayor parte reaccionar, y sólo se reacciona si se está escuchando. Creo que si hay un talento en la actuación, es el talento de escuchar*”.

Cuando dos actores se escuchan en el teatro o en la pantalla, la escena o la secuencia cautiva al espectador porque *tiene garra*. Dicha *garra* es fruto de un proceso de comunicación interna, invisible, espiritual, en la que, sin mediar palabras por medio, se establece entre dos personas un proceso de comunicación recíproca que implica la sensación de una corriente de voluntad que emana de los intercomunicadores y parece pasar por los ojos, las puntas de los dedos, los poros de la piel, creando un camino invisible en el que se emite y reciben rayos. En estados de quietud, las llamadas irradiaciones son apenas perceptibles; pero en los momentos de fuertes emociones, estados de éxtasis o exaltación de los sentimientos, se vuelven más definidas y patentes, tanto para quien las emite como para quien las recibe y se asemejan a la tensión que transmiten los dientes de los perros *bulldogs*: su mirada no se desliza sobre los objetos sino que parecerá penetrar en ellos. El propio Stanislavski(2003, p.269) ejemplifica esta teoría suya de **la irradiación** con la observación que hizo del comportamiento de una joven pareja de novios sentados y en aparente actitud distante, tras una acalorada discusión: “*el enamorado permanecía inmóvil, con ojos asustados de conejo, y la*

atravesaba con sus miradas suplicantes, tratando de captar en los ojos de ella lo que ocurría en su corazón. Intentaba llegar a su alma mediante sus antenas invisibles. Pero la joven seguía negándose a la comunicación. Finalmente, alcanzó un rayo la mirada de ella, que brilló por un instante. Pero el pobre muchacho no se alegró sino que se puso aún más triste. Después, como por casualidad, pasó a otro sitio desde el cual podía mirarla directamente a los ojos. Tenía deseos de tomarle una mano, para transmitirle sus sentimientos a través del contacto, pero ella se negaba a toda relación. No hubo palabras, ni exclamaciones, ni mímica, movimientos o acciones. Pero estaban los ojos, las miradas”.

La capacidad para conseguir **esta irradiación** en el escenario, está directamente relacionada con la capacidad de concentración que maneja el actor y por ello, Jorge Eines(1997), uniendo ambos conceptos, habla de **concentración para la escena o atención escénica**. Hay tres aspectos que estructuran y habilitan esta concentración: debe ser orgánica, activa y abierta.

Un comportamiento escénico orgánico es aquel que siempre responde con la conjunción de lo psíquico y lo físico y que, en buena lógica, se opone a lo fracturado: el cuerpo por un lado y la mente por el otro. Es como si un ratón, de forma inesperada, invade la escena y el actor queda sumido en profundas reflexiones sobre la repugnancia que le provoca hasta que, dichas reflexiones, lo conducen a subirse a una silla para ponerse a salvo. La fractura, la falta de integración entre lo que hace con lo que piensa, provocaría un instante en el que el supuesto público sólo percibiría la mirada vacía del actor que desertiza su entorno(la escena) despoblándola de significaciones. En dicha actitud no disociada de comportamiento escénico en el que, de manera armónica, cuerpo y mente trabajan al mismo tiempo, cobra una especial relevancia la relajación del actor.

Cuando el grado de distensión muscular es el adecuado, la conexión con el afuera tendrá más posibilidades, puesto que, el tono adecuado de relajación predispondrá a una mayor atención del actor hacia el entorno.

Trabajar la actividad en la escena significa atender a la riqueza exploratoria real, una exploración en la que el actor debe atender, particularmente, a elementos insignificantes o no previstos con antelación pero que podrían promover la aparición de un importante material inconsciente. La actitud del actor frente a ese entorno es lo que dota de sentido a lo abierto, a la capacidad para improvisar a partir de, resulta fundamental para que el sentido de la escucha, o la atención escénica del actor, sea la adecuada. Cuenta Eines(1997) como un grupo de actores que llevaba 45 minutos trabajando sobre el escenario de manera acorde al guión establecido, se vieron sorprendidos por la caída de una piedra descomunal sobre la superficie de cinc que cubría el espacio escénico. La perplejidad inicial de los espectadores dio paso a la creencia generalizada de que dicho artefacto formaba parte de la representación. Uno de los actores evidenció claramente que el ruido acaecido había detenido su trabajo y, desde el patio de butacas, se pudo percibir en los demás compañeros que la piedra algo había ocasionado, pero no era tan evidente como en el actor antes mencionado. Dicho actor abandonó por completo lo que estaba haciendo y, dirigiendo la mirada al techo, demostraba sin ninguna duda la modificación en su conducta. Gradualmente, el resto de los actores fueron recogiendo el estímulo de la piedra, hasta que todos, respondiendo desde muy disímiles actitudes, estaban dedicados, exclusivamente, al trabajo sobre la piedra y su resonancia. El espectáculo tuvo una duración suplementaria de media hora, justo el tiempo que los actores necesitaron para abandonar la piedra y continuar con la representación. El comportamiento de los actores ante el objeto inesperado(la piedra) no sólo ha sido activo, y orgánico sino que, además,

ha participado de la cualidad de lo abierto porque han sabido trabajar con lo inesperado e incorporarlo a una nueva partitura de acciones improvisada para el objeto imprevisto.

En este comportamiento *activo, orgánico y abierto* del actor siempre coexisten dos niveles de atención, señalados por J. Eines(1997): uno rigurosamente dirigido hacia el centro que demanda la atención(la partitura de acciones preestablecida en el espectáculo), y otro, y de aquí lo abierto, flotando sobre todo lo que rodea al centro principal para, en caso necesario, poder responder a la envergadura potencialmente superior de otro estímulo e incorporar, en una clara actitud metodológicamente improvisadora, los imprevistos al desarrollo de la actuación.

“A mis actores les digo que nunca piensen en una oferta, sino que asuman que ya se ha hecho una. Groucho Marx comprendía esto. Durante su juego de preguntas sobre conocimientos generales, un concursante se “congeló”, entonces le tomó el pulso y dijo: “O este hombre está muerto o mi reloj se paró”. Si notamos que somos más bajos que nuestro compañero, podemos decir: “¡Simpkins! ¿Acaso no te prohibí que fueras más alto que yo?” - lo que puede llevar a una escena donde el sirviente actúe a gatas, o el amo comience a encogerse, o el sirviente haya sido remplazado por su hermano mayor, o lo que sea. Si nuestro compañero está transpirando, abaniquémoslo. Si bosteza,, digamos:”Es tarde, ¿no crees?”

Keith Johnstone

La tarea fundamental del actor sobre el escenario debe ser la de reflejar creativamente aquello que ocurre espontáneamente en la vida. Esta necesaria dosis de

espontaneidad controlada con la que debe contar siempre el actor lo hace siempre irrumpir en la escena con la actitud, señalada por Keith Johnstone(2000), del *“hombre que camina hacia atrás”*: consciente de donde viene pero siempre ignorante del futuro que le aguarda, porque acepta el reto de que su historia puede llevarlo a cualquier parte, y, entonces, gozará de la posibilidad de “balancearla” y darle forma, recordando incidentes que han sido dejados de lado y reincorporándolos. Este comportamiento actoral, lo asemeja al de un *“telépata”* porque aprenderá a ver todo como si estuviera preparado con anticipación y, en consecuencia, no tendrá ningún reparo en aceptar todas las ofertas que se le hacen, cualquier cosa que le ocurra sobre el escenario, aparecerá, ante los ojos del espectador, como supernatural dado que su imaginación parecerá funcionar sin límites. En algunos de nuestros trabajos realizados sobre la expresión dramática y sus implicaciones en el desarrollo psicoevolutivo infantil, nos hemos ocupado de investigar las estructuras dramáticas que hacen posible el aprendizaje en los niños y, como es lógico, la proyección de ellas en el adulto. Así, por ejemplo, en nuestro trabajo *Creatividad teatral en la escuela infantil* (1997), señalamos que la expresión dramática nace como una prolongación natural del juego dramático del niño, donde ya encontramos todos los elementos característicos del acontecimiento dramático: el cuerpo del pequeño como elemento expresivo, la noción espacial como utilización del mundo que lo rodea, en tanto que escenario de las propias acciones, y, finalmente, la concreción como traducción del mundo psíquico en manifestaciones sensibles. También en nuestra publicación *El juego dramático: una plataforma privilegiada para la creatividad*(1997), profundizamos en la relación existente entre juego infantil, juego dramático y comportamiento actoral, abundando en los paralelismos entre el jugar y el actuar. En este sentido, quisiéramos recordar, solamente, que el niño aprende jugando y el actor accionando. El niño juega de forma espontánea y natural para aprender a ser persona, y el actor, que también fue niño, puede crear un

personaje porque precisamente, durante su infancia, jugó al juego de representación de roles. De este modo, el actor aprendió vivenciadamente aquello que ahora debe utilizar para crear la vida en la escena.

Nuestro método creativo para la formación y entrenamiento de actores se fundamenta en la práctica con *los ciclos “repères”*, puesto que permiten al actor ejercitar sus habilidades narrativas y acrecentar la espontaneidad improvisadora que se genera de éstos. El punto de partida de nuestros ejercicios de improvisación nunca es intelectual sino que su elemento motor se centra en la emoción generada por los recursos sensibles implicados (un bolígrafo, una foto, una carta, una música, etc.), que actúan como herramientas privilegiadas para la exploración de cada actor participante cuyo resultado será una partitura de acción que habrá de ser utilizada en un tiempo y un espacio concreto y, además, deberá estar en posesión del esquema dramático(planteamiento, nudo y desenlace). El resultado será una primera cosecha de personajes, lugares, épocas, etc; que servirá para que el actor, tanto a título individual como colectivo, experimente diversas situaciones y se dé cuenta de lo que ha surgido. El momento de la evaluación, al que nosotros denominamos “tiempo de verbalización”, servirá para comprobar la concordancia de las partituras con los objetivos elegidos anteriormente y, además, permitirá destacar las constantes que han aparecido durante el trabajo hecho con dichas partituras de acciones.

Para que las intenciones de un actor sobre el escenario resulten totalmente claras, a una tensión intelectual adecuada y a un trabajo emocional que suscite unos sentimientos verdaderos, debe acompañar, inexcusablemente, un trabajo de expresión corporal adecuado que propicie a la caracterización externa del personaje la variedad de movimientos escénicos rítmicos que, de forma natural, emanan de un cuerpo equilibrado. Pero, sin embargo, con demasiada frecuencia, encontramos actores que no saben usar su

cuerpo o que, en el mejor de los casos, tienen una *postura pobre* porque su actuación es *de hombros hacia arriba*, quedando, ante los ojos de los espectadores, unas limitaciones físicas demasiado evidentes. Esto no significa que un actor deba entrenarse como si fuera un bailarín porque, mientras que el cuerpo del bailarín tiende a ser neutro y sometido a las directrices del coreógrafo de turno, un actor debe tener un cuerpo con personalidad, que resulte físicamente llamativo como reflejo de una imagen del mundo que responda a un cierto tipo de hombre o de mujer. Con esto, queremos subrayar que, sobre la escena, deben coexistir tanto los actores pequeños y gordos como los altos y esbeltos, los que se deslizan con desenvoltura y los que se mueven pesadamente pero todos ellos deben poseer una sensibilidad igualmente desarrollada.

De acuerdo con este planteamiento del cuerpo como lugar donde adquiere forma la imaginación, nuestra metodología de trabajo creativo incluye, en un grado muy elevado, propuestas para el trabajo de expresión corporal del actor con el propósito de ayudar a que su cuerpo hable mediante una realidad sensorial, un impulso psicomotriz o una determinada acción física. De este modo, pretendemos ayudar a despertar su sensibilidad corporal a fin de que, cuando se vea obligado a realizar un determinado movimiento sobre el escenario, tenga conciencia exacta de dónde se encuentra cada miembro de su cuerpo y, consecuentemente, comunique con la totalidad de su cuerpo la experiencia del personaje encarnado.

Consideramos que ningún trabajo creativo-expresivo es posible sin la premisa de la libertad muscular que concede el estado de relajación. La conquista de este estado de libertad en la escena pasa por la superación y dominio de la inevitable coacción que provoca en el actor la observación del público y que, generalmente, se manifiesta en forma de contracciones musculares involuntarias de diversa índole. Mediante el control físico y

mental, el actor consigue relajar los músculos contraídos ante la presencia oscura de la sala y, en consecuencia, alcanzar el *estado de soledad pública* donde se convierte en el auténtico dueño de sí mismo y de su relación con el público que lo contempla. Este *estado de soledad pública* dota al actor de la dosis de concentración necesaria para alcanzar su apogeo creador en el escenario, dando la impresión de trabajar con tranquilidad porque lo hace con una inversión mínima de energía.

Señalada la estrecha relación que guarda la gestualidad del actor con aquello que la soporta, su musculatura, el actor debe aprender a preparar su cuerpo para expresar mediante la ejercitación de la escucha corporal. La clave de este aprendizaje de la recepción, de este poder abrirse para ser modificado por lo que se percibe, es la práctica de la relajación que permite al actor abrirse desde su organicidad psicofísica a su evolución creativa como interprete, porque, desde la distensión, consigue abrir una brecha por donde mirar su cuerpo, desarmando su esquema corporal y accediendo al del personaje; es entonces, cuando la vivencia se instala en la escena porque probablemente, en ese momento, el actor empieza a creer que su oreja aprendió a hablar.

En nuestra propuesta metodológica la música adquiere una importancia exponencial y su presencia, lejos de reducirse al momento de la relajación, es constante en las distintas dinámicas de ejercicios propuestos, desempeñando un papel primordial en la sensibilización del actor para el trabajo de improvisación creativa demandado. Pensamos que, no en vano, el drama nació del espíritu de la música (el ditirambo coral) y que, de este modo, del estático rito sacramental surgió el arte dionisiaco del drama coral. Si queremos que el actor viva su personaje a través de la sensibilización de sus sentidos, no puede dejar a un lado la esfera de la música, porque solamente con la música puede manifestarse en toda su amplitud el mundo de nuestra alma. De acuerdo con esto, nuestro planteamiento metodológico, fruto de nuestra experiencia docente acumulada en talleres

impartidos sobre interpretación teatral creativa, hace de la selección musical que acompaña al ejercicio propuesto una pieza primordial y activa para el proceso de toma de conciencia del actor y de sensibilización creativa de sus sentidos, en aras a hacer de su cuerpo un *instrumento de expresión* que le permita romper con la imagen del actor meramente verbal y aprender a flexibilizar su cuerpo para moverse con absoluta naturalidad dentro de una esfera rítmica que lo acerca a la estética del bailarín. De este modo, y gracias al constante trabajo con la música, el actor creativo aprende a traducir el compás del tiempo en compás del espacio consiguiendo, mediante la mímica y sus movimientos regidos siempre por el dibujo musical, que lo ilusorio se vuelva real y que lo que flotaba en el tiempo se materialice en la escena.

Nos dice V. I. Meyerhold(1998) que, en el mundo de la creación artística, no resulta acertado el dividir a los artistas en creadores(poetas, escultores, pintores, compositores) y en ejecutores(músicos, actores, cantantes, escenógrafos) porque, si bien es cierto que los primeros dejan una herencia duradera, los segundos tienen la tremenda tarea de recrear cada día ese arte para hacerlo accesible al público. El artista es siempre un creador y, concretamente, la actitud que asume el actor sobre la escena resulta equiparable a la imagen del escultor frente a un pedazo de arcilla, dado que ambos se enfrentan ante un reto común: reproducir en forma sensible los impulsos y las emociones de su propia alma. Pero existe una particularidad que, indudablemente, hace, si cabe, más complicado el trabajo del actor: el material del actor está representado por su cuerpo, su habla, su mímica y sus gestos; de tal manera que la obra interpretada por el actor representa la suma de todo un hecho creativo.

A continuación, reproducimos una sesión de trabajo extraída de nuestro libro *Creatividad expresiva del actor: ejercicios prácticos y propuestas para el trabajo de*

improvisación(2003), con la que pretendemos ilustrar con la praxis nuestro modelo expuesto fundamentado en la creatividad aplicada al *training* del actor.

Hablando con tus manos

Aportaciones creativas:

Explorar la improvisación creativa como forma de realización gestual, tomando como eje el trabajo sobre la toma de conciencia acerca de la importancia capital de las manos como vehículo expresivo del actor: las manos como ojos del cuerpo y complemento del pensamiento. Investigar, de forma lúdica e imaginativa, su contribución decisiva en la representación, expresión y comunicación, tanto de las acciones, como de los sentimientos de los actores participantes.

Descripción del ejercicio:

El profesor hace una llamada de atención a los actores para que formen pareja y se distribuyan como A y B. En principio, A se colocará con los brazos caídos a ambos lados de su cuerpo, permitiendo, que los brazos de su compañero B, situado justamente detrás y oculto tras su persona, afloren a la altura de su pecho y tengan la movilidad suficiente para mimar a su compañero A cuando éste hable. De este modo, cada pareja de actores formará una unidad, lo más compacta y sincronizada posible, en la que el actor A hablará y B prestará sus manos y brazos, de la forma más expresiva posible, a la conversación iniciada.

Después de transcurridos unos segundos para el necesario acondicionamiento armónico entre los jugadores A y B, el profesor procederá a explicar las siguientes consignas, ante las cuáles, las parejas participantes deberán reaccionar:

Un toque de triángulo: entablar una animada conversación con la pareja más próxima, procurando que los gestos de manos y brazos, acompañen de la forma más sincronizada posible.

Dos toques de triángulo: el actor que presta sus brazos y manos, intentará contradecir con sus gestos la conversación de su compañero.

"Lob": palabra-clave que invita a abandonar la pareja con la que se conversa y a buscar otra para iniciar nueva conversación.

"Match": palabra-clave que propone el cambio rápido de roles, A será B y viceversa.

En un principio, el profesor dará estas cuatro consignas de forma simplificada y dejando un intervalo temporal de 30", para que los participantes se familiaricen con ellas. Transcurridos unos minutos(tres como mucho), el profesor añadirá un nivel mayor de dificultad: dará las consignas en dueto("match-toque de triángulo", "lob-dos toques", etc), y, también, reducirá el intervalo temporal entre las mismas(15-20" máximo), buscando que los reflejos y reacciones de los actores sean más rápidos.

En un tercer momento, el profesor invitará a los actores a formar equipos de tres parejas(seis miembros), que prepararán una pequeña improvisación para representarla ante sus compañeros, intentando que, durante la misma, aparezcan las distintas posibilidades exploradas con las consignas: sincronizar, contradecir, cambio de rol y cambio de pareja. Dichas improvisaciones deben, además, poseer una estructura(planteamiento, nudo y desenlace) y, también, su duración no debe exceder de

los tres minutos. Los diferentes equipos contarán con un tiempo máximo de preparación de cinco minutos.

Una vez finalizadas la totalidad de las representaciones, abriremos un turno de verbalización para que los actores participantes, que así lo deseen, puedan intercambiar las experiencias vividas.

Telediario

Aportaciones creativas:

Potenciar el principal órgano del arte de la interpretación en el actor, la imaginación, mediante la práctica creativa con esta técnica de creación de historias fundamentada en las tres fases principales de dicho proceso creativo: selección, asociación y organización. Entrenar la técnica de la improvisación creativa de los actores participantes, partiendo de los personajes, conflictos y situaciones que surgirán del disparatado relato confeccionado.

Descripción del ejercicio:

El profesor comenta a sus actores que la sala, por momentos, se va a transformar en la redacción de un informativo de actualidad, donde los diferentes equipos formados por los actores participantes crearán una noticia lo más divertida posible que, finalmente, cobrará vida en un telediario improvisado. Para este menester, el profesor proveerá a los distintos equipos de un lote consistente en una serie periódicos y revistas actuales y atrasados. La labor de los diferentes equipos será la de elegir tres noticias para, combinándolas hábilmente, conseguir una nueva noticia distorsionada, cuyos personajes y situaciones,

deberán representar. Cada uno de las creaciones resultantes deberá respetar las tres condiciones siguientes:

1. Las noticias elegidas deberán ser dispares para que la combinación resultante sea lo más absurda posible, como, por ejemplo: titular deportivo, esquila funeraria, anuncio de relax.
2. Las historias respetarán la estructura dramática: planteamiento, nudo y desenlace.
3. La duración de la representación de la noticia será de tres minutos como máximo.

Durante el tiempo de preparación de la noticia, que no excederá de los diez minutos, el profesor girará visita a las distintas redacciones para pedir el titular resultante, con el que irá confeccionando los distintos titulares que darán la entrada a la representación de las noticias en este telediario tan particular.

Una vez finalizado el noticiario, se abrirá un turno de verbalización en el que se procederá a intercambiar las distintas experiencias vividas.

Banco de parque

Aportaciones creativas:

Ejercicio de puesta en escena improvisada partiendo de un argumento-base que permite a los actores trabajar los conceptos siguientes: construcción interna y externa del personaje, el movimiento como resultado de la intención y del carácter del personaje, la relación con el objeto(sensorial y emocional), el tiempo y el conflicto.

Relación de personajes sugeridos para improvisar:

Señor1, mendigo, loco santo, campeón de fórmula 1, presumida, solterona ansiosa de maternidad, señor 2, la pesadas y el niño de los periódicos.

Situación y disposición inicial de la escena:

Un banco de parque en el centro del proscenio-escenario. En su extremo izquierdo un pandero abandonado que será descubierto por los sucesivos personajes e investido de significados delirantes y absurdos, ante la desconcertante mirada del *señor 1*, siempre sentado en el extremo derecho del banco.

Argumento-base para improvisar:

Una mañana de un domingo cualquiera a las doce del mediodía. El *señor1*, con pinta de ejecutivo aburrido, hace acto de presencia en escena con su periódico bajo el brazo y, dispuesto a agotar hasta la última letra del rotativo, se sienta plácidamente en un extremo del banco. Mientras nuestro personaje se encuentra embebido en la lectura, un individuo con aspecto de *mendigo* se acerca y se sienta en el otro extremo del banco, descubre el pandero e imagina que es un plato de sopa. El *mendigo* advierte la presencia del pandero, imagina que es un plato de sopa y comienza a comérsela sorbiendo exageradamente y acercándose, cada vez más, hacia el *señor1*. Cuando el mendigo se encuentra al lado del *señor1*, apura la presunta sopa y se sirve de la manga de la gabardina del *señor1* para limpiarse la boca. El *señor 1* se importuna con el *mendigo* y éste, tras soltar el pandero, se esfuma.

El *señor1* recupera sólo un instante la tranquilidad porque, rápidamente, hace acto de presencia un *loco* que se cree un santo. El *loco santo* imagina que el pandero es una

corona y se dirige al *señor 1* lanzándole un sermón e invitándole a arrepentirse de sus pecados. Se marcha.

Un nuevo personaje aparece en escena: un *campeón de fórmula 1* que imagina que el pandero es el volante de su porsche favorito y el *señor 1* su copiloto. El *campeón de fórmula 1* comienza su “rallye particular” y en la aceleración de las curvas implica al paciente “copiloto”. Finalmente, gana “la carrera”, se sube al banco-pódium y se autocondecora. Se marcha.

Entra la *presumida* y el pandero para ella, como no, es un espejo. Comienza a mirarse autocomplaciéndose de su belleza en voz alta hasta que descubre una leve arruga que le hace estallar en cólera contra el espejo y, arrojándolo sin contemplaciones al suelo, se marcha furiosa de la escena.

Entra la *solterona ansiosa de maternidad* y se dirige al pandero lo recoge amorosamente del suelo y lo inviste con la personalidad de su ansiado bebé, colmándolo de mimitos y carantoñas. A continuación, intenta, sin éxito alguno, trabar conversación con el *señor 1* quien, cabreado, se la quita de enmedio espetándole que el niño huele a caca. La mujer, contrariada, se lleva al “*pandero-bebé*” para cambiarle los pañales.

Entra el *señor 2* con un periódico bajo el brazo y se sienta al otro extremo del banco. Comienza a leer descaradamente el periódico en voz alta y, en vista de que no consigue llamar lo suficiente la atención del *señor 1*, saca un bolígrafo e inicia la realización de un crucigrama en voz alta. De repente, se siente enfermo y transforma el bolígrafo en un termómetro con el que se toma la temperatura. Comprueba que su

presunta enfermedad es sólo sugestión y para celebrarlo decide fumarse un puro, invitando a su compañero del banco a una caladita. El *señor 1* rehusa y se incomoda. El *señor 2* se marcha visiblemente molesto.

La chica pesada se aproxima al banco y comienza a leer en el periódico del *señor1*. *La chica pesada* y el *señor 1* realizan un movimiento de persecución-huída de un extremo a otro del banco. El *señor1*, aburrido de la situación, se dirige al *niño de los periódicos*, que acaba de entrar pregonando su mercancía, y le compra un nuevo ejemplar que, diligentemente, regala a la pesada de turno. *La pesada* se emociona y lo abraza, tira el periódico-obsequio y, cogiendo por el hombro al *señor1*, lo acompaña leyendo, de nuevo, el periódico de éste. El *señor1*, poniendo cara de circunstancia, se resigna definitivamente.

Consideraciones finales para el buen desarrollo del ejercicio:

El profesor dará lectura al argumento-base para improvisar y, a continuación, asignará a cada actor participante un personaje concreto al que deberá caracterizar de una forma más completa, considerando el esquema siguiente:

-Construcción interna y externa del personaje: rasgos de carácter(deseos e intenciones), atributos físicos(tempo/ritmo, actividad, máscara natural, recursos plásticos y trabajo con el objeto).

-Movimiento del personaje: recorrido(ritmo y calidades), el encuentro(adaptación y conflicto) y la planificación de su desplazamiento.

-Trabajo con el objeto polimorfo(pandero): relación sensorial y emocional.

-Tiempo: la alternancia rítmica entre la acción y la no-acción, jugando con las variantes de ritmo(aceleraciones, desaceleraciones y pausas) y tiempo simbólico(definición y transformación del espacio)

-Conflicto: la aceleración, crisis y el resultado de su acción.

Transcurridos diez minutos, los actores se dirigirán hacia el proscenio-escenario donde se comenzará a trabajar la puesta en escena de la improvisación, partiendo del argumento base que todos conocen. El profesor procederá a dar entrada a los distintos personajes quiénes, al calor de la acción, ofrecerán las distintas propuestas enriquecidas sobre sus distintos personajes. El desconocimiento previo de cada actor participante acerca de las nuevas caracterizaciones de los personajes encarnados por sus compañeros, pondrá a prueba su capacidad para la espontaneidad, la sorpresa y la complicidad, de acuerdo con el principio básico de improvisación de la acción-reacción.

Terminada la puesta en escena de la improvisación, se abrirá un tiempo de verbalización, donde, actores y profesor, analizarán el desarrollo de la misma. Seguidamente, se procederá a un nuevo reparto de personajes entre los actores participantes, debiendo realizar una nueva partitura para el nuevo personaje asignado. Finalmente, habrá una tercera rueda de nuevos personajes para los actores con una tercera puesta en escena, de acuerdo con el mismo criterio de trabajo expuesto.

El ejercicio finalizará con un tiempo de verbalización final donde actores y profesor harán un análisis comparativo de las tres puestas en escena improvisadas.

Historias en 30"

Aportaciones creativas:

Ejercicio lúdico de creación de historias que se alinea en la filosofía improvisadora de Keith Johnstone y sus "habilidades narrativas"(pp. 101-135, 2000) y, por tanto, fundamentado en el estímulo imaginativo que propicia una palabra sugerente en el seno de un pequeño grupo de actores. El efecto creativo de las frases-ideas lanzadas por el equipo sobre el actor-narrador contribuye, decisivamente, a su progresión en la estructuración y ordenación espacio-temporal de los relatos inventados.

Descripción del ejercicio:

Los actores participantes se organizan en equipos de seis componentes y se dirigen hacia el lugar de la sala que les apetezca pero, procurando sentarse de la siguiente manera: cinco de ellos, formarán un semicírculo abierto y orientado hacia la figura del profesor, que hará de centro de referencia obligado; el sexto de los componentes del equipo se situará justo en el centro del semicírculo, dando la espalda a sus compañeros de equipo y, por consiguiente, orientado hacia el profesor.

Una vez organizados de esta forma la totalidad de los equipos, el profesor invitará a cualquier actor a pronunciar en voz alta una palabra para inventar y narrar una historia. La

palabra gritada por el actor será el pistoletazo de salida para que, rápidamente, el sexto componente de cada equipo se tumbe hacia atrás y, dejando su mente en blanco, se someta a un intenso bombardeo de ideas lanzadas por sus otros cinco compañeros que pretenden orientarlo para la ulterior narración de su historia. Transcurridos treinta segundos, el profesor gritará la palabra “tiempo” y procederá a iniciar una nueva cuenta de otros 30”; rápidamente, el sexto componente se incorporará, girará hacia sus compañeros y comenzará a relatar la historia. El narrador procurará que su relato termine, exactamente, cuando el profesor anuncie el final de los 30". Aquellos equipos cuyo narrador lo haya conseguido aplaudirán su victoria.

El ejercicio continuará hasta que los seis miembros de cada equipo ocupen el centro del semicírculo y pasen por esta divertida y completa experiencia del bombardeo de ideas y la narración de la historia improvisada.

Una vez hayan completado la experiencia todos los actores participantes, el profesor abrirá un turno de verbalización donde se comentarán las incidencias de la experiencia trabajada.

Galería de personajes

Músicas:

nº1: “Monastery of La Rabida”, de Vangelis(3' 24")

nº2: “Vals nº 2” de Dimitri Shostakovich, versión de André Rieu(3' 43").

Aportaciones creativas:

Se trata de un ejercicio muy completo de improvisación inspirado en la filosofía de *la espontaneidad* de Keith Johnstone(2000), como procedimiento de investigación para la creación dramática. Partiendo del supuesto de la creación, caracterización e interpretación de un personaje, se introduce al actor, de lleno, en el proceso de la creación dramática que desemboca, de forma natural, en la creación de conflictos, escenas y en la consideración de éstas como materia de representación.

Descripción del ejercicio:

El profesor invitará a los actores a distribuirse por el espacio: cada uno, de forma individual, elegirá aquel lugar que le resulte más atractivo, y, asimismo, procederá a entrar en el grado de relajación-concentración necesario para realizar con éxito las tareas que, relacionadas con “su personaje”, vendrán marcadas por las músicas siguientes:

-*“Monastery of La Rábida”*: ayudar a crear la atmósfera interior que los conduce hacia una aislamiento progresivo y absoluto del resto de compañeros participantes; este estado de concentración resulta imprescindible para poder crear un personaje y responder a los siguientes interrogantes relacionados con el mismo: nombre, lugar donde vive, formas de hablar y maneras de andar.

-*“Vals nº2 de Shostakovich”*: sugiere a los actores el paso del pensamiento a la acción. Deben, por tanto, comenzar a evolucionar por la sala asumiendo el rol de su personaje. Durante este paseo, nunca deben entrar en contacto con los demás personajes, sólo hacer sus comprobaciones y reflexiones personales. El final de la música nº2, marcará el retorno

de todos los personajes a su lugar de partida, permaneciendo en silencio y aguardando a que el resto de compañeros-personajes vuelvan a su sitio.

La segunda parte de este ejercicio se abre con la siguiente situación en el espacio: los actores en el fondo de la sala, formando dos filas(A y B), mientras el profesor se coloca en el otro extremo de la sala, quedando, por tanto, un gran pasillo central, un amplio espacio para cruzar. Es entonces, cuando el profesor con sucesivos toques de triángulo procederá a dar entrada, de forma individual y alternativa(primeramente de la fila A, primeramente de la fila B), a los actores, quiénes realizarán hasta tres pases o ruedas de calentamiento de su personaje:

-Primera rueda: presentar en sociedad al personaje, cruzar el espacio añadiendo a su forma de andar una característica determinada que, en ese preciso instante, se le revelará.

-Segunda rueda: incorporar a la forma de caminar de su personaje una determinada acción que deberán encadenar hacia la mitad de su trayecto.

-Tercera rueda: encadenar un determinado carácter a su personaje, conformando, por tanto, un encadenamiento triple (caminar-acción-carácter), que desarrollarán durante el trayecto de forma sincronizada: comienzan caminando, realizan la acción(mitad de trayecto), terminan con un determinado carácter(final de recorrido).

Cada actor procurará que las combinaciones resultantes sean lo más absurdas posibles, por ejemplo: *rechazando a unos fotógrafos-zurcir un calcetín-cursi, acompañar a alguien que va muy deprisa-afeitarse-afeminado, etc*

Una vez haya concluido la tercera y última rueda, los actores se organizarán en equipos de cinco componentes para preparar una improvisación. En el proceso de creación de las distintas historias(no más de cinco minutos), cada equipo deberá, obligatoriamente, respetar la totalidad de los personajes agrupados(los cinco deben salir) y las tres características que poseen(caminar-acción-carácter). A partir de estas premisas, cada equipo será libre de mezclar y combinar a su antojo personajes y características en las situaciones imaginadas al respecto. Asimismo, la duración de las improvisaciones no será superior a tres minutos.

Una vez representadas la distintas improvisaciones en el proscenio-escenario, abriremos un tiempo de verbalización en el que se comentarán los distintos trabajos realizados.

Olas marinas

Música:

“*Sirens Whispering*” de Vangelis (7' 59").

Aportaciones creativas:

Ejercicio muy completo que, partiendo de una situación inicial de concentración, provoca en el actor la integración de lo corporal y lo *afectivo-emocional*, mediante la práctica de la relajación inducida por visualizaciones creativas.

Descripción del ejercicio:

El profesor indica a los actores participantes que se distribuyan por el espacio a su antojo, pero, procurando siempre cada uno contar con una barrera de aislamiento de los demás compañeros que le permita ensimismarse, con el grado necesario, para dejarse llevar y disfrutar del ejercicio. Seguidamente, les pide que se tumben boca arriba, con los brazos ligeramente separados del tronco y las palmas de sus manos hacia arriba. Finalmente, deberán cerrar sus ojos y dejar su mente en blanco.

Con el comienzo de la música elegida de Vangelis ("*Sirens Whispering*"), el profesor comenzará a narrar una historia que los actores, concentrados y relajados, tratarán de visualizar y vivir creativamente: "Imaginad que es un día soleado en una paradisíaca playa de arenas blancas. Cada uno de vosotros está tumbado, plácidamente, sobre esta mullida alfombra de la naturaleza, cerca, muy cerca de la orilla, mientras escucha, como en un susurro, el ruido de las olas marinas. De pronto, sentís como vuestros cuerpos relajados se encuentran reseco y tienen necesidad de sentir la sensación de humedad de agua del mar. Es entonces, cuando comienza a subir la marea: las olas van invadiendo lentamente, vuestros cuerpos, que permanecen quietos y muy relajados. La espuma de las olas comienza, suavemente, a acariciaros vuestro cuerpo: los costados, a lameros la espalda, el pecho..., penetrando, finalmente, por todos vuestros poros. El agua marina de las olas os empapa, os revitaliza y os empuja hacia dentro del mar, porque os hace ligeros, muy ligeros, tanto que sois como la espuma de las olas marinas. Las olas marinas os elevan lentamente... y os dejáis, suave y delicadamente, mecer por la corriente. Mientras sois bamboleados, armoniosa y plácidamente, por las olas marinas..., sentís que os invade una

serenidad profunda...porque vais tomando conciencia de que soís balanceados por el flujo y reflujo de las cálidas olas, como si de una danza acuática se tratara.

Lentamente, la marea comienza a retirarse... comenzáis a notar como el agua, suave, muy suavemente, os va depositando, de nuevo, en la orilla de la playa... en aquel lugar paradisíaco donde os encontrábais antes de vuestro viaje marino.

Resulta conveniente que el profesor module su voz, adoptando un tono relajante, cálido y fluído: su voz debe penetrar, de forma delicada, en los oídos de los actores para que perciban, en todo momento, una síntesis de voz y soporte musical, un susurro armonioso que les ayudará, no sólo a ilustrar visualmente la historia, sino también a vivirla, sintiéndola en lo más profundo de su ser. Asimismo, el docente también se esforzará, especialmente, en hacer coincidir el final del relato con el final de la música, algo que, se nos antoja, imprescindible para el desarrollo armónico de este ejercicio de visualización creativa.

Una vez haya finalizado el ejercicio, abriremos un turno de verbalización en el que aquél que lo desee, podrá hacer partícipe a los demás compañeros de su viaje-experiencia con las olas marinas.

Referencia bibliográficas.

ASENSI, M. (2004): El último Catón, Plaza & Janés, Barcelona.

CANTOS, A. (1997): Creatividad teatral en la Escuela Infantil, Universidades de Andalucía, Málaga.

-(1997): El juego dramático. Una plataforma privilegiada para la creatividad, Universidades de Andalucía, Málaga.

-(2003): Creatividad expresiva en el arte del actor. Ejercicios prácticos y propuestas para el trabajo de improvisación, Ñaque Editorial, Ciudad Real.

-(2003): La dirección escénica del actor contemporáneo: la técnica de la improvisación creativa y el trabajo colectivo, Dyckinson, Madrid.

-(2005): “Metodología creativa para la práctica de un taller de improvisación”, en revista Ñaque nº40 pp. 18-23.

-(2005): “Arte conceptual y espacio escénico contemporáneo: la puesta en escena, un cuadro visual que se compone en el tiempo”, en Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales, CAC Málaga, Málaga.

EINES, J.(1997): Alegato a favor del actor, Fundamentos, Madrid.

-(2005): Hacer. Stanislavski contra Strasberg. Actuar, Gedisa Editorial, Barcelona.

JOHNSTONE, K. (2000): Impro. Improvisación y el teatro, Cuatro vientos Editorial, Santiago de Chile.

RICHARDS, T. (2005): Trabajar con Grotowski las acciones físicas, Alba Editorial, Barcelona.

STANISLAVSKI, K. -(2003): El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia, Alba Editorial, Barcelona.

