

## II TALLER NACIONAL DE FORMACIÓN TEATRAL

La improvisación en función de la Actuación, programa de los ejercicios de actuación.

### IMPORTANCIA DE LA IMPROVISACIÓN

Era lógico que el Movimiento del Nuevo Teatro al restituir al equipo teatral, al grupo, su carácter de estructura colectiva sin jerarquías en el campo de la creación y con la plena participación de todos los integrantes en la elaboración del espectáculo, privilegiara, como herramienta de trabajo, la improvisación.

También era lógico que, mediante la utilización de la improvisación se fueran descubriendo, en la práctica, sus funciones en cada etapa del proceso de producción del espectáculo y no fue obra de un día la sistematización de estos descubrimientos.

La improvisación es, esencialmente, un juego y no es gratuito que, en muchos idiomas, “actuar” se exprese con el verbo “jugar”.

Ahora bien, todos sabemos que es imposible jugar sin establecer unas mínimas reglas. También sabemos que un juego es tanto más rico cuanto más estrictas y mejor formuladas estén sus reglas. El ajedrez, por ejemplo, que transpone en un modelo de juego la estrategia y la táctica de las antiguas guerras es un juego riquísimo.

En un intento de tipificar la improvisación llegamos a la conclusión de que lo que la caracteriza no son sus formas y sus contenidos, sino la función que desempeña en el proceso de producción del espectáculo. En consecuencia proponemos la siguiente.

### TIPOLOGÍA DE LA IMPROVISACIÓN

- a. La improvisación en función de la creación de un texto.
- b. La improvisación en función de la actualización de los conflictos virtuales de un texto.
- c. La improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral.
- d. La improvisación en función de los elementos iconográficos o sea en función de la caracterización del personaje o del lenguaje espacial y objetal.
- e. La improvisación en función de elementos estilísticos.

- f. La improvisación en función de la materia significativa sonora (efectos y música).

Tenemos, pues, 6 funciones de la improvisación. Como ocurre con las funciones del lenguaje en el caso de la producción de un enunciado verbal, en la producción del espectáculo teatral, las mencionadas funciones no se dan una después de otra.

Tampoco se da una sola en ausencia de las otras. Tampoco tienen todas la misma importancia. Normalmente se combinan pero siempre hay una que se privilegia tanto sintagmática como paradigmáticamente (1).

El II Taller Nacional de Formación Teatral ha escogido dos campos de investigación para tratarlos.

1º El campo de la elaboración del personaje.

2º El campo de la elaboración de un espectáculo a partir de un texto poético.

En el primer caso privilegiamos la función (c) o sea: “La improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito, y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral”.

En el segundo caso no privilegiamos inicialmente ninguna función sino que provocamos la combinación de funciones a fin de que la connotación (2) del espectador determine la función privilegiada y la relación de ésta con las otras funciones.

¿Por qué hacemos esto?

Porque al hacer un análisis del Taller I (realizado en Popayán) vimos que la combinación de dos procesos: a) proceso de adaptación del cuento propuesto y b) proceso de conversión de esa adaptación en espectáculo, constituyó una acumulación de tareas excepcionalmente difícil de cumplir con las forzosas limitaciones de tiempo.

Puede objetarse que en este Taller también existen dos campos a investigar, dos tareas, cuyas dificultades no se nos ocultan, lo que, en últimas, llevaría a cometer el mismo error del Taller I.

¿No hubiera sido más lógico escoger un solo campo?

Ocurre que los Talleres Nacionales de formación Teatral son bienales y los problemas urgentes a investigar son muchos. En encuestas hechas a los grupos se ha visto que la actuación y los distintos aspectos de la dramaturgia son necesidades inaplazables. Pero hay otras razones: pensamos que un Taller no puede ser únicamente didáctico, aunque se trate de un didactismo creativo, basado en la improvisación. Es importante que el Taller desarrolle este aspecto,

pero no puede dejar de lado los desafíos y los riesgos de la elaboración de un espectáculo.

En el caso del texto poético no se trata de “pasar” por una adaptación. El poema, directamente, debe ser convertido en las imágenes del espectáculo y el texto del poema debe ser convertido en las imágenes del espectáculo y el texto del poema debe ser escuchado por los espectadores.

Por otro lado, la relación entre las dos partes del Taller es otra razón para la escogencia de las mismas. No es una relación directa. No es posible aplicar inmediata y directamente lo experimentado en la parte de los ejercicios a la parte del poema porque los ejercicios funcionan como modelos y si un modelo es idéntico a la práctica a la cual se aplica, sobra como modelo. Entre el modelo y su aplicación hay siempre un “salto” y ese “salto” existirá entre la primera y la segunda parte del Taller.

Ahora bien, hemos querido que el Taller incluya las dificultades del “salto” o algunas de ellas, puesto que tal “salto” se va a presentar cada vez que los grupos pasen del modelo (los ejercicios) a la elaboración de un espectáculo. El Taller está planeado, pues, en función de las dos necesidades prioritarias de los grupos: Actuación y dramaturgia.

El hecho de que el paso de los ejercicios al poema no sea directo ni fácil constituye un desafío y esta clase de desafíos, pensamos, no puede faltar en los talleres.

Otro aspecto importante es la unificación del equipo que dirige el Taller. El análisis de la experiencia de Popayán nos hizo ver que la falta de un equipo central que coordine a los equipos que realizan el trabajo, dilapida, por así decirlo, la energía creadora y hace muy difícil recoger las experiencias con un cierto rigor. Para el II Taller Nacional de F.T.\* hemos conformado un equipo con miembros de las Comisiones de Formación de las Regionales del Centro y de Occidente. El equipo ha preparado el Taller y sus integrantes se han capacitado como monitores de los diferentes grupos en los cuales se dividen los asistentes al Taller. Junto con el equipo encargado del trabajo práctico se ha preparado un equipo encargado de la sistematización de las propuestas, de los procesos de realización y de los resultados del Taller. El análisis de la experiencia de Popayán nos llevó a ver la necesidad de este equipo de elaboración teórica paralela.

---

\*Formación Teatral.

## HACIA UNA METODOLOGÍA DE LA ACTUACIÓN

La enseñanza de la actuación, como la del arte en general, esta muy atrasada. No en nuestro país solamente, casi podríamos decir en el mundo entero. A veces hay intentos “vanguardistas” de transformarla que terminan en “modas”. La verdad es que, en los últimos cincuenta años se ha convertido en ciencia la lingüística, se han desarrollado la semiótica, la cibernética, la Kinesis, la Proxenia, el Psicoanálisis, la Antropología, la Etnología, la Sociología, se ha conformado una teoría de la información y los estudios especializados sobre comunicación han creado un nuevo campo de estudio.

A nadie se le puede ocultar la relación de ese arsenal de conocimientos con el Teatro y, en efecto, ya han empezado a surgir estudios de Semiótica Teatral. Artículos, ensayos y libros.

La enseñanza y la práctica de la actuación siguen, sin embargo, intactas.

Pensamos que no es posible mantener por más tiempo esta enseñanza y esta práctica al margen de los avances científicos que se relacionan con ella directamente y hemos comenzado a trabajar en unos ejercicios modelo que proponemos al II Taller Nacional de Formación Teatral para que los pruebe y desarrolle y para que saque conclusiones de carácter teórico que nos permitan profundizar en este aspecto.

Los ejercicios que proponemos no pretenden abarcar todo el campo de la actuación. Se centran en los problemas de la elaboración del personaje y deben ser complementados con otros que desarrollen otros aspectos.

### LA ELABORACIÓN DEL PERSONAJE

Leamos la Función C de la Improvisación: “La Improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producido por la acción teatral”. Esta función es la que se relaciona directamente con la elaboración del personaje. El “lugar” del personaje, el “sitio” donde nace es, justamente la “brecha” entre los enunciados del texto escrito y los enunciados de la acción teatral.

Esto es algo que todos comprobaremos al realizar los ejercicios propuestos y, por esta razón, los ejercicios parten de enunciados escritos que el actor debe decir rigurosamente. Muchos compañeros se preguntarán por qué los enunciados propuestos son frases tan simples y no textos teatrales. La razón es que se trata de “modelos” destinados al entrenamiento del actor para enfrentar, luego, los personajes y los textos teatrales.

¿Qué es un “modelo”?

Un modelo es una estructura que contiene los elementos esenciales y las relaciones fundamentales entre estos elementos que funcionan en la práctica a la cual el modelo se refiere. Si utilizamos unos personajes que aparecen en los

textos y textos teatrales para el entrenamiento del actor estaríamos utilizando la práctica misma y no un modelo. Estaríamos usando un método empírico y no un método científico. Quien rompió con el empirismo en la formación del actor (al menos en la llamada tradición occidental) fue Stanislavski. Ideó ejercicios modelo que le permitieran entrenarse para afrontar el trabajo de un espectáculo. ¿Por qué no usamos esos ejercicios?

Por que consideramos que, de los fines del siglo XIX y los comienzos del XX a nuestros días ha habido un desarrollo de las ciencias que podemos considerar auxiliares del teatro y que citamos antes y que este desarrollo cuestiona en muchos aspectos el método de Stanislavski.

De Stanislavski rescatamos muchas cosas y tomamos muchas cosas de Brecht pero, la metodología que intentamos y proponemos no es una “mezcla” de “cosas” de Stanislavski y de Brecht. Pretende ser un “corpus” teórico relativamente autónomo que se apoya en conquistas de Stanislavski, de Brecht y de las ciencias citadas pero, que está basado, fundamentalmente, en la experiencia del Nuevo Teatro.

## LOS EJERCICIOS

Como modelo que son, los ejercicios plantean, en su microestructura, los principales problemas que se le presentan al actor en la macroestructura de un montaje, en lo referente a la elaboración del personaje. Llamamos a estos ejercicios “ejercicios de las 3 patas” porque el ejercicio se “sostiene” en tres elementos: El Sujeto, el Objeto y el Espectador.

Existe, además, un cuarto elemento que equivale al texto escrito en un montaje y es el Enunciado. No se trata de un enunciado cualquiera sino de un enunciado “modelo”, con un pronombre, un verbo y complemento que debe incluir el objeto escogido.

“Yo me siento en esta silla”

“Yo me pongo este sombrero”

La rigidez del enunciado, el hecho de que “proponga” una acción y la determine a través del sujeto, el verbo y el objeto, constituye una “regla de juego” que parece puramente arbitraria y demasiado limitante, pero que está puesta con el objetivo de que, al responder al desafío de ese “encierro”, el actor encuentra “la salida”, la única “legítima” y fecunda: la creación de un contexto. Es haciendo los ejercicios como comprenderá que el texto escrito no “impone” de forma absoluta una acción sino que siempre “propone”, de modo que siempre existe una oposición entre texto escrito y contexto elaborado mediante el lenguaje oral y los lenguajes no verbales. Se dará cuenta, también, mediante la práctica, de que el texto escrito propone un sujeto gramatical, la acción propone un sujeto ejecutivo y el contexto elaborado un sujeto dramático.

Podríamos continuar sustentado teóricamente los ejercicios pero preferimos que los actores descubran esta sustentación en su propia práctica, como método didáctico nos parece más eficaz. De todas maneras, al final del II Taller Nacional de Formación Teatral habrá un material tan completo y tan claro como sea posible para uso de los grupos que se interesen en desarrollar esta propuesta y esta experiencia.

## ORDEN DE LOS EJERCICIOS

Primer día: "EL DÍA DE LA SILLA"

Nov. 29 Enunciado:

"Yo me siento en esta silla"

Es el día del "descubrimiento" de las posibilidades del ejercicio, de la respuesta a las inquietudes, de los debates y explicaciones, en fin, de la aclaración plena de las reglas de juego.

Leyes:

- a) El enunciado debe ser escuchado por los espectadores y no se puede omitir ni variar ninguno de sus términos.
- b. Se puede usar otros objetos siempre y cuando no se vuelvan tan importantes como el objeto escogido.

## PROGRAMA BÁSICO

2º día: "Día del sombrero"

Nbre. 30 Enunciado: "Yo me pongo este sombrero"

3º día: "Día del saco o del abrigo"

Dbre. 1º Enunciado: Yo me pongo este saco (abrigo)

4º día: "Día del vaso"

Dbre. 2 Enunciado: "Yo me tomo este vaso"

5º día: "Día del bastón"

Dbre. 3 Enunciado: "Yo uso este bastón"

6º día: "Día de la flauta"

Dbre. 4 Enunciado: "Yo toco esta flauta"

7º día: "Día de la cuerda"

8º día: "Día de la moneda"

Dbre. 6 Enunciado: "Yo tengo una moneda"

Variantes: Las variantes de:

Pronombre

Tiempos y modos verbales

Número de sujetos

Se van alternando con los diferentes objetos, durante los días del Taller, tratando de ponerlas todas o la mayor parte en práctica.

Variantes con el número de actores:

Con 1 actor

Enunciado afirmativo

Enunciado negativo

-----

Con dos actores:

- a. Sin proyecto previo compartido
- b. Con proyecto previo compartido

1 actor con enunciado

el otro sin enunciado

Los dos con el mismo enunciado

Con 3 actores:

- a. Los 2 actores: antagonistas y protagonista con enunciado negativo y positivo, el 3º puede usar uno de los dos.
- b. Puede usar los 2 enunciados indistintamente.
- c. No puede usar ninguno
- d. Los tres con el mismo enunciado

Otras variantes:

- a. Los espectadores conocen el enunciado
- b. No conocen el enunciado