

# METODOLOGÍA CREATIVA

## PARA LA PRÁCTICA DE UN TALLER DE IMPROVISACIÓN

Podemos definir la **técnica de la improvisación como la capacidad actoral para vivir real y sinceramente situaciones imaginarias. Un actor aprende a “vivir realmente”,** cuando vive aquello que le ocurre de forma imprevista, es decir, capta lo que sucede a su alrededor y, en consecuencia, **reacciona-actúa** conforme a esas provocaciones, y todo ello, lo hace desde su propio yo, desde su verdad y conocimiento emocional, por tanto, lo vive **sinceramente**, de tal forma que, aunque, lógicamente, los supuestos son inventados (**situaciones imaginarias**), su **técnica improvisadora los hace verosímiles porque los efectos de su reacción-interpretación producen la ilusión de la realidad.**

El objetivo de esta técnica, por consiguiente, es la formación de actores capaces de subir a un escenario y, llegado el caso, comportarse **orgánicamente en la escena**, es decir, escuchar de verdad, mirar de verdad, hablar de verdad y reaccionar de verdad ante unas circunstancias dadas y una situación que, naturalmente, no son verdad, son imaginarias. Y ello para poder dar al público la sensación de que lo que está pasando pasa aquí y ahora, y por primera vez.

Establecida la definición de lo que conocemos como “**técnica de improvisación**”, el objeto de nuestro presente trabajo es el de **dar a conocer nuestra metodología de trabajo** en los talleres que sobre improvisación creativa solemos impartir para actores, educadores y público interesado en general y, además, **exponer**, de forma razonada, **cómo dicho proceso** de trabajo hunde sus raíces y, por tanto, **se fundamenta en una dinámica en la que la creatividad es su único y absoluto eje conductor.**

### DINÁMICA DEL PROCESO IMPROVISADOR



# 1

## EL CONFLICTO

El conflicto, entendido como un enfrentamiento con el otro o con uno mismo, es el eje de referencia de la improvisación creativa. Dicho de otra forma, si no hay conflicto no hay improvisación: si dos personas conversan sobre un escenario, pero “no les pasa nada”, nunca se creará una situación de verdadera improvisación teatral.

En este sentido, siempre solemos insistir a nuestro alumnos, cuando viene el caso, en la necesidad de distinguir entre una “**situación vegetativa**” que ocupa un espacio, un tiempo y un estado de ánimo, pero en la que no ocurre nada, porque no hay conflicto, y la “**situación dramática**” que supone un enfrentamiento entre un protagonista y un antagonista.

# 3

## CIRCUNSTANCIAS DADAS Y DISEÑO DEL ARGUMENTO-BASE.

Después de la determinación del conflicto y del establecimiento de los deseos y necesidades de protagonista y antagonista, nos aprestamos a pergeñar un argumento-base en función a tres niveles progresivos e interrelacionados que van activando la propia energía creativa de los actores-improvisadores.

En suma, y, al final de la sesión, tendremos tres argumentos-base que se corresponderán con las **tres tipologías o modalidades progresivas de improvisación que contemplamos**, siempre, como hipótesis de trabajo, a saber:

# 2

## LA RELACIÓN PROTAGONISTA/ANTAGONISTA

Dentro de esta relación surge el *conflicto*: el protagonista desea algo (voluntad) y está dispuesto a hacer todo lo posible para conseguirlo; el antagonista se lo niega (contravoluntad). Ambos, por tanto, deben conocer ese deseo, el lugar donde están y la relación que entre ellos existe.

El protagonista pide algo -material o abstracto- que debe ser **real y posible**. Ha de tener claro el “por qué quiero”. Sus razones pueden ser egoístas o altruistas: unas serán abiertas, las que expresa, en las que apoya su petición, pero otras, las más importantes, deben ser secretas, conocidas sólo por él. Cuanto mayor importancia tengan, o él se la atribuya, mejor le ayudarán a intentar conseguir lo que pretende. Por ello su postura mental debe arrancar siempre de estas preguntas: “¿Qué deseo? ¿Qué estoy dispuesto a hacer para conseguirlo?”.

El antagonista niega porque tiene razones para ello. Por tanto, debe saber responder siempre con toda claridad a estas tres preguntas: “¿Por qué no quiero que lo consiga?, ¿Qué me va a pasar si lo consigue?, ¿Qué no me debe pasar de ninguna manera?”. Al igual que las del protagonista, sus razones no serán sólo abiertas, las expresadas, sino que dispondrá, también, de otras cerradas, que sólo él conoce; **el aportar razones secretas aumenta la intensidad del conflicto y genera el factor de desequilibrio necesario (divergencia) para estimular la creatividad del actor-improvisador.**



### 3.1.

#### Modalidad Libre

Basadas en la experiencia personal del actor, buscando sus propias sensaciones, emociones, ideas, experiencias. Trabajando con uno mismo y el entorno social en que se desenvuelve.

### 3.2.

#### Improvisaciones sobre Escenas

Basadas en “arreglos” derivados del estudio de la escena anterior, encaminados a descubrir el comportamiento del personaje dentro de uno mismo. Estos arreglos trasladan lo

esencial de la escena al mundo personal del actor. No es lo que yo haría si fuera el personaje sino ¿qué circunstancias tendrían que darse en mi vida para que yo me comportase como el personaje?

### 3.3.

#### Improvisaciones con Texto Imaginario

Un texto inventado como punto de partida con diálogos y sucintas acotaciones que dan lugar a una situación narrativa abierta que, al calor de la acción, suele modificarse, enriquecerse y, en suma, completarse.

En aras de que la improvisación funcione bien y, siempre, antes de comenzar el ejercicio, solemos tener en cuenta las siguientes cuestiones que consideramos muy necesarias para **el rol de espectador activo** que desempeñan el resto del grupo de alumnos participantes:

1

Expresar públicamente la razón que el protagonista tiene para llegar al lugar donde está el antagonista.

2

Concretar ambos su estado de ánimo de forma sintética.

3

Explicar al resto del grupo de alumnos, sin que su oponente lo escuche, la estrategia general que piensa seguir, modificable durante el ejercicio. Aunque ambos fortalezcan previamente sus razones y estrategias para intentar alcanzar los objetivos propuestos, al mismo tiempo deben estar abiertos a modificarlos, rebajándolos o dejándose convencer. Si no se parte de este supuesto, estos ejercicios no tendrían ningún sentido. La fórmula podría reducirse así: "Tengo que conseguir lo que pretendo -que me den lo que pido o no acceder a lo que me solicitan-. Pero si me convencer, cosa que no creo que ocurra, estoy dispuesto a renunciar o a entregar lo que sea". Trato de explicar que esta lucha tan peculiar debe ser real: ganará no el más hábil, sino quien tenga razones más poderosas para no dejarse convencer; pero si quienes en ella participan no se escuchan, no admiten la posibilidad de ser derrotados, el juego no puede funcionar.

## 4

### TEMPO-RITMO DE LA ACCIÓN

Finalmente es necesario que exista un continuo trabajo con el tempo-ritmo, fundamental para que la acción-reacción de los actores tenga el **timing** adecuado para que la improvisación funcione. Si durante la realización de la situación propuesta, vemos que no evoluciona, debemos introducir una urgencia (¡Faltan dos minutos y medio!), que dinamice el *tempo-ritmo* de la acción y sirva para **reactivar creativamente a los actores** quiénes se verán obligados a ajustar su "timing" y, además, armonizarlo al de sus compañeros.

## 5

### PRESENCIAS INESPERADAS

En nuestras sesiones de trabajo, una vez que se logra cierta seguridad, acostumbramos a introducir elementos sorpresa, personas, hechos inesperados que provocan situaciones incómodas de resolver (la llegada de un vendedor inoportuno, un familiar borracho, un vecino pelmazo que nada tiene que ver con lo que se está trabajando...), pues son fórmulas indirectas que sirven no sólo para recordar la urgencia, sino, al mismo tiempo, para **estimular la espontaneidad** que no consiste en poseer habilidad de respuesta, sino en **saber reaccionar ante un hecho imprevisto**: la principal cualidad del improvisador es que tenga **capacidad de asombro**.

## 6

### LOS CIERRES

Toda improvisación que se inicie debe terminarse, es decir, quedar cerrada, nunca interrumpida. En este sentido, contemplamos situaciones diferentes que dan lugar a distintos tipos de cierre:

· **El protagonista alcanza lo que deseaba** dentro del tiempo previsto en la urgencia. Se trataría del cierre deseado que concluirá con el abandono justificado de la escena o el inicio de una actitud concentrada -leyendo un libro, por ejemplo- en espera de que la voz del profesor indique el paso al ejercicio siguiente.

· **No lo alcanza cuando finaliza el tiempo acordado y supone que no lo va a lograr**. Debe renunciar a su objetivo y dar un final lógico a la situación (desde una despedida cortés a una ruptura violenta, o cualquier otra actitud justificada, según como se haya desarrollado el proceso).

· **Transcurre el tiempo acordado sin que se haya producido ninguno de los cierres anteriores**. Como quedó dicho, el profesor pedirá que concluya o les permitirá prolongar la improvisación, según esté progresando o no.

En cualquier caso, el actor debe dar un final a su trabajo, sin salirse del personaje hasta que el ejercicio no haya concluido totalmente.

# 7

## TIEMPOS DE VERBALIZACIÓN

Por último el proceso tiene una etapa de **revisión activa**. No hay competencia, ni premio, ni castigo. Entre todos, buscamos el fallo con un único objetivo: corregir o mejorar. El ejercicio sistemático de la revisión en lo que denominamos “tiempo de verbalización”, crea en el actor participante hábitos de crítica positiva, de atención a la expresión de los demás, de superación de su propia expresión. Para facilitar la dinámica de trabajo, nos ayudamos de dos elementos auxiliares: un **cuestionario de 10 preguntas fundamentales en los “sies mágicos” stanislavskianos** que son contestadas, básicamente, por los actores protagonistas de la improvisación y, además, como segundo elemento auxiliar, **una rejilla de observación** que, previamente, ha sido distribuída entre el resto de compañeros-actores para que plasmen sus observaciones fruto del desempeño de su rol de espectador activo. A continuación, reproducimos, el cuestionario de 10 preguntas y un extracto de la rejilla de observación.



### CUESTIONARIO PARA LOS ACTORES IMPROVISADORES

1. **¿Qué estaría haciendo** si esta escena nunca hubiera tenido lugar?
2. **¿Qué hace que este momento sea distinto** de cualquier otro?
3. **¿Qué quiero** en esta escena y cuál es mi necesidad?
4. **¿Qué aspecto particular puede y debe ser atendido** para que la escena pueda ser creada?
5. **¿Quién soy** y cuál es mi relación con los otros personajes?
6. **¿Dónde** está sucediendo la escena?
7. **¿Cuándo** está sucediendo la escena?
8. **¿Por qué** está sucediendo la escena?
9. **¿Qué circunstancias previas** debo seleccionar para tener en cuenta durante la escena?
10. **¿Qué ajustes** hay que hacer para que el personaje pueda hacer lo que hace?

## EXTRACTO REJILLA DE OBSERVACIÓN PARA LOS ALUMNOS RESTANTES QUE ASUMEN EL ROL DE ESPECTADORES-ACTIVOS

### A COMPORTAMIENTOS NO-VERBALES

1

**MÍMICA.** Boca y ojos comunicando mensajes. Teatro y PP en Cine.

2

**GESTOS.** Uso de las manos y de los brazos para comunicar mensajes específicos.

3

**EXPRESIÓN CORPORAL.** movimiento del tronco y de los otros miembros. Participación corporal en general. **Pantomima:** mimar una acción.

### B COMPORTAMIENTOS VERBALES

1

**EL DISCURSO.** Invención del mensaje, organización, código, desciframiento y evaluación.

2

**PRODUCCIÓN DEL SONIDO.**

2-1

***Aptitud para producir sonidos audibles.***

2-2

***Formación sonido-palabra:*** coordinación-mensaje significativo.

2-3

***Proyección del sonido:*** adecuado para la recepción y la decodificación del mensaje por el interlocutor.

2-4

***Coordinación sonido-gesto:*** gestos y expresión corporal coordinada al mensaje verbal.

Una observación minuciosa del proceso de trabajo descrito con la técnica de la improvisación y, lógicamente, desde una óptica del estudio de la creatividad, nos lleva a extraer una serie de elementos totalmente atribuibles a la expresión creadora, a saber:

- 1-1 ***Es el resultado de una inspiración espontánea (que no emana de un orden).***
- 1-2 ***Esta inspiración está cargada de un potencial afectivo.***
- 1-3 ***Esta inspiración persigue un fin (imagen a realizar, idea, ordenación nueva de elementos antiguos, adquiridos o imitados) éste es el elemento intelectual de la creación.***
- 1-4 ***Se expresa por una actividad del espíritu y del cuerpo.***
- 1-5 ***Finalmente esta expresión es relativamente nueva, lo que la distingue de una imitación pura y simple.***



La práctica de la improvisación, pues, favorece en el actor el **desarrollo del pensamiento divergente**, porque lo ayuda a superar el estadio del *mero ser vacilante* para **convertirse en un individuo creador**, es decir, en un hombre que ha sabido ordenar todo un conjunto de acciones, cuyo resultado, su obra de arte, es **construir un personaje verosímil**.

**Nuestra propuesta metodológica**, por consiguiente, trasciende el objetivo propio de la improvisación como “expresión en sí misma”, para funcionar como **un auténtico aprendizaje actoral**, capaz de lograr estimular al actor para que consiga **dar el paso de la creatividad a la creación**.

A tenor de las consideraciones establecidas y tomando como punto de partida los cuatro momentos en los que **Torrance** (1977) resume el proceso creador (preparación, incubación, iluminación y revisión), concluimos afirmando que nuestra metodología de trabajo sobre improvisación, reúne en su actividad estos momentos con un sentido integrador, es decir, no como unidades separadas, sino como una única unidad de proceso.

Así pues, dicha **propuesta posee en sí misma la virtud de un aprendizaje creador, ya que es la cualidad que insta permanentemente al sujeto-actor para superarse a sí mismo, para sumergirse en el campo de lo imprevisible y de lo insólito**.

**De este modo, el actor-improvisador consigue romper con los moldes de la representación convencional de un personaje acartonado para, abandonando el rol conformista del simple imitador de las triquiñuelas superficiales de la vida o del repetidor obvio de rarezas tradicionales, vivir en escena con tal delicadeza y tal intensidad que pueda aportar un estilo a todos los gestos mínimos y a los parlamentos triviales de su personaje** (comer una fruta, doblar una carta, ponerse una gorra...), **para convertirlos en imágenes significativas, en profundos espejos del carácter**.

Bajo esta perspectiva apuntada, podemos **definir el nacimiento del personaje como el signo de que el actor-improvisador ha interiorizado sus percepciones, después de conocerlas sensitiva e intelectualmente, y unidas a su afectividad y sentimientos, las ha hecho suyas, se ha hecho sensible a ellas, las ha amado y por tanto es capaz de transmitir las en forma de encarnación física creativa** ●

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BALDWIN, C. Y BICAT, T.** (2002): *Teatro de creación*, Ñaque Editorial, Ciudad Real.

**BARRET, G.** (1981): *Pédagogie de l'expression dramatique*, Editions Recherche en Expression, Québec.

**CANTOS, A.** (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, Málaga.

**JOHNSTONE, K.** (2000): *Improvisación y El Teatro*, Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile.

**TORRANCE, P.** (1977): *Creative Learning and Teaching*, Dodd Mead, New York.

**DR. ANTONIO CANTOS CEBALLOS**  
Profesor Titular de Dirección  
Escénica de Actores  
Facultad Ciencias de la  
Comunicación de la Universidad  
de Málaga. Málaga