XXII ENCUENTROS EN EL NORTE

IMPROVISACION PARA EL ESPECTÁCULO

EL ACTOR CREATIVO
==========

Diferencia entre teatro Comercial y Teatro de Arte
Diferencia entre el actor del Teatro Comercial y el Actor de Teatro de Arte
Actor Artista / Actor Mercenario
¿Cómo está mi creatividad?

Frente al actor obediente / El actor creativo
Frente al actor contratado / El actor creativo
Frente al actor técnico / El actor creativo
Frente al actor ilustrador / El actor creador
Frente al actor de escuela / El actor creativo
Frente al actor funcionario / El actor creador
Frente al actor clónico / El actor individual
Frente a lo general del actor / Lo especifico del actor creativo
Frente al actor sin estilo / El actor con estilo
Frente al actor / La creatividad

Actor Cortesano / Actor Santo

El actor como artista y no como mero transmisor

Cuanto más fuerte sea tu creatividad, más fuerte debe de ser tu oficio. Pero sin técnica no tenemos canal alguno para nuestra fuerza creativa. Grotowski.

Una de las grandes herramientas con que cuenta el actor para mostrar su creatividad es *La Improvisación*. El actor crea así sus propios materiales (fisicos, emocionales y vocales) y no se limita únicamente a ilustrar o recrear un texto o las indicaciones de un director. Solo si sigue este camino, al cabo del tiempo, podrá llegar a ser un actor con personalidad propia, con estilo propio, un actor/ artista, un creador, tan importante en el espectáculo como el autor o el director.
¿Como lo consigue? ¿Cómo se estimula la creatividad?

De dos maneras:
Exteriormente/Cuerpo: Mediante el trabajo pre-expresivo, el entrenamiento, que le dará un bagaje técnico imprescindible.
Interiormente/Sangre: Con lecturas, películas, observación, etc.

EXTERIOR – CUERPO
==========

1)
La Improvisación para conseguir materiales para un espectáculo.

*La energía con la que trabajo en el entrenamiento imprime color a la improvisación y la determina (*Iben)
El proceso de improvisar consiste en transformar determinadas imágenes mentales en acciones físicas. (Roberta Carreri)

La propuesta de *Improvisación* puede tener o no relación con el espectáculo a realizar.
Improvisación Individual:

a) A partir de una frase: *La niebla que habla.*
b) A partir de un texto: *un poema* (Ejemplo de Michael Chejov: Tres posiciones de las manos con la frase *por favor, no lo hagas*. Pg 140). Mano adelante, mano en pecho, dejar caer las manos)
   Chejov recomienda leer el texto imaginandolo
c) A partir de una música
d) A partir de un espacio
e) A partir de un objeto: *una pistola*
   Trabajar Con un objeto fuerte, fijar una partitura, y luego hacerlo con un objeto debil. O viceversa.
   Convertir en movimiento un objeto estatico, fijo, inmovil
f) A partir de una canción

Toda improvisación, para que sirva para un espectáculo, ha de ser fijada en una partitura de acciones
Se puede fijar, con la memoria de uno mismo, con un video, con un compañero que escribe lo que haces y luego te ayuda a reconstruirla.
Según Julia Varley, en el trabajo para fijar la partitura la precisión es la autentica inteligencia del actor. La precisión da vida a un signo que contiene partitura y subpartitura.

2)
La *Improvisación* a para construir personajes:

Los personajes se exploran en general física y vocalmente desde la improvisación y no a través del examen sicologico. Barba

a) Improvisar un personaje a partir del Centro Imaginario de Michael Chejov: Centro en el pecho, en la barriga, en la nariz, etc
b) Para Michael Chejov los pasos para crear el personaje son: encontrar el centro del personaje, imaginar su cuerpo, descubrir el gesto sicologico (entrar en una catedral gotica)
c) Improvisar un personaje a partir de una máscara
d) Improvisar un personaje a partir de una ropa
e) Improvisar un personaje a partir de un objeto: un bastón, un caldero, un abanico

Hacer preguntas a los personajes: ¿Cómo andan? ¿Cómo hablan? ¿Cómo se sientan?

Lectura Textos Chejov: pg 258 (*Todos los personajes son característicos)*
Ejemplos de construir un personaje. El cuerpo del actor es concebido como un conjunto de partes que pueden *omitirse* y sustituirse entre si en sus funciones. El comportamiento natural queda así restaurado. Ej: Telvi personajes Rosita. Don Herculano. Algún personaje de Iberia.

3)
La Improvisación a partir de una obra concreta.
Entrar dentro de lo sicofisico de la obra. Ya sea directamente o con un absoluto. Se improvisan situaciones de la obra o equivalencias de las situaciones. Así el actor conoce lo emotivo, la situación, de la obra.

a) Improvisación “Esperando a Godot”
b) Improvisación “Bodas de sangre”
c) Improvisación “Un tranvía llamado deseo”
d) Improvisación “Hamlet”

No se pueden olvidar las *circustancias dadas* de la obra que determinan a los personajes y, por tanto, ponen limites a la improvisación.
Este tipo de improvisación sirve para descubrir cosas de los personajes, de las obras, a partir uno mismo.
Este camino de entrada en la obra puede ser desde la acción, la emoción o la voz.

La Improvisación solo es efectiva para el actor y para el espectáculo si se puede fijar, si no se puede fijar y repetir no sirve para el teatro.

Una improvisación fijada repetirla con diferentes estilos: Shakespeare, Chejov, Moliere, Ibsen, etc.

INTERIOR – SANGRE
==========

4) Toda *Improvisación* ha de tener una parte visible y otra invisible: cuerpo/ sangre – traje/forro- partitura/subpartitura.

Tras la improvisación escribir, con la mayor precisión posible, en una columna todo lo que hicimos y en otra todas las asociaciones interiores: sensaciones físicas, imágenes mentales, pensamientos, recuerdos....

Dice Barba: *Cuando no se mueve lo visible, el exterior (el cuerpo), hay que tener en movimiento lo invisible (la mente). El modelo es el cisne sobre el agua: se desliza impasible, pero sus patas escondidas trabajan sin descanso. En el movimiento, inmóvil; en la quietud, inquieto.*

Para improvisar se puede improvisar desde dentro o desde fuera.

Ejemplo: *Improvisación Interna*: Danza Butho. Sentado activo.

Dice Declan Donnellan: *Toda la búsqueda de un actor es parte del trabajo invisible, mientras que la representación es parte del trabajo visible. El público jamás ha de ver el trabajo invisible. El ensayo comprende todo el trabajo invisible y partes del visible. La representación consiste sólo en trabajo visible.*
Stanislavski: texto / subtexto *El cometido de ustedes será hacer que su experiencia interna invisible sea visible a mis ojos. El subtexto es lo que nos obliga a decir las palabras del papel.*
Layton: Tipos de subtexto. Leer texto. Pg. 153

Ejercicio de construir un subtexto*: Mirar a través de una ventana, abrir una puerta, lavarse las manos, envolver un paquete, etc. Ahora mirar por la ventana embarazosamente, distraídamente, cautelosamente, nerviosamente, temerosamente, irritablemente, violentamente, etc.* Cambiamos, en palabras de Michael Chejov, la *atmosfera*, es decir el "como", pero no el "qué", la acción, que es siempre la misma. La

atmosfera, el subtexto/subpartitura, siempre ha de estar presente. El "como" es inseparable de el "que".

Ejercio de construir subtexto: 1) Imaginar un objeto real que no se ve en ese momento, pero que se recuerda. 2) Imaginar algo real que se conoce a medias. 3) Imaginar algo desconocido, pura invención.

Ejercicio de construir subtexto: Hacer el gesto físico de "agarra". Luego hacerlo interiormente. Hacer el gesto a la vez que la frase "Por favor, cariño, dime la verdad" Ahora haciendo el gesto solo interiormente digan "Por favor, cariño, dime la verdad". Entrar con las manos en los bolsillos, pero dentro el gesto.

Michael Chejov dice: *Las cosas interiores que no podemos mostrar, pero que podemos experimentar, esto es lo que el público quiere y lo que necesita. El público quedará cautivado si hay, al menos, dos niveles: uno físico y externo, y este otro interno.*

Meyerhold: *El actor debe contener en si mismo tanto a quien organiza como a lo que debe ser organizado.*

Barba: partitura / subpartitura. Dice Barba que la subpartitura son puntos de apoyo secretos, senderos ocultos de los que el actor se sirve para activar y reactivar sin cesar su propia movilización interna, para garantizar la movilización psicofísica de la acción. Sea cual sea la estética de la puesta en escena debe de existir una relación entre la partitura de las acciones físicas y la subpartitura, los puntos de apoyo, la movilización interna del actor.

Historicamente cada época o cada cultura ha tenido convenciones o propensiones que han determinado no solo la partitura sino que han sido utilizadas por los actores en su subpartitura, determinando el proceso, el estilo el significado y el resultado de su representación. Por ejemplo el modelo del siglo XVIII de la pasión. El modelo stanislavskiano de los objetivos, el modelo odiniado de la acción sin significado.

Ejercicio de subpartitura: Reducir e interiorizar al máximo una improvisación gestual. Hay que conservar lo esencial y sacrificar lo accesorio.

.

Unos actores improvisando se guian por la subpartitura o por la partitura, por el forro o por el traje. No importa desde donde se parte, lo que importa, y es imprescindible, es que existan los dos niveles.

Grotowski recomendaba que a la forma ha de precederle siempre el proceso viviente que conduce a dicha forma.

Dice Barba: *A veces insisto en el diseño exterior de la acción, la piel. A veces afirmo que la sangre, la motivación determina el bios de la acción. La improvisación puede arrancar de un detalle técnico que hace brotar raices hacia el interior. Asi mismo, la improvisación puede tener su origen en las imágenes, asociaciones, pensamientos, sonidos, ritmos y luego desarrollar su piel organica: la forma perceptible de la acción. Lo importante es que a pesar del origen de la improvisación interior o exterior, invisible o visible, se alcance esta polaridad y viva en el espectáculo en una simbiosis que se alimente recíprocamente con sus oposiciones.*

"Se lee la partitura, pero se vive la subpartitura"

5)
Trabajo de una improvisación individual.
Pretexto, subtexto, texto y contexto
Los verbos del texto: Equivalencia corporal, equivalencia vocal.
Improvisación corporal y vocal a partir de lo que nos sugiere el texto.
Convertirla en partitura. Trabajo con la partitura: ampliar, reducir, negar, etc

6)
Relación de una partitura con otra. Interviene el director. Añadir texto.

Toda *Improvisación* individual evoluciona al entrar en relación con otra improvisación , va a sufrir cambios sustanciales en la forma, pero ¿también en la sangre? ¿Cómo conservar la sangre en los cambios?

La sangre se conserva con la subpartitura.

Las funciones de la subpartitura son:

a) estimular las imágenes mentales sobre las que el actor improvisa.

a) Ayudar a memorizar y a fijar las acciones físicas y vocales que componen una improvisación.

b) Enriquecer, precisar y vivificar constantemente y desde el interior la partitura durante todo el proceso.

c) Apoyar el trabajo del actor en el momento en que su partitura inicial está sometida a modificaciones por el efecto de la interación

d) Revitalizar incesantemente la partitura durante la existencia del espectáculo

Ejemplo: Dialogo con uno mismo. Telvi: "Yo que era reina de Troya"

De aquí que el espectáculo puede tener un significado para el actor, otro para el director y otro para el público.

7) Para *Improvisar* hacen falta elementos actorales, o espectaculares, hace falta técnica, por más que algunos digan que la creatividad manda, auque no se tenga técnica.
Esos elementos técnicos se encuentran en un espacio actoral anterior a la expresión, en el terreno pre-expresivo. Son elementos pre-expresivos. Por tanto podemos decir que el actor *Improvisa* a partir de lo pre-expresivo para llegar a lo expresivo. La *Improvisación* como herramienta para pasar de los pre-expresivo a lo expresivo.
Sin en lo pre-expresivo vive la presencia del actor, podemos también decir que el actor *Improvisa* a partir de la presencia y de todos los elementos que la determinan y configuran. Elementos técnicos.
Así pues, se *Improvisa* realizando variaciones de la pre-expresividad que automáticamente - en el acto de improvisar – se convierten en variaciones de la expresividad.

8) Pero, una vez fijada una improvisación por medio de una partitura psicofísica que ya forma parte de un espectáculo, ¿se puede seguir improvisando? ¿ Se puede seguir variando?
Si. La *Improvisación* dentro de una forma teatral fija y repetida, dentro de un espectáculo fijado sirve para mantener viva la actuación.
Stanislavski se preguntaba: ¿Cuáles son las condiciones para mantener viva la acción escénica noche tras noche?

Ejemplo de Helene Weigel: *En una ejecución teatral bien hecha y bien preparada donde el compañero también domina los detalles, comienza algo completamente nuevo: propiamente una improvisación, dentro de la réplica, es decir: de la palabra. Respondiendo de manera adecuada a las sutilísimas variaciones de tonalidad del compañero se puede construir una réplica volviéndola perfectamente viva y casi nueva, sin por ello cambiar o cancelar nada dentro de la situación. Pero esta libertad solo se encuentra después de muchísimas representaciones.*

Ryszard Cieslak*: Todas las noches empiezo sin anticiparme nada. Esto es lo más difícil de aprender. No me preparo para sentir algo. No digo: "la otra noche, esta escena era extraordinaria, intentaré hacerla de nuevo".*

Sólo quiero ser receptivo con lo que sucederá. Y estoy preparado para captar lo que sucede si estoy seguro de mi partitura, sabiendo que si eincluso no siento casi nada, el vidrio no se romperá y la estructura, trabajada durante meses, me ayudará hasta el final. Pero cuando una noche sucede que yo puedo arder, dar luz, vivir, revelar – estoy preparado para ello, no habiéndolo anticipado. La partitura permanece siendo la misma, pero cada cosa es diferente, porque yo soy diferente.

Según Julia Varley, la revitalización de la partitura durante las representaciones necesita de la recuperación por parte del actor de una cierta libertad de pensamiento y de acción en la partitura y en el espectáculo.

Grotowski recomienda, para mantener viva una estructura, dividir en muchos mas detalles la línea de acción original, hacerla mas rica en elementos cada vez más pequeños, y solo así el actor puede combatir el declive de sus actuación, la falta de vida.

Ejemplos: Final "Pasajero" / Vieja de Iberia

Ejemplo: Trabajo de Telvi con la secuencia de Edipo: 1-secuencia corporal, 2-secuencia vocal . 3-juntar las dos cosas.

La improvisación es la base de la autentica dramaturgia del actor, frente a la dramaturgia del director o la dramaturgia del texto.
La improvisación es la base del actor creativo y esta creatividad se manifiesta en la capacidad de improvisar, en la capacidad de jugar constantemente entre la Precisión y la Libertdad. . Pero para que esta creatividad sea visible hace falta técnica, oficio. Hace falta el paso de lo pre-expresivo a lo expresivo.

Dice Michael Chejov: *Cuando estén ejercitando la imaginación cada vez con más precisión, necesitaran, no sólo una buena técnica en general, sino una técnica concreta para cada papel concreto.*