

La improvisación como expresión creativa en la formación profesional de actores -entre lo formal y lo vivencial-

Improvisation as a creative expression in the professional training of actors -between the formal and the experiential-

LUIS HERACLIO SIERRA SOTO* †

Resumen

La improvisación es un recurso ampliamente utilizado por los actores y constituye una parte fundamental de su formación actoral en todos los niveles. Representa un recurso invaluable, pero su esencia se ha devaluado en muchos sentidos. No se debe confundir: no se improvisa el actuar, sino que al actuar se improvisa. Para aprovechar este recurso, el actor debe recurrir a una preparación continua, un constante entrenamiento para mantener vivo el medio de expresión que representa su herramienta de trabajo: su cuerpo. Sin embargo, la expresión creativa del actor es un lugar al cual solo se puede llegar con un entrenamiento formal y continuo; es la base para la construcción del oficio del actor. Es necesario que se propicien espacios para la formación y desarrollo de teatro en todos los niveles de educación en nuestro país, con propuestas concretas que abonen a la formación de actores y a la generación de actividades artísticas. El objetivo de este artículo es exponer la importancia de la improvisación en la formación actoral entre la escuela formal de Diderot y el paradigma vivencial de Stanislavsky y, a partir de ello, desarrollar una propuesta de que permita integrar los elementos actuales y su relevancia en la formación de hacedores de teatro en instituciones de educación superior en México.

Palabras clave: creatividad, formación actoral, teatro, comunicación.

Abstract

Improvisation is a resource widely used by actors and it is an essential aspect of their acting training at all levels. It represents an invaluable resource, but its essence has been devalued in many ways. It should not be confused: performance is not improvised, but performance is improvised. To take advantage of this resource, the actor must come to continuous preparation, a constant training to keep alive the means of expression that represents his tool of work: his body. However, the creative expression of the actor is a place that can only be reached with a formal and continuous training; it is the basis for the construction of the actor's trade. It is necessary that space for the formation and development of theater be promoted at all levels of education in our country, with concrete proposals that pay for the training of actors and the generation of artistic activities. The objective of this article is to expose the importance of improvisation in the acting education between the formal school of Diderot and Stanislavsky's existential paradigm and, from that, to develop a proposal that allows integrating the current elements and their relevance in the training of theater makers in higher education institutions in Mexico.

Keywords: Creativity, acting training, theater communication.

Introducción

La improvisación es un recurso ampliamente utilizado por los actores y constituye una parte fundamental de su formación actoral. Desde el punto de vista amateur o no profesional, sobre todo en el teatro experimental y, por supuesto, en el ámbito universitario, hasta los niveles profesionales, se improvisa para buscar una forma de expresión propia a través del conocimiento del sujeto mismo que ejerce la actuación.

* UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA. Facultad de Artes. Ave. Universidad s/n, col. Magisterial, Chihuahua, Chih., México. C. P. 31170. Tel: (01 614) 439-1850.

Como un recurso importante en la profesión del actor, resulta pertinente hacer una revisión sobre los orígenes de la improvisación -desde la época renacentista- hasta nuestros días, para evaluar la concepción, el desarrollo y la aplicación que se le da en la actualidad, e implementar -si es preciso- las nuevas formas de apropiación del conocimiento en la formación del actor.

La improvisación es una habilidad actoral que se ha transmitido en su mayor parte de generación en generación, vía oral y con el sustento manifiesto, bien definido, de la experiencia que poseen y comparten quienes están al frente de un grupo de aspirantes a la formación como actor.

Hablando de entrenamiento, se entiende que la actividad actoral requiere de una preparación específica, lo que invalida la añeja postura del recurso de la inspiración y el talento, no solo en la actividad teatral, sino que se extiende hacia cualquier manifestación artística. El actor se debe a una preparación continua, un constante entrenamiento para mantener vivo el medio de expresión que representa su herramienta de trabajo: su cuerpo.

El cuerpo de un actor no solo se compone de una apariencia externa, está implicada también su voz y sus sentimientos más profundos, sus emociones, su propia experiencia de vida y bagaje cultural; estos elementos posibilitan al actor responder creativamente ante escenarios variados. En suma, un actor es un ser humano que debe prepararse para llevar a escena a otro ser humano, desprenderse de sí mismo y lograr entrar en la vida de otros para recrear el punto de vista de un personaje cualquiera, que muchas veces poco o nada tiene que ver con la vida del mismo intérprete.

La improvisación es un aspecto fundamental para la formación de actores en todos los niveles. Representa un recurso invaluable, pero su esencia se ha devaluado en muchos sentidos. No se debe confundir, no se improvisa *el* actuar, sino que *al* actuar se improvisa, es decir, que la improvisación es *parte de* la formación y no *consecuencia de*. No es lo mismo un actor *que* improvisa a un actor *se* improvisa.

Si bien es cierto que no existe una receta para el aprendizaje y desarrollo actoral, son innumerables las propuestas para ello, desde la postura formal ofrecida por Denis Diderot en Francia, hasta el método

vivencial de Stanislavsky en Rusia. Derivados de estos paradigmas, surgieron una importante cantidad de autores que desarrollaron diversos métodos y técnicas que articularon esfuerzos sistemáticos para entrenar a un actor.

El objetivo de esta contribución es exponer la importancia de la improvisación en la formación actoral entre la escuela formal de Diderot y el paradigma vivencial de Stanislavsky y, a partir de ello, desarrollar una propuesta de que permita integrar los elementos actuales y su relevancia en la formación de hacedores de teatro en instituciones de educación superior en México.

El teatro, un fenómeno de comunicación

Los estudiosos coinciden en señalar que el teatro se origina en Grecia como una fiesta, una reunión de la comunidad para presenciar una representación. Siendo el griego un pueblo agrícola, la fiesta se celebraba tres veces al año para festejar el levantamiento de la cosecha como una especie de rito para agradecer a los dioses. En un inicio, la representación constaba de un coro que elevaba sus cantos en la celebración, eventualmente se integró a la rutina un solista cuya función era contestar al coro. Ese solista representaba al dios en que «los griegos personificaban a todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la naturaleza».

Siguiendo a Aristóteles, la mayoría de los manuales de historia del teatro hacen nacer la tragedia del *ditirambo* o de los solistas del *ditirambo*, y la comedia de los *himnos fálicos*. (...) En los ditirambos se invita generalmente a los dioses a que desciendan a la tierra para presenciar el canto del Coro, en el que se va a agasajar muy particularmente a uno de esos dioses, Dionisos (Oliva y Torres, 1997, p. 17).

Surge así el diálogo y en consecuencia el *primer actor*. La personificación del primer actor, dicen Oliva y Torres (1997), *se le atribuye tradicionalmente al mítico actor y autor trágico Tespis*. Recordemos que del coro de la tragedia surge el *corifeo*, solista que responde al coro o realiza su propia reflexión sobre los hechos en escena. Tal esquema, el coro y el corifeo, persiste hasta nuestros días no solo en los textos trágicos que se conservan desde la antigua Grecia, sino en una forma de adopción y adaptación hacia la manera de decir la poesía en grupo: la *poesía coral*.

Deducimos en este primer acercamiento, que la necesidad de comunicarse entre los individuos es tan grande que se inventan formas y lenguajes específicos, que la comunidad griega requería de una forma de expresión precisa y los llevó a legarnos el espectáculo teatral, la representación escénica, con carácter ritual y mítico, que derivó en una representación artística.

El hombre es un ente social que precisa de la comunicación con sus semejantes. En la vida cotidiana el individuo recurre a diversos códigos para identificarse, para definir su pertenencia a determinado grupo o para lograr la aceptación de sus integrantes. El ser humano, desde la infancia, aprende los códigos para agenciarse algún bien; ejemplo es la *congratulación con*, la *aceptación de* los demás miembros de la familia, el reconocimiento. Esta necesidad de reconocimiento la manifestamos todos en un grupo determinado.

Nos atrevemos a decir que aquí podríamos visualizar una primera manifestación teatral, una representación que intenta cautivar a un público reducido, pero del que se espera el primer aplauso, el ansiado reconocimiento. Es una manifestación primaria que se reduce a una reproducción de modelos aprehendidos en el ámbito familiar pero que constituye un modelo inicial de comunicación y se enlaza definitivamente con la expresión teatral.

En esta etapa, el individuo se vale de todos sus recursos, desde la utilización de la voz y del gesto, del cuerpo en sí, para lograr el objetivo principal: la comunicación y, a través de ella, el logro o la consecución de sus objetivos o para satisfacer una necesidad. Se trata de un proceso primitivo de comunicación sustentado en la utilización de un lenguaje básico y que tiene relación con el lenguaje utilizado por otras especies animales. Al respecto, César Oliva y Francisco Torres Monreal, en *Historia Básica del Arte Escénico*, aluden a las primitivas formas de comunicación, primero, para establecer una línea histórica del lenguaje teatral.

No nos será difícil imaginar que en un pasado ya muy lejano de nosotros, (...) el hombre sintiese la necesidad de comunicarse con sus semejantes: para pedir ayuda, para dar órdenes, para rechazar algo, para expresar sus miedos y sus afectos... Nuestros antepasados estaban inventando la comunicación. (...) Evidentemente, todo esto

no era todavía teatro, ni siquiera teatralidad. Era simplemente «diálogo», comunicación elemental y primaria. Sin embargo, todos estos elementos y códigos (basados en el gesto, el movimiento, la voz...) formarán parte del lenguaje múltiple del teatro (Oliva y Torres, 1997, p. 11).

La dinámica se reproduce en todos los niveles de desarrollo en los que, para tener acceso a determinado grupo social, un individuo habrá de mostrar facetas específicas que le obligan a utilizar distintas posturas de acuerdo con la situación que deba enfrentar: con la familia, con su pareja, en la escuela o ante un jefe en el trabajo. Para cada realidad, el individuo adopta el código convencional aprehendido, transmitiendo sus ideas y necesidades con signos como recursos, en forma de inflexiones de voz, ademanes o gestos.

En el hecho teatral, el mensaje propuesto por el autor transita por caminos diversos en donde los signos son decodificados y vueltos a codificar para posteriormente ser presentados al receptor que, se pretende, posea el código preciso para descifrar el mensaje. En este caso, el autor (dramaturgo) funciona como emisor y el público como receptor; el medio o el canal por el cual transita el mensaje con sus diferentes codificaciones y decodificaciones es el actor. En el actor recae la representación, que es la expresión básica del teatro.

El arte, actividad realizada por el hombre para disfrute de sí mismo, no podría quedar fuera del fenómeno de comunicación. Cada disciplina posee su propio código organizado con signos específicos que conforman un lenguaje. Así, la música, a través de la combinación de los sonidos y el silencio con el tiempo; la pintura, a través del trazo y el color; la danza, a través del movimiento; la literatura, a través de la palabra escrita, por mencionar solo algunas áreas del quehacer artístico, proponen un sistema de comunicación que por fuerza debe ser comprendido por la mayor parte de los individuos.

Pero una obra será considerada artística solo cuando establezca ese contacto con el espectador y cumpla con las reglas establecidas que conforman el código para cada disciplina. El artista expone su visión de lo que considera una realidad en la que todos los individuos están inmersos y el espectador puede reconocer su propia naturaleza dentro de esa realidad. Otro elemento que integra el código dentro del lenguaje

teatral, es la denominada *convención*, y corresponde en gran medida al espectador. La convención empieza desde el ingreso del espectador al espacio de la representación, al teatro, y consiste en una predisposición a aceptar como tal la veracidad de lo que se verá en escena. Es así como se establece la comunicación.

El teatro, como obra de arte, cumple así su objetivo de comunicar algo al espectador y es a través de una correcta selección de signos, al manejo adecuado del código teatral, al lenguaje propio de esta expresión artística, que parte desde la concepción misma del autor hasta llegar al individuo sentado en la última butaca del recinto, quien tendrá oportunidad de presenciar, por primera y última vez, un trozo de una cierta realidad irreplicable, ya que cada función es diferente y efímera en el escenario. Esto también forma parte del lenguaje teatral, y tanto el realizador como el espectador lo saben, y comparten el hecho de acudir al momento y al lugar precisos donde la expresión artística se manifiesta en toda su magnitud creativa.

La improvisación

En términos generales, la improvisación se refiere al hecho de *arreglárselas*, de salir del paso, de resolver situaciones de manera rápida y efectiva.

Para algunas personas, lo de improvisación no sugiere otra cosa que un arreglárselas, la necesidad de hacer frente, como sea, a un bloqueo de la mente, o a la precisión de arreglar el motor de un auto, (...) a la mayoría de la gente le encanta la habilidad que semejante cosa implica, lo malo en la mayoría de tales géneros de improvisación es que la misma sigue asociada con lo que cabe lograr y con lo deficiente (Hodgson y Richards, 1974, p. 23).

En este contexto de *lo deficiente*, en esta noción que para muchos implica la improvisación, está el germen de nuestra preocupación y motivo del trabajo que nos ocupa. La improvisación como elemento fundamental para el entrenamiento actoral se ha devaluado a tal grado que se designa, en algunos casos, como algo para salir del paso y no para la exploración, la búsqueda, el descubrimiento y reconocimiento de los medios de expresión. La improvisación debe obedecer a objetivos específicos y la planeación de actividades debe ser congruente con lo que estamos buscando. De otra manera, caeríamos en ese calificativo de deficiencia en la preparación en la formación profesional de actores.

El arte del actor es a fin de cuentas un arte de improvisación. Al artista le gusta interpretar trescientas veces un mismo papel porque dice: «El espectáculo número trescientos es para mí el primero, ya que hallé en él matices que no había encontrado en el doscientos noventa y nueve» Siempre buscan y encuentran (Meyerhold, 1998, p. 189-190).

En el terreno teatral, la improvisación es un elemento fundamental para el entrenamiento del actor. En todos los talleres y en todos los niveles se utiliza con el fin de lograr que los prospectos, alumnos o participantes en un curso, exploren sus propios medios de expresión. Es un ejercicio que busca en el actor una desenvoltura que lo lleve a desarrollar ciertas *capacidades* (imaginación, concentración, creatividad), a través de enfrentarlo a situaciones y circunstancias propuestas deliberadamente. Se busca principalmente que el actor desarrolle una espontaneidad genuina en el escenario, que sea capaz de convencer al espectador y lo mantenga inmerso en el hecho escénico, en la representación de la que es copartícipe.

Recordemos que el trabajo en el escenario es una representación, por lo que es necesario aclarar que la espontaneidad de que hablamos posee tal carácter. Es decir, que el actor debe *representar* la espontaneidad. Entenderemos mejor esto si tomamos en cuenta que, para lograr una correcta interpretación, el actor ha participado ya en varios ensayos, ha expuesto su personaje una y otra vez a la misma relación con los otros personajes en la misma situación, lo que por fuerza eliminaría toda posibilidad de lo espontáneo. Sin embargo, a los ojos del público, debe parecer que el personaje se enfrenta por primera vez a una situación determinada. De ahí la veracidad del hecho escénico y que ya hemos mencionado con anterioridad y, a su vez, la convención teatral.

La expresión creativa

En párrafos anteriores hemos mencionado la palabra *expresión* y le hemos añadido *teatral* y damos por hecho que el término es comprensible en todos los niveles. Se habla de expresión facial y se entiende que hablamos del lenguaje de los gestos; se habla de expresión corporal y se entiende que nos referimos al lenguaje del movimiento, a la utilización del cuerpo;

se habla de expresión oral y se entiende que nos referimos al lenguaje articulado, a la utilización de la voz. Los mencionados aquí de manera individual o por separado, son parte del lenguaje utilizado por el actor.

El factor principal que desde el escenario influye en el espectador, la carga interna que le debemos de proporcionar, el núcleo central del que hemos debido hablar es naturalmente, el pensamiento, la idea, el contenido. (...) Pero el hecho es que cuando queremos que nuestro pensamiento se comunique a la sala, que la idea llegue al espectador y que este aferre su contenido, tenemos que perfeccionar, afilar y hacer dúctiles y verdaderamente eficaces nuestros medios de expresión. (...) el espectáculo no tendrá vida si no sabemos expresar, si no sabemos manifestar esa idea (Meyerhold, 1998, p. 173).

Lo más complicado en términos de expresión es la *materialización* de una idea, en su traducción a signos conocidos dentro del código elegido para lograr la comunicación. De ahí la preocupación de Meyerhold en cuanto a perfeccionar los medios expresivos, y que es el tema central de lo que nos ocupa. Entendemos entonces que el actor debe expresar, decir a través de su cuerpo, su cara, su voz. Pero al hablar de *expresión teatral* nos referimos no solo a los medios que utiliza el actor para lograr su cometido, sino al todo; en primer término, a todos los elementos que integran la escena y que corresponden al lenguaje conformado por los decorados, la iluminación, el sonido o simplemente el espacio escénico y, en seguida, al trabajo del actor que debe utilizar correctamente todos sus medios de expresión.

Al respecto, Hilda Elola comenta:

(...) La expresión debe ser considerada como el término final de un proceso, y no como un medio o un instrumento al servicio del enriquecimiento de las habilidades comunicativas. Serían éstas, en cambio, instrumento de la expresión, ya que el producto final, cualquiera sea el lenguaje de comunicación elegido (corporal, verbal, gráfico, etc.) no es un simple medio de comunicación, sino un modo de ser y de realizarse típico del hombre (Elola, 1999, p. 27).

A fin de cuentas, si no se utiliza adecuadamente el lenguaje dentro del código establecido, el mensaje será desvirtuado y generará confusión en el espectador. Añade Elola:

El hombre se expresa mediante signos verbales y no verbales. La codificación de estos signos en un cierto lenguaje (de acción en nuestro caso) y la transmisión de los mismos, se conjugan en un hecho humano comprobable, tangible: en una conducta. La expresión es propia de todo tipo de comportamiento humano y consiste en la producción y uso de signos (Elola, 1999, p. 27).

Esta cita explica en un lenguaje más académico lo que ya habíamos expresado en párrafos anteriores. Pero lo importante es que la expresión o los medios de expresión requieren de un perfeccionamiento, de un adiestramiento que posea un sustento teórico y práctico, para no dejar toda la responsabilidad a la musa de la inspiración creadora.

Cuando hablamos de utilizar el ejercicio de la improvisación para que el actor logre el desarrollo de ciertas capacidades, mencionamos entre paréntesis algunas de ellas. En realidad, dichas capacidades las poseen todos los seres humanos y lo que hay que demostrar es eso, que se posee cierta capacidad. La creatividad está en los renglones superiores.

Decimos y exigimos que cualquier individuo que incursiona en el hecho artístico debe ser creativo, debe ser capaz de inventar algo nuevo con lo ya existente y explicamos esto, por ejemplo, con la labor de un poeta. El lenguaje ya existe, la palabra con sus significados, con su estructuración sígnica, pero es el poeta quien proporciona un nuevo modo de decir las cosas. Así es el lenguaje en el arte en general. Los elementos ahí están y hay que reconstruir, reelaborar, reacomodar los signos para proporcionar una manera distinta de ver o de decir, de transmitir en sí un mensaje.

Recurrimos de nuevo a las definiciones de Elola:

En sentido amplio crear puede ser entendido como sacar, construir algo de la «nada», o producir, inventar, componer una forma elaborándola con elementos preexistentes. En este caso decimos que el ser humano «crea» cuando construye algo que no existía como tal antes de su acción. Esta producción que, puede ser trascendente, única dentro de la historia de la humanidad, la pueden realizar solamente los individuos con una gran dosis de capacidad creativa (Elola, 1999, p. 28).

Esta capacidad creadora está presente, insistimos, en todos los individuos que recurren a ella para resolver los enigmas que su propio entorno les crea. Pero para el actor es imperativo el demostrar que se posee dicha capacidad, de lo contrario su incursión en el escenario se reducirá a una simple presencia

inanimada, en calidad de bulto, inexpresiva y por lo tanto estorbosa para el espectador y para el resto de sus compañeros. Nuestra insistencia en cuanto a la exigencia para el actor en lo que estamos hablando obedece también a que el actor trabaja dentro de un escaparate, a la vista de todo el mundo.

Añade Hilda Elola:

(...) algunas características que se reconocen en todas las personalidades evaluadas como creativas. (...) un estudio realizado por el prof. Viktor Lowenfeld en la universidad del Estado de Pennsylvania:

1. SENSIBILIDAD: El individuo sensible creativo es sensible a los problemas, necesidades, actitudes y sentimientos de los otros (...).

2. FLUIDEZ: Esta se refiere a la capacidad de sacar permanentemente ventaja de la situación que se está desarrollando, de utilizar cada paso terminado como una nueva posición desde la cual evaluar el problema para seguir adelante.

3. FLEXIBILIDAD: La gente que tiene gran capacidad creadora se adapta rápidamente a las situaciones nuevas y a los cambios (...).

4. ORIGINALIDAD: Esta se explica a sí misma. (...) Diversidad de soluciones aportadas.

5. CAPACIDAD DE REDIFINICION. La gente creativa tiene una capacidad poco común para reacomodar ideas, conceptos, gente y cosas, para transponer las funciones de los objetos y utilizarlos de maneras nuevas.

6. CAPACIDAD DE ABSTRACCION: (...) Supone la capacidad de analizar los componentes de un proyecto y de comprender las relaciones entre esos componentes, es decir, extraer detalles del «todo».

7. CAPACIDAD DE SINTESIS: esto es lo opuesto a la capacidad de analizar. Significa la capacidad de combinar varios componentes para llegar a un «todo».

8. COHERENCIA DE ORGANIZACIÓN: la capacidad de organizar un proyecto, expresar una idea o crear un diseño de modo tal que nada sea superfluo. En otras palabras, obtener el máximo de lo que se tiene para trabajar (Elola, 1999, p. 29).

Para tratar de enlazar o relacionar este apartado de la creatividad con la expresión y el ejercicio de improvisación, recordaremos que la improvisación permite al individuo desarrollar sus propios medios (de expresión) y le permite hacerlo con eficacia, sensibilidad, fluidez, flexibilidad y originalidad, además de demostrar una gran capacidad de abstracción, redefinición y síntesis (creatividad).

La formación profesional

En el ánimo popular, la palabra *profesional* implica o sugiere una suerte de ser superdotado, de individuo fuera de serie, de otra dimensión, de un ser intocable e inalcanzable. Nos referimos al ámbito del espectáculo. Para el común de la gente, actores profesionales son los que *salen en la tele* o en el cine. Llegan a creer y a decir que son *artistas*, concepto bastante desvirtuado en la actualidad.

El teatro, para nuestra comunidad todavía provinciana, prácticamente no existe. Por ignorancia, lo decimos sin intenciones peyorativas - tal vez deberíamos decir por desconocimiento-, el posible público para el teatro en nuestra comunidad desdeña el trabajo local por considerarlo de poca calidad y falta de profesionalismo. O sea que un actor de teatro en nuestro entorno, para ellos no es gran cosa.

En un ambiente donde la actividad artística es considerada un espacio para la ociosidad, es verdaderamente difícil destacar o validar la actividad creadora de los hacedores de teatro. Es un asunto de educación.

Desde hace siglos, la actividad artística estaba contemplada como un recurso para ocupar el tiempo libre y eran las señoritas de sociedad quienes se acercaban a la pintura, la música e incluso la danza, pero era mal visto que se acercaran al teatro. En el imaginario colectivo se asoció el quehacer teatral con los malos hábitos, con la disipación, en fin, con la *mala vida*. En el último de los casos, quien se atreviera a participar en el espectáculo seguramente era alguien de dudosa reputación.

Por desgracia, durante siglos, ninguna persona «decente» podía dedicarse al teatro sin renunciar a su reputación y a su posición social. En consecuencia, los grandes actores del siglo XVIII, y aún del siglo XIX, eran, en el mejor de los casos, estudiantes que habían abandonado su carrera, o hijos de buena familia que se habían fugado de su hogar, animados de gran voluntad, pero sin ninguna preparación técnica (Wagner, 1986, p. 5).

Esa percepción ha llegado hasta nuestros días. Un pintor, un músico o un actor no pasa de ser, para el común de la gente, un holgazán, un vago o alguien de moral sospechosa. Se asocia la actividad artística incluso con el libertinaje.

Por otro lado, el ánimo popular también manifiesta una actitud muy arraigada de *malinchismo*. Permea la idea de que todo lo que proviene de fuera es siempre de mejor calidad. Esto no es exclusivo para la actividad artística. En todos los ámbitos, como seres humanos, deseamos siempre lo que, en apariencia, no tenemos. Aquí valdría la opinión de la psicología para entender este tipo de conducta inconforme, aunque nuestra intención no es hacer un análisis psicológico de ese tipo de conducta, sino establecer que la actividad artística es quizá la que más padece del desdén de la mayoría de la población. A esto hay que agregar otro tipo de factores que van de lo económico, a lo político y lo social.

En el actual sistema educativo no se ha valorado la importancia de las actividades artísticas, prácticamente inexistentes. El resultado es que termina como encargado de la asignatura quien menos preparado está para ello. El alumno está en un proceso de formación, aprende actitudes y si el maestro no demuestra interés, -por desconocimiento o ignorancia- tomará la materia como algo sin sentido, para pasar el tiempo únicamente, una materia de relleno. Esta es una de las razones por las que ha prevalecido, a pesar de todas las reformas educativas, la sensación de que el arte es algo extraño, que no nos beneficia en nada, que no es productivo y que sirve para matar el tiempo.

Es cierto que una de las funciones del arte es la que se refiere al entretenimiento, pero debemos de reconocer, en el teatro, por ejemplo, que los actores trabajan mientras los demás descansan. Explicamos esto: las funciones de teatro son, por lo general, en espacios de tiempo que permitan al espectador asistir después de haber cumplido su jornada laboral. Además, el espectador asiste a la representación para contemplar un producto terminado.

Nunca o muy pocas veces, el espectador es consciente del trabajo previo o del proceso que se originó con la idea del dramaturgo, la materialización de la idea en un texto dramático, la selección, previa lectura, del texto por algún productor o director de teatro, la selección del reparto y del equipo de producción, las primeras lecturas, el trabajo de mesa consistente en el análisis del texto y de los personajes, los primeros bosquejos del trazo escénico, la memorización, pruebas de vestuario, ensayos con iluminación, ensayos con intenciones, ensayo técnico y los interminables ensayos, hasta llegar al ensayo

general con todos los elementos de la producción y, por último, la función de estreno a la prensa y al público en general.

Desde nuestra perspectiva, el profesional es aquel individuo que, simple y sencillamente, hace las cosas bien. El que se compromete con su trabajo y disfruta haciéndolo. Pero profesional, en el sentido literal de la palabra, tiene que ver con profesión y esta es la ocupación u oficio que requiere estudios especiales. Entonces, el ejercicio de la actuación realizado por un actor, no puede ser de calidad si no hay una capacitación previa, un entrenamiento específico.

(...) Estos artistas se habían formado, naturalmente, en el propio teatro, durante las representaciones, más bien gracias a sus fracasos que a sus éxitos; y sostenían con orgullo que el actor sólo se forma sobre las tablas y frente al público, es decir, siguiendo el largo camino del autodidacta. ¡Cuánto tiempo habrían ahorrado esos actores, cuántos vicios habrían dejado de adquirir, cuánto más habrían logrado si alguien les hubiera enseñado a tiempo los elementos básicos de la actuación! (Wagner, 1986, p. 6).

La formación actoral exige un estudio serio y formal, lo mismo que se espera de cualquier profesional.


Conclusiones

El actor debe entrenar a su cuerpo porque es la herramienta que ha de conducirlo como el medio de expresión creativa, creador de situaciones en la actuación. Así como el cuerpo, la improvisación requiere formación y entrenamiento; improvisar es arte y es ciencia que habilita al actor a soltar amarras en el escenario. El actor, con inteligencia y creatividad, usa su cuerpo, en toda su expresión creativa, para lograr una improvisación creíble que impacte al público.

La expresión creativa del actor es un lugar al cual solo se puede llegar con un entrenamiento formal y continuo; es la base para la construcción del oficio del actor, fortaleciendo su capacidad creativa y memoria individual y colectiva. La creatividad se concibe como una construcción corporal y vocal que surge de forma natural luego de que el actor alcanza la perfección anhelada; es ahí precisamente cuando el actor se permite buscar otras rutas, nuevas estructuras y nuevas propuestas creativas en su interpretación.

Es necesario que se propicien espacios para la formación y desarrollo de teatro en todos los niveles de educación en nuestro país, con propuestas concretas que abonen a la formación de actores y a la generación de actividades artísticas. La formación actoral exige un estudio serio y formal, lo mismo que se espera de cualquier profesional de otras disciplinas.

Bibliografía

- Oliva, C., F. Torres Monreal 1997. Historia Básica del Arte Escénico, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid.
- Hodgson, J. y Richards, E. 1974. Improvisación, Editorial Fundamentos, Madrid, España.
- Meyerhold. 1998. El Actor Sobre la Escena, Escenología, A.C., pp.189-190.
- Elola, H. 1999. Teatro para maestros. El juego dramático para la expresión creadora. Editorial Marymar, Buenos Aires, p.27.
- Wagner, F. 1986. Teoría y técnica teatral. Editores Mexicanos Unidos, p. 5. 

Este artículo es citado así:

Sierra-Soto, L. H. 2019. La improvisación como expresión creativa en la formación profesional de actores -entre lo formal y lo vivencial- *TECNOCENCIA Chihuahua* 13(1):1-8.