

PAPEL DEL AULA DEL TEATRO EN EL ENTORNO ACADÉMICO: PARTICIPACIÓN DEL TALLER DE FORMACIÓN TEATRAL EN LAS ACTIVIDADES CULTURALES DE LA UNIVERSIDAD

Victoria Algarra Carrasco
Universidad Politécnica
de Valencia
valgarra@upv.es

Russell DiNapoli
Huehnerbein
Universitat de València
dinapoli@uv.es

Resumen

La universidad siempre ha dado cabida de una u otra forma a la actividad teatral, bien por acoger y promover la formación de grupos de teatro universitario, bien por posibilitar las distintas representaciones de grupos externos en sus instalaciones. La filosofía actual de la universidad contempla la formación integral del estudiante y el papel de la universidad como facilitadora de recursos de aprendizaje frente al papel tradicional de transmisora de información.

La distinción entre Teatro en la Universidad y Aula de Teatro Universitaria es esencial a la hora de presentar los objetivos de nuestro trabajo. Cuando hablamos de Teatro en la Universidad nos referimos a una actividad claramente extracurricular, basada fundamentalmente en el producto. Por un lado, cualquier miembro del entorno académico que asiste a las distintas representaciones que ofrece la universidad, lo hace como espectador que disfruta de la representación artística, adquiere conocimiento cultural y participa en un acto social. Por otro, consideramos también como Teatro en la Universidad los grupos de teatro que surgen con la única finalidad de poner obras en escena. En este caso, aunque claramente hay una mayor incidencia del proceso, la finalidad sigue siendo el producto, la representación de la obra.

El Aula de Teatro Universitaria, sin embargo, además de promover y apoyar el Teatro en la Universidad, organiza talleres de formación teatral que, de una u otra manera, constituyen una actividad curricular, basada en el proceso más que en el producto. El fin ya no es en sí la representación sino el crecimiento creativo y el desarrollo del potencial escénico de los participantes.

Este es el marco en que insertan los talleres de formación teatral que, desde hace tres años, ofrece el Aula de Artes Escénicas de la Universidad Politécnica de Valencia.

En este trabajo queremos mostrar el desarrollo de dos talleres, el Taller de Improvisación y Estudio de Escenas Dramáticas en Lengua Castellana y el realizado en Lengua Inglesa. Nuestro objetivo es doble. Por un lado, analizar y comparar los diversos resultados del empleo de las dos metodologías de práctica teatral que dan nombre a los talleres, la improvisación y el estudio de escenas dramáticas. Por otro, examinar y contrastar el comportamiento de los participantes en el taller de lengua castellana y en el de lengua inglesa.

Talleres de Formación Teatral: Improvisación y Estudio de Escenas Dramáticas en Lengua Castellana y en Lengua Inglesa.

Ambos talleres parten de una serie de ideas claves. Por un lado, pretenden construir un espacio generador del desarrollo creativo de los participantes e integrar el arte dramático en el contexto de la formación universitaria y, por otro, fomentar la espontaneidad y la confianza de los asistentes, promover el trabajo colaborativo y, en definitiva, el desarrollo de su expresión artística. Entre los objetivos de carácter específico que están en la base del diseño de estos talleres, señalamos el de tomar contacto con las técnicas de la improvisación teatral, conocer y practicar distintas estrategias de la expresión dramática, practicar distintos modos de creación de personajes, reconocer las dificultades personales de expresión oral y corporal, superar el pánico escénico, fomentar la adquisición de responsabilidad frente al grupo, desarrollar la expresión dramática individual, valorar el papel de la interacción en el crecimiento artístico personal y transmitir los conocimientos y experiencias adquiridas en el Taller a un público determinado.

Hace tres años, en la Facultad de Bellas Artes, comienza a impartirse el Taller de Estudio de Escenas Dramáticas en Inglés cuyos integrantes necesitan tener una competencia en lengua inglesa que les permita poder participar. En la programación del taller, se incide en que la finalidad del mismo no es el aprendizaje de la lengua sino el desarrollo del potencial dramático. Durante estos tres cursos, han pasado unas treinta personas por el taller, tres de las cuales han participado en todos. Pero la dificultad de poder expresarse en una segunda lengua ha configurado un taller que mira hacia el interior, que encuentra difícil comunicar en público su trabajo. Por esta razón, el curso 2008-09, el mismo director pone en funcionamiento simultáneamente dos talleres con un programa idéntico, uno en inglés y otro en castellano. Ambas actividades, canalizadas por el Centro de Formación de Posgrado, cuentan con un perfil de asistentes muy variado que incluye, además de a estudiantes tanto de la universidad como de intercambio, a profesores, personal de administración y servicios y personas ajenas al entorno académico.

En el transcurso de los talleres, los participantes practican juegos dramáticos, realizan improvisaciones y leen diversas escenas de obras de teatro pre-seleccionadas para su posterior representación. En grupo experimentan con distintos modos de escenificar improvisaciones y analizan y preparan escenas escritas, de acuerdo a su potencial dramático.

Pero, en su dinámica apreciamos diferencias notables. Si bien los miembros del taller en castellano se muestran, en general, receptivos a explorar y trabajar las estrategias de improvisación, los del el taller de inglés, presentan diferentes resultados. Por ello, en el grupo de inglés, aunque el profesor no abandona el ejercicio de las técnicas de la improvisación, enfoca el taller más hacia la práctica de monólogos y a la ejecución de escenas escritas. Podemos observar que los miembros del taller de inglés generan una atmósfera intimista que valora el crecimiento personal y el trabajo actoral individualmente. Pero, aunque se sienten satisfechos con los resultados de su trabajo, no llegan a formar una conciencia de grupo y no se plantean transmitir los resultados al público.

Por otra parte, los integrantes del taller de castellano, considerablemente más numeroso que el de inglés, muestran una actitud muy abierta. Pronto se aprecia que los miembros interactúan entre sí creando una atmósfera colaborativa y, casi desde el principio, manifiestan su confianza en actuar en público.

En un primer momento, la fórmula para que los miembros de los talleres que así lo quisieran pudieran constituir puntualmente un grupo de teatro, fue concebir un grupo no estable, en cuyo nombre, *Trespópolis*, no aparecían las siglas de la universidad, que se nutría de aquellos miembros de los talleres que tenían interés en actuar en público. Tras una serie de

representaciones, se constituye el Aula de Teatro de la UPV, una plataforma compuesta por miembros de ambos talleres que, con el tiempo, puede convertirse en grupo de teatro estable.

En el entorno universitario hay muchas oportunidades de integrar el trabajo de los talleres en las distintas actividades culturales. Durante el curso 2008-09 los miembros del taller han participado en las semanas Culturales promovidas por la Facultad de Bellas Artes y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, en la Jornada de Año Internacional de las Lenguas y en la Mostra de Teatre Universitari. También han colaborado con el Taller de Poesía realizando improvisaciones sobre los poemas creados por el grupo. Pero, aunque las propuestas han sido muchas, el salto entre asistir a un taller y trabajar en una representación teatral requiere un nivel de responsabilidad y compromiso que estamos lejos de haber alcanzado. Merece la pena destacar, no obstante, dos ejemplos de representaciones basadas en las dos metodologías practicadas en los talleres porque son el resultado de la participación conjunta de grupos e individuos que practican distintas disciplinas. En primer lugar, la colaboración puntual entre un grupo de música de estudiantes de Arquitectura y el grupo de improvisación teatral *Trespòpolis* para participar en la XIV Mostra de Teatre Universitari de la Xarxa Vives d'Universitats, realizada en Valencia en mayo de 2009 y, por otro, la participación en el VII Encuentro de Teatro Universitario en la Sierra Norte de Madrid, en Julio de 2009 con la puesta en escena de la obra *Pedos Perfumados o los Viejos Favores Pronto se Olvidan*, en la que colaboran dos artistas gráficos que pintaba un grafiti en escena al tiempo que los actores representan la obra.

El Aula de Artes Escénicas de la Universidad Politécnica de Valencia, a diferencia de otras universidades españolas con una larga trayectoria de promoción en la formación teatral, está, actualmente, en proceso de consolidación. Aunque está prevista la construcción de un espacio físico destinado a las artes escénicas, hoy por hoy no existe un espacio reservado para esta actividad lo que supone una dificultad añadida a la hora de llevar a cabo una propuesta sólida de continuidad. Para lograr afianzar el Aula de Artes Escénicas, es necesario continuar y ampliar iniciativas como la realización de talleres de formación teatral que son el objeto de este trabajo.

¿Qué hacemos en los talleres?

La primera barrera que casi todos los alumnos-actores tienen que superar en los talleres es el miedo a salir a escena. No es de extrañar ya que puede ser traumático hasta incluso para profesionales curtidos como Lawrence Olivier (Lahr 2006, 38). Cualquier tipo de actuación ante un público, bien sea artística o discursiva, tiende a producir en quien la efectúa las mismas reacciones físicas y mentales: las cuerdas vocales se ponen rígidas, la boca se seca, los músculos pierden elasticidad, aparece el temblor y el sudor casi al mismo tiempo en que se apodera del individuo la confusión, que le produce a menudo la sintomatología de la disociación, una especie de simulacro de muerte al que los actores de habla inglesa aluden con la frase "*I died out there*".

Para atajar los problemas derivados del natural estado nervioso, empezamos el curso trabajando la preparación física. Comenzamos con la identificación de los focos de tensión más comunes en nuestro cuerpo, que son la cabeza, el cuello, los hombros, la mandíbula, la espina dorsal, el tórax (pecho y espalda), el área abdominal, los muslos, las rodillas, y los pies. Hacemos ejercicios dirigidos a disminuir la tensión dañina en esas zonas, aprendiendo a mantener una postura física adecuada al tiempo que prestamos especial atención a la respiración. Nos guiamos por los consejos de Patsy Rodenburg (2000, 10), quien sostiene que los "hábitos agotadores" tanto físicos como respiratorios dificultan poder expresarnos

libremente. Con el objetivo de modificar los malos hábitos adquiridos posturales y respiratorios, seleccionamos ejercicios que los participantes pueden incorporar a su vida cotidiana.

Desde el principio transmitimos la importancia de trabajar la expresión física, siguiendo las indicaciones de Viola Spolin (1963, 1983), precursora del teatro de improvisación de gran influencia. En el transcurso del taller se anima a los alumnos a que se expresen con sus cuerpos libremente porque el actor para mantenerse en contacto directo con su entorno y los que encuentran en él necesita usar todos sus sentidos. De este modo, el alumno aprende que, en el escenario, la realidad se interpreta y se comunica sensorialmente, y que, de esta forma pueden trascender lo cotidiano. Así, una silla se transforma en un coche o en un caballo, y un actor en una mesa, un perro, o un rey.

Para alcanzar este objetivo, es imprescindible que todos los participantes en el taller ejerciten lo que Spolin (1983, 17) denomina la “comunicación directa”, es decir un proceso de percepción mutua en la cual todo el mundo está pendiente de lo que hacen los demás.

Además de la expresión física y la comunicación directa, el método de la improvisación que propone Spolin se basa en la resolución de problemas concretos. Para ello, se establece un foco, o punto de concentración. En nuestros talleres, el foco de una improvisación arranca con tres preguntas: ¿Quiénes son los personajes? ¿Dónde se encuentran? ¿Qué están haciendo? De allí proceden los problemas que hay que resolver. Por ejemplo, un matrimonio en la playa intenta plantar una sombrilla en la arena con un viento muy fuerte. El ejercicio, o improvisación, entre los dos actores es sencillamente conseguir montar la sombrilla.

El acto de prestar atención a la resolución de un problema concreto, junto con la aceptación de la expresión física como prioridad además de la entrega personal al proceso de comunicación directa contribuyen significativamente a reducir la ansiedad que suele producirse en el actor-alumno cuando se enfrenta a la audiencia. El actor deja atrás su estado de ansiedad en cuanto empieza a actuar. Sabe qué es lo que tiene que hacer y, es consciente de que pase lo que pase tiene el apoyo de los demás.

Una improvisación se basa en el respeto y el apoyo mutuo. Como señalan Halpern, Close y Johnson (1994), los actores se tratan entre sí como si cada uno fuera un poeta, un genio, o un artista. No existen malas ideas, ni equivocaciones. Todo se justifica y se utiliza en la escena. Cualquier supuesto error se aprovecha para emprender algo nuevo. Si un actor se cae, sabe que otro le recogerá. Si dice que el norte es el sur tiene la certeza que los demás estarán de acuerdo. Es importante que, desde el principio del curso, el alumno-actor sepa que nunca debe dejar a un compañero en ridículo. Si un actor inicia algo, por burlesco que sea, es la responsabilidad del otro actor seguirle el juego. Johnstone (1981, 95) sostiene que no responder en positivo a una “oferta” o iniciativa de un compañero es “bloquearle” o “evitar que la acción se desarrolle”. Por eso, los actores siempre se ponen de acuerdo inmediatamente sin vacilar. Es lo que Halpern (2005, 49) llama la “teoría de sí y...” según la cual, haga lo que haga un actor, los otros actores siempre están de acuerdo con él.

Para desarrollar la capacidad de expresión física del alumno-actor también trabajamos actividades tomadas de Teatro de Acción (Zaporah 1995). Se trata de ejercicios que examinan situaciones surgidas a través de exploraciones físicas. Durante estas actividades, los miembros del taller deconstruyen modos de comportamiento convencionales para conseguir librarse de los impedimentos de las percepciones habituales y de la conducta convencional. A esa serie de ejercicios físicos se añaden también algunos sugeridos por Michael Chekhov (1953), miembro del Group Theatre y muy respetado por sus coetáneos Stella Adler, Sanford Meisner,

Lee Strasberg, Herbert Berghof, Morris Carnovsky y Harold Clurman. Con los ejercicios de Chekov, los alumnos-actores empiezan a trabajar la gestualidad psicológica, similar a la producida en el sujeto por las emociones reales. Y es aquí donde el proceso del taller empieza a derivar hacia la construcción e interpretación de personajes.

En las últimas semanas del taller, entramos en lo que son los rudimentos de la interpretación. Empezamos con los ejercicios de repetición de Sanford Meisner (1987) para desarrollar la espontaneidad emotiva y pasamos a algunos ejercicios propuestos por Stella Adler (1988). Se trata de buscar un vínculo entre la persona que el alumno-actor es y el personaje que pretende interpretar. Hay que hacer hincapié en que, para interpretar un personaje, hace falta que el alumno-actor se vea a sí mismo como un artista, capaz de romper las barreras de lo convencional en busca de la interpretación artística de un personaje. Se trabaja la imaginación para ver, al fin y al cabo, “las simples y eternas escenas del comportamiento humano y la naturaleza” (Adler 1988, 24) y también realizamos algunos de los ejercicios sugeridos por Uta Hagen (1973, 1991) con el fin de que el alumno-actor ensanche la perspectiva que tiene de sí mismo a través de la interpretación de un personaje. Finalmente, nos acercamos al texto, a través de la técnica formulada por Harold Guskin (2003) para dejar de actuar intelectualmente y confiarse más en uno mismo, en los propios sentimientos e imaginación, y así, trascender lo convencional a la hora de dar vida a un papel.

Conclusiones

Los resultados de las encuestas realizadas a los asistentes confirman su grado de satisfacción y el reconocimiento del papel de la formación teatral en el ámbito universitario. Alumnos de distintas edades, culturas y áreas de conocimiento se unieron para desarrollar actividades creativas en equipo. Tras la primera sesión en la que se presentaron los conceptos básicos de la improvisación teatral, la tensión e inseguridad entre los participantes disminuyó notablemente y entraron en el juego de la improvisación, basada en la capacidad de relación con un espacio imaginario con objetos y actores que adoptan personajes ficticios. Consiguieron lograr olvidarse de uno mismo, apoyar constantemente al otro y responder a cualquier propuesta de un compañero en escena. Este planteamiento metodológico permitió en seguida que la casi totalidad de los participantes se abriese al grupo y mostrara seguridad en sus posibilidades de actuar en escena con la confianza de que sus compañeros les ayudarían a superar cualquier propuesta fallida o situación embarazosa.

Los miembros del taller en castellano se sintieron más capaces de actuar en público y, aunque dos de sus integrantes, extranjeros, tenían menor competencia en lengua castellana, actuaron con energía y sin miedo al público. Por su parte, en el taller de inglés se sentían más seguros trabajando con textos escritos—monólogos y escenas—que con las improvisaciones.

En definitiva, teniendo en cuenta que los resultados finales varían según las personas, podemos considerar que, en general, los alumnos actores suelen lograr perder el miedo a salir en escena y trabajan con eficacia y energía en equipo. Esto les ayuda a ser más espontáneos y creativos durante sus actuaciones y aporta una mayor confianza en sí mismos a la hora de estar delante de un público.

Bibliografía

Adler, S. (1988). *The Technique of Acting*. New York: Bantam Books.

- Chekhov, M. (1953). *To the Actor On the Technique of Acting*. New York: Harper.
- Guskin, H. (2003). *How to Stop Acting*. New York: Faber and Faber.
- Hagen, U. (1973). *Respect for Acting*. New York: Macmillan.
- Hagen, U. (1991). *A Challenge for the Actor*. New York: Scribner.
- Halpern, C. (2005). *Art by Committee A Guide to Advanced Improvisation*. Colorado Springs, Colorado: Meriwether Publishing.
- Halpern, C., Close, D. & Johnson, K. (1994). *Truth in Comedy The Manual of Improvisation*. Colorado Springs, Colorado: Meriwether Publishing.
- Johnstone, K. (1981). *IMPRO Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge.
- Lahr, J. (2006, August 28). Petrified. *The New Yorker*, 38-42.
- Meisner, S. & Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on Acting*. New York: Random House.
- Rodenburg, P. (2000). *The Actor Speaks Voice and the Performer*. New York: Palgrave Macmillan.
- Spolin, V. (1963, 1983). *Improvisation for the Theater A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Zaporah, R. (1995). *Action Theater The Improvisation of Presence*. Berkeley, California: North Atlantic Books.

Consideraciones para el Debate

- ¿Qué beneficios puede obtener un estudiante de cualquier área de conocimiento al participar en un taller de formación teatral?
- ¿Por qué requerir a los responsables institucionales que faciliten la existencia de los talleres de formación teatral en la Universidad?
- ¿De qué forma promueve la práctica teatral el equilibrio entre el pensamiento del hemisferio derecho y el izquierdo de nuestro cerebro?
- ¿Qué papel tiene potenciar el desarrollo de la creatividad artística en la formación integral de estudiante?
- ¿Cómo propiciar la responsabilidad personal del integrante del taller frente al grupo?