



## **La improvisación como técnica de enseñanza y estilo de representación en la Argentina**

**PERLA ZAYAS DE LIMA**

( CONICET- IUNA)

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo, en los últimos años, ha funcionado la improvisación dentro del proceso de la creación y del producto terminado. Asimismo, analizar algunas de sus principales variables en la enseñanza oficial y en talleres privados, en lo que respecta a su aplicación e integración en la estructura dramática, y finalmente, focalizarnos en la dramaturgia del actor y las posibles soluciones al problema que ofrece el "frente de contacto". Tomaremos como ejemplo: las experiencias del director y maestro Pedro Asquini, del actor Jorge Fizon, y de la bailarina Susana Zimmermann en los 60, del Libre Teatro Libre en los 70; y de los grupos del llamado Teatro Joven en los 80. Nos detendremos especialmente en dos ámbitos que contribuyen a diseñar la enseñanza y la práctica de la improvisación.

Dentro de una larga tradición, en el campo "oficial" (escuelas nacionales y municipales de Arte Dramático) la enseñanza de la improvisación se realiza dentro de la asignatura de Actuación. Donde se genera el cambio más significativo es en el ámbito privado, representado por las escuelas talleres que, capacitadas en las técnicas de Keith Jonhstone (Inglaterra), Viola Spolin (USA) y Robert Gravel (Canadá) las continúan o innovan. Elegimos analizar la propuesta del actor Fabio "Mosquito" Sancineto. En todos los casos, más allá de lo descriptivo, intentaremos mostrar su relación con el contexto encuadrados en el discurso de la sociocrítica.

### **Algunos antecedentes.**

A mediados de los 60 Pedro Asquini, fundador de Nuevo Teatro y docente de gran trayectoria creó el "Teatro del Público", experiencia que se ofreció en dos teatros independientes: en el ABC y luego en el Theatron. Los espectadores debían intervenir activamente en la creación del texto sobre un tema establecido: las relaciones familiares (ej.: La delincuencia juvenil). Asquini interrogaba a los espectadores sobre las causas de los conflictos familiares y, luego, les solicitaba que



sugirieran personajes, situaciones dramáticas y desarrollo de la acción; por su parte, él aceptaba, rechazaba o combinaba lo que el público proponía y, finalmente, los actores improvisaban el diálogo y el movimiento escénico -previa consulta privada con el director- que en muchas oportunidades oficiaba también de autor y actor.

Hacia 1969, Jorge Fizon presentó en el Centro de Estudios Teatrales -otro ámbito independiente- un juego colectivo autocalificado como "delirante" por su conexión con el surrealismo. A manera de programa, se entregaban a los asistentes "las reglas del juego" (con el reconfortante agregado de un vaso de vino) y allí se advertía sobre la "obligatoriedad de participación del público sin alternativa". El esquema era el siguiente: dos miembros del público asistentes subían a un ring donde Fizon leía una noticia del día, extraída de una vieja galera (homenaje a dadá) y ellos debían dramatizarla o exteriorizar físicamente lo que les había producido esa lectura. Esta propuesta abierta era un desafío cuya respuesta variaba entre un largo silencio hasta un espectáculo rayano en el desenfreno. Pero según su director lo que se hacía era igualmente válido porque era "en la defensa de la espontaneidad a partir de la instantaneidad"<sup>1</sup> Resulta interesante recordar que estos valores eran también esgrimidos por quines, alentados por la libertad creativa generada desde el Instituto Di Tella, organizaban los happenings.

Estos dos experimentos, ofrecían esquemas creativos diferentes: en el primero, actores/actores buscaban generar un espectáculo teatral; en el segundo, espectadores/actores intentaban organizar un juego con la máxima libertad posible, el cual sólo eventualmente podía llegar a convertirse en un espectáculo. Pero tenían en común movilizar al público generando un nuevo tipo de participación, ya fuera como autores o como autores/actores.

También en el campo de las hoy llamadas "artes del movimiento", comienza en los 60 el empleo de la improvisación como parte de un espectáculo en los trabajos de Susana Zimmermann (hasta entonces la improvisación era sólo una asignatura dentro de la carrera de danza). La decisión de esta coreógrafa de desarrollar al máximo las posibilidades creativas que esta técnica ofrece se debió, en parte, a su paso por las escuelas alemanas, en especial la de Kurt Joos y Mary Wigman, pero sobre todo, a la llegada al país de dos figuras claves: Dore Hoyer en 1960 y Maurice Béjart en 1963. En su Laboratorio de Danza y Movimiento Creativo, Zimmermann intentó construir un arte libre y espontáneo "no contaminado", inspirado en la actividad creativa

---

<sup>1</sup>Perla Zayas de Lima, *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1983, p. 190.



infantil, y en las danzas populares de algunos países donde lo instintivo vale tanto o más que el movimiento codificado”<sup>2</sup>. En el citado laboratorio reunió una veintena de bailarines profesionales, maestros, pintores, músicos y psicólogos, con los que realizó un intenso trabajo de exploración en el campo del entrenamiento sensorial. El compositor Manolo Juaréz la introdujo en las nuevas estructuras de la música contemporánea, en las leyes de la improvisación, en las “transformaciones del piano como instrumento percusivo”<sup>3</sup> Después de cuatro años de trabajo privado, presentó un espectáculo basado en este entrenamiento en el Instituto Di Tella: *Danza-ya* (1967) en la que combinaba coreografías estructuradas con elementos aleatorios. Esta nueva línea se vio coartada con el cierre del Di Tella y sólo en los 80 varios coreógrafos y bailarines jóvenes retomaron con seriedad las propuestas de Zimmermann, probablemente estimulados con la llegada al país de Pina Bausch, y por los aportes que se habían dado en el campo del teatro.

En los 70, la intención del Libre Teatro Libre (LTL), liderado en Córdoba por María Escudero, fue romper con un modo de actuación y con los contenidos instalados en ese momento; desacralizar las leyendas, las historias y las convenciones. La metodología de trabajo se basaba en la improvisación. Los textos surgían del mismo trabajo colectivo, lo cual ponía en cuestionamiento la figura del autor. Se utilizaba un lenguaje cinematográfico -el guión como estructura<sup>4</sup>. La preparación física y de improvisaciones de los integrantes del grupo era intensa (seis horas diarias) e incluía además discusiones de textos teatrales, políticos (marxismo) y psicoanalíticos, o sobre situaciones emergentes. A esas seis horas se le sumaban las funciones, encuentros teóricos y manejo publicitario. Se trataba de una “dedicación exclusiva” y las giras que María Escudero realizara con el grupo -nos apropiamos aquí de una expresión de Silvia Villegas<sup>5</sup>- fueron verdaderos “viajes iniciáticos”, en los que podía encontrarse a Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali<sup>6</sup> sentado en la platea. El trabajo de la citada directora

<sup>2</sup> Susana Zimmermann, *El laboratorio de Danza y Movimiento Creativo*, Buenos. Aires. Ed. Humanitas.1983, p. 27.

<sup>3</sup> Susana Zimmermann, ob. cit.p. 30.

<sup>4</sup> “...las obras nuestras fueron siempre armadas en base a la estructura del guión cinematográfico, armábamos las escenas y después las íbamos ordenando con cortes como pasan en el cine, una escena que se desarrollaba en tres partes en el escenario y pasaba el diálogo de aquí para acá, toda la historia contada en tres y al público le tocaba entender toda la historia contada en tres componentes, estaba siempre el escenario vacío, la gente subía, hacía sus fechorías, no había nunca el apelmazado de los actores” (María Escudero, entrevista de Silvia Villegas, *Entrevista a María Escudero*, Quito, Ecuador, enero, 1998. Inédita).

<sup>5</sup> Silvia Villegas, *Entrevista a María Escudero*, Quito, Ecuador, enero, 1998. Inédita

<sup>6</sup> Un trabajo de investigación no realizado hasta la fecha de modo exhaustivo es el análisis histórico crítico de las coincidencias entre Escudero y Buenaventura, habida cuenta de que en una segunda etapa, este director modificó su método e impuso a la improvisación como punto de partida del montaje; el director



respondió a esa sensibilidad moderna que Marshall Berman definía como “la capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética”<sup>7</sup>. Un hecho político, el Cordobazo en contra del General Onganía, fue el factor determinante de la aparición de un modo de hacer teatro, que abandona la representación de textos extranjeros, en favor de una expresión popular y colectiva, y que apuesta por un teatro callejero que ofrece un espacio en el que resuena la voz de los, hasta entonces, sin voz.

Sólo después de la caída del régimen militar, el restablecimiento de la democracia en 1983, va a generar el resurgimiento de la improvisación, no sólo como técnica de actuación, sino como un método que permite concretar nuevos tipos de espectáculos. Durante varios años el dúo Alejandro Urdapilleta – Humberto Tortonesi lideró una línea de concepción de espectáculo focalizada en la habilidad para generar todas las gamas del humor a partir de una improvisación que se potencia por la participación del público.

Pero es hacia fines de la década cuando esta técnica, con la publicación de textos teóricos sobre la improvisación, la llegada del antes mencionado R. Gravel, y la difusión de diversas líneas que surgen de sus enseñanzas, trasciende su valor instrumental dentro de un proceso para ser mostrada como espectáculo. Es decir, las improvisaciones no sólo “constituyen la cantera de la que se extraen los materiales para la posterior edificación del espectáculo” o “la materia prima del objeto escénico que más tarde se ofrecerá a los espectadores”<sup>8</sup>, sino que son el componente central en el hacer mismo del espectáculo.

En este punto la labor de Fabio “Mosquito” Sancineto es determinante. Alumno de Norman Briski y Raúl Serrano, directores muy conectados a la concepción de teatro político, crea en 1988 la Liga de Improvisación de la República Argentina y la dirige junto con

---

dejaba de ser, así, un intermediario entre el texto y el grupo.

<sup>7</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 163.

<sup>8</sup> José Luis Valenzuela, “La mirada antropológica” en A. y F. de Toro eds., *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)*, Frankfurt am Main, Vervuert/Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 159-174.



dos actores ligados al trabajo con el humor, Pedro Cano y Eduardo Calvo. Luego, abre la Cátedra de Improvisación en el Centro Cultural Ricardo Rojas; y finalmente, forma un centro de enseñanza que se diferencia de enseñanza oficial impartida en los entonces Conservatorio Nacional de Arte Dramático y la Escuela Municipal de Arte Escénico. En la enseñanza oficial la improvisación es concebida como una técnica que refuerza la función nemotécnica, favorece la organicidad de la acción y ayuda a superar el automatismo manteniendo la energía originaria del actor. En este sentido instrumental integra la Cátedra de Actuación en la Carrera de Actuación; en la Licenciatura en Dirección escénica no aparece dentro de ninguna de las asignaturas (sólo dentro de un seminario optativo entre ocho –el de Comedia del Arte- integra un ítem dentro de los contenidos mínimos). La “Escuela integral de técnicas de improvisación” de Sancineto modifica no sólo la técnica actoral sino el concepto de autor (uno es su propio autor), de obra (la improvisación es pensada como espectáculo) y de público (co-creador efectivo de un producto y co-director del proceso que desemboca en ese producto. Tiene como lema: “vos sos tu propio autor”- y la curricula incluye como materias anuales (Improvisación, iniciación actoral, actuación, técnica corporal, canto) y seminarios (historia del teatro argentino y universal, cine argentino, dramaturgia, puesta en escena y escenografía) pues considera que la formación teórica y el conocimiento de varios campos culturales es indispensable para una improvisación sea eficaz. Se distancia, así, claramente, de la línea seguida en los conservatorios) Si bien esta escuela es reciente, con sólo quince años de trayectoria -en comparación con la creación del Conservatorio en las primeras décadas del siglo XX- una nutrida producción de espectáculos a lo largo de esos años, la legitimación en el campo de la cultura (premios, subsidios oficiales, participación en festivales, objeto de estudio en el campo académico) y la presencia de discípulos que generan otras propuestas <sup>9</sup> nos permiten realizar una primera evaluación de los aportes originales de este tipo de técnica en el teatro argentino.

Inspirado en los trabajos del actor francés Claude Bazin –discípulo de Robert Gravel- y las jugadoras Silvie Potvin, Silvie Marie Gagnon y Jonne Bloom de la Liga Nacional de Improvisación de Québec<sup>10</sup>, llegados a nuestro país en 1988,

<sup>9</sup> Por ejemplos los integrantes del Grupo Stereotipos que buscan generar imágenes en radio, romper con lo preconcebido, llegar a lugares inesperados, hallar nuevas conexiones entre los diferentes lenguajes (también el musicalizador debe formarse en la técnica de la improvisación) y rabajan con el humor absurdo en diferentes formatos: reportajes, telenovela, publicidad, cartas, informativos (cruces entre el comic y la televisión)

<sup>10</sup> El Match de Improvisación fue creado por actores del Teatro Experimental de Montreal en 1977, basados en el Hockey sobre Hielo (la idea de competición, el código gestual del árbitro, el tipo de faltas cometidas por los actores) para generar un espectáculo deportivo-teatral irrepetible. Dos equipos de jugadores se



Sancineto lo comienza practicar al modo "ortodoxo" desde 1989. Esta línea practicada e impuesta por los canadienses supone el protagonismo de un árbitro ubicado en un costado del escenario, quien vigila la actuación de los equipos y los sanciona si cometen alguna de las faltas señaladas en el manual (accesorio ilegal, fanfarronada, cliché, confusión, desconexión, juego demorado, falta de escucha, mala conducta, rudeza, tema no respetado, etc.) a través de códigos gestuales. El público participa votando con tarjetas, aplaudiendo, o bien manifestando su descontento con los actores o con el árbitro, gritando o arrojando galochas<sup>11</sup>.

Después de varios años, Sancineto rompe la estructura de match deportivo, el quita protagonismo al concepto de "competición" y a la figura de los "árbitros", para evitar que la escena se convierta en un "campo de juego" o en un "ring". Un hito en esta evolución fue *Improvisaciones con Estilo* (1998) en la que apuesta a un concepto moderno de improvisación en el que no es necesaria la idea de conflicto, central en el teatro tradicional, y sí de "motores" que hacen avanzar la acción. Trata de crear una situación lúdica, que – en el campo de la actuación- implica e impone para su realización, la necesidad de "escuchar al otro", y aceptar el riesgo de ver adónde lleva el acuerdo. Según "Mosquito" se establece una relación entre improvisación y espontaneidad que devuelve a los actores la ética, al tiempo que genera una estética.

Con su Nueva Compañía de Teatro-Improvisación Argentina crea el *Match de Improvisación* (2003) y comienza a desarrollar el match con estilos<sup>12</sup>. Dos equipos (conformados por tres actores cada uno), compiten por conquistar el favor del público que vota por uno y otro al finalizar cada una de las seis improvisaciones cuyos temas, número de participantes y estilos habían sido propuestos por los propios espectadores. Los equipos tienen veinte segundos para prepararse después del sorteo de estilos para una representación que fluctúa entre tres y cinco minutos. El árbitro (el propio Sancineto) –que cuenta con un ayudante encargado del puntaje- evalúa y hasta "corrige" las actuaciones, marcando públicamente los

---

efrentan a través de improvisaciones, en medio de un clima deportivo de alta competencia y humor constante. Un cuerpo arbitral impone las pautas a ser respetadas por los equipos y controla que el juego se desarrolle según el reglamento internacional. El público decide con su voto el partido.

<sup>11</sup> Esta forma ortodoxa es practicada por Ricardo Behrens en los talleres de la Liga Profesional de Improvisación quien titula a su Match de Improvisación Theatresports.

<sup>12</sup> Idioma inventado con subtítulo, personaje editado por el público, permanente contacto físico, relato y acción, suspenso y terror, cine catástrofe, ciencia ficción, gauchesco, doblaje, sainete, rima, libre, ópera, melodrama, shakespeare, cámara lenta, sonido y ritmo, comedia musical, bizarra o clase B, con participación, de árbitro, idioma extranjero con subtítulo, a la manera de Sarlo-Bo / E. Carreras, con participación del público, tragedia griega, relato erótico, relato poético, cuerpo neutro, sin palabras, fotonovela, telenovela, policial, comic.



errores cometidos por los equipos. Pero, en el momento del descuento de puntos observa no tanto las faltas cometidas a un reglamento de juego, sino la inadecuación entre el tema, los recursos y el estilo elegido por los actores.

Sancineto vuelve a replantear qué es lo que significa improvisar y distingue dos sentidos: uno negativo o superficial (lo que surge sin pensar para salir del paso), y otro positivo o profundo (crear desde la nada), y para describir este último emplea la metáfora de una hoja en blanco para referirse al escenario, en el que se comienza a escribir el teatro<sup>13</sup>. Interpreta este hecho como una situación de riesgo, como un salto al vacío a partir del cual lo que suceda es tanto responsabilidad del público como del actor. Muy cerca de lo desarrollado por Hodgson y Richards<sup>14</sup> explora el transcurso de la improvisación: lo ritual, lo primitivo, la experiencia dramática como intensificación de lo vital, la necesidad de comunicar a todo nivel y transitar los variados modos de la risa.

En estos momentos, tres grupos profesionales trabajan sobre match de improvisación en Buenos Aires con elencos surgidos de sus propias escuelas-taller, y están dirigidos a un público joven<sup>15</sup>. La actualidad de este fenómeno nos impide sacar conclusiones definitivas sobre el futuro de estos espectáculos como sobre la eficacia de este método y su impacto en el modo de escribir para la escena, o el modo de formar a nuevos actores. Lo que sí está revelando es una ruptura con la improvisación practicada en los sesenta y los setenta en el campo de la recepción. Ya no hay cabida para temas "serios" (en el sentido de cuestionamientos políticos, históricos o sociales); lo que se genera es un espacio para un "teatro light"<sup>16</sup> en el que el público peligrosamente homogéneo y sin demasiadas exigencias, sugiere temas eróticos, escatológicos ("El inodoro") o triviales y domésticos ("Alcance el alcaucil")

---

<sup>13</sup> Osqui Guzmán, otro actor que ha comenzado su propia escuela de improvisación, considera que hay un punto de contacto con el pensamiento de Peter Brook en lo que se refiere al espacio vacío. (Advertimos que el citado artista no explicita cuál es este punto de contacto).

<sup>14</sup> Hodgson, J. -Richards, E. *Improvisación*, Madrid, Fundamentos, 1982.

<sup>15</sup> Los grupos de improvisación también realizan exhibiciones dentro del ámbito universitario para fomentar la formación de las "ligas universitarias" en la Argentina, actualmente hay ligas en formación en las facultades de Psicología, Ingeniería, Filosofía y Medicina. Sancineto no participa en este tipo de actividades y se concentra en el campo específico de estética teatral.

<sup>16</sup> Ricardo García Arteaga califica de "Teatro light" a ciertas producciones de los 90 que "inauguran una nueva forma de hacer teatro, cuya novedad consiste en la combinación del simple y justo entretenimiento con alguna aspiración de calidad artística" (p. 77) generadas por autores-directores jóvenes. Ricardo García Arteaga, "Teatro light" y los nuevos productores mexicanos de los noventa", en Osvaldo Pellettieri (ed.) *Tendencias críticas en el teatro*, Galerna/ Fac. de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt, pp. 77-84.



Los aportes más significativos afectan directamente al actor/ actriz: se favorece el desarrollo de la concentración, no sólo para la realización de su papel, sino para una mejor interacción con el resto del equipo; adquisición de mayor rapidez para asociar palabras y generar respuestas verbales y no verbales, y lograr la eliminación de automatismos. Igualmente permite la concreción de una dramaturgia del actor, al entrenarlo en la escritura escénica de comienzos y finales, en la práctica de los diferentes modos de construir una caracterización que soslaye estereotipos y un eficaz diseño del espacio. Pero advertimos que este tipo de improvisaciones conllevan, al menos, dos peligros: desmitificar la labor del dramaturgo y mitificar la del actor al que se convierte automáticamente en "autor", y llegar irreflexiva (y demagógicamente) a plantear una "dramaturgia del espectador".