



El match de improvisación. Un texto que se expande hacia el futuro.

Fernando Silberstein

(Universidad de Buenos Aires- Universidad Nacional de Rosario)

Introducción

El match de improvisación es una técnica teatral en la que un grupo de actores, divididos en dos equipos que actúan juntos, montan una escenificación a partir de una consigna dada por el público unos pocos minutos antes. Los actores son coordinados por un árbitro que marca el tiempo de la acción, selecciona el tema en forma de un título de entre todos los alcanzados por los asistentes que cada vez dará el eje que guiará a los equipos, ameniza desde el escenario los minutos en que los actores se preparan rápidamente para iniciar el paso, y dirige una votación al final de cada uno de los matches en que el público con tarjetas entregadas al ingresar a la sala, vota por el equipo que entiende ha estado mejor. Cada equipo se presenta vestido con algún color que los identifica claramente y por los cuales, pese a trabajar complementariamente para montar la escena, pueden ser claramente visualizados como pertenecientes a uno u otro de los dos grupos rivales.

El desarrollo de cada escena dura un tiempo limitado, unos pocos minutos, de manera que cada espectáculo posee varios montajes de este tipo. Las consignas marco que son entregadas a los asistentes para que estos propongan un tema presentan estereotipos sobre enunciaciones de géneros diversos que se han convertido en paradigmáticas. De este modo parodian y juegan teatralmente en particular con las obras cinematográficas, hecho que resulta inusual ya que lo corriente ha sido que el cine retomara al teatro y no ala inversa. Entre los temas marcos que se proponen tenemos (tomo los propuestos por el espectáculo dirigido por Mosquito Sancineto) de los provenientes del cine "Idioma inventado con subtítulo", "Cine catástrofe", "A la manera de Sarli-Bo", "A la manera de Enrique Carreras", "filme europeo con traducción inmediata", "idioma extranjero con subtítulo",

Los actores deben poseer un gran trabajo previo que les permita resolver adecuadamente el desafío de cada nuevo título elegido. Se observa así que en ellos a un entrenamiento corporal próximo al de los mimos se agrega la afinación para cantar, el conocimiento de las canciones de las más conocidas comedias musicales, una cercanía con un amplio acervo de imágenes difundidas socialmente a lo largo de varias



décadas.

La primera sorpresa del espectador es que en un escenario despojado los actores dan cuerpo a los decorados que acompañan el desarrollo de los otros protagonistas. De esta manera unos pueden hacer de una jaula que acompaña a un personaje, de una puerta o de una grieta si el nudo argumental se orienta hacia la importancia de la ruptura de una pared o de un tanque. Desaparece la convención de que los actores juegan roles de personas o de actantes de una narración para convertirse a veces en los objetos, en los detalles que permiten la interacción de aquellos que ejercen la acción. Estos objetos adquieren así, en ocasiones, un dinamismo propio inusual en la convención del teatro, debido también a otra característica de la implementación de esta técnica que es el cambio y la sucesión en los roles de los actores. Los protagonistas por lo general se mantienen, pero la acción pasa rápidamente de un actor a otro hasta entonces secundario o que no estaba en escena.

Esta técnica plantea, como vemos, problemáticas propias en varios ejes de análisis. En primer lugar en la relación de los actores con el texto y con ello, en la dinámica y en la preparación que ésta requiere, pero también en la idea de tiempo y ritmo, y en la relación con el público.

La relación con el texto.

La puesta en escena de un texto que no existe previamente, aunque recurra a los estereotipos que puedan parodiarse, cambia totalmente la relación de los actores entre sí y de éstos con respecto al o a los textos y/o posiciones discursivas desde donde hablan. Cada frase formulada abre un campo semántico posible, con frecuencia muy amplio y es el siguiente el que organiza la significación de lo dicho por el primero.

El segundo resuelve, poetiza, define cada vez la situación. Se constituye así la línea temporal de un diálogo en donde el segundo cierra la anterior intervención y abre un nuevo espacio de sentido. El texto así organizado no es previo ni el proceso es el de una enunciación de un parlamento establecido; por el contrario, el texto es futuro, retroactivo del futuro hacia el presente, viene de un futuro a abrir retroactivamente el sentido del presente, y a la vez, se expande cada vez más hacia adelante. El juego y el talento del actor está en este poder cerrar y abrir avanzando. El texto del otro, del sucesivo otro, la función del segundo, es dar un sentido nuevo. Si el segundo continúa



siguiendo simplemente al primero, se pierde el interés y se ingresa casi con seguridad en el estereotipo, se sale del universo poético de una parodia disparatada y sorprendente. La sorpresa, el interés, surgen del dar cada vez un nuevo sentido.

El primer ejercicio es entonces el de llegar a poder reorganizar lo dicho por el anterior aunque abra una nueva línea argumental. Esta técnica lo permite y hasta lo favorece. Es así que se construye progresivamente un clima de creciente asociación abierta desde múltiples referencias posibles, comunes también al público. Este calentamiento es muy visible en el trabajo de los actores como una permeabilidad que va no en sentido del mundo hacia ellos sino de ellos hacia el juego de fuerzas de la escena. Se produce una cierta "comunidad" en el sentido que señalaba Stanislavski,

Si los actores intentan en realidad apoderarse de la atención de un público numeroso, deben hacer todos los esfuerzos para mantener un intercambio ininterrumpido de sentimientos, pensamientos y acciones entre ellos mismos y el material interno para este intercambio debe ser suficiente para retener a los espectadores.¹

Esa "comunidad", esa permeabilidad se exalta de manera visible en algunos de estos espectáculos y da lugar para comprender los "rayos" que señalaba el teórico ruso,

¿No ha sentido en la vida real o en el escenario, en el curso de su comunidad mutua con su compañero, que algo emanaba de usted, alguna corriente, de sus ojos, de las yemas de sus dedos?...¿Qué nombre podemos dar a esas corrientes invisibles, que usamos para comunicarnos unos con otros? Algún día, este fenómeno será sometido a la investigación científica. Mientras tanto llamémoslo rayos.²

Y más tarde indicaba,

si usted puede establecer una cadena larga y coherente de tales sentimientos, ésta se hará eventualmente tan poderosa, que habrá logrado lo que llamamos posesión. Entonces, su emisión y absorción (de rayos) será mucho más fuerte, más aguda y más palpable.³

¹ Constantin Stanislavski, *Manual del actor*, México, Diana, 25ª edición, 2001; p.42.

² idem, p. 44

³ idem, p. 44



Es decir hay una creciente participación a los intercambios del juego escénico que incrementa, enfatiza una plasticidad corporal y una fluidez en la construcción del texto sucesivo. Cuerpo y texto se convierten en dos caras de una acción que los supera aisladamente.

El cuerpo

A lo largo del desarrollo de los distintos matches de un espectáculo, esta posesión, este calentamiento en el ejercicio poético de la interacción parece acompañado de una creciente flexibilidad, de una cierta blandura sin ser una relajación sin tonismo, sino la apertura expresiva en un gesto que se vuelve cada vez más elocuente.

La situación contraria se torna muy evidente cuando, en alguno de los cuadros, se hace pasar a algunos voluntarios del público deseosos de participar ellos también de una exhibición del disparate para la que siempre se encuentran candidatos. Juegan en abierta desventaja. Por mucho que piensen que pueden dar réplicas ingeniosas o tan sólo graciosas, se observa en general la dureza del gesto y del cuerpo correlativas a la proclividad al estereotipo de la gracia pueril o chabacana de algunas reuniones de amigos. Se nos revela así el entrenamiento de los actores preparados para llegar a esa condición de actores y autores que organizan el espacio argumental donde el siguiente resuelve el sentido del anterior. De esta manera, cada escena, puede llegar a construir líneas de un movimiento, para tomar otra idea de Stanislavski, fluido, en la gestualidad y una asociación libre creativa, siempre inesperadas para el espectador. Sus cuerpos pueden hablar tanto o más que sus dichos y narra.

El tiempo

Este "movimiento" de las "líneas de fuerza" entre los actores, constituye una manipulación del tiempo. El espectáculo plantea desde el inicio una relación con los tiempos cronológicos. Hay períodos para cada "paso" o cuadro que en principio son señalados por el árbitro. Se intenta construir un ritmo en las réplicas y en los movimiento visuales con el cuerpo. Hay un apelar al futuro en la construcción de los sentidos por el cual los sistemas connotativos, lo que Borges llamaba "el ambiente" de cada palabra, pero aquí con la evocación que cada vez se plantea, metaforizan el pie anterior, retroactivamente. Hay pues un ritmo de construcción presente que apela a un



texto futuro en lo que constituye una expansión hacia adelante del texto al que cada vez que nos acercamos en el presente comprendido por la apelación al futuro, éste se nos aleja cada vez con más fuerza.

La relación con el público

La relación de los actores y el público también adquiere sentidos diferentes. Los miembros del público deben votar al equipo que consideren que ha tenido el mejor desempeño. Se observa que por lo general el público respeta la complicidad que la parodia ha generado desde los actores hacia ellos y votan frecuentemente por partidismos previos o bien, tratando de equilibrar al equipo que va perdiendo con el otro. Sin embargo, quienes deben contar los votos hechos a mano alzada son miembros de cada grupo de actores. Ellos vuelven aquí a resignificar y establecen muy aproximadamente el número de votos, planteando así, otra vez, la estructura del espectáculo sobre una situación que no es ambigua inicialmente pero que así se recalifica en la supuesta competencia que no parece ser más que la participación del público -como un tipo de coro- en la escena general.

Los matches de improvisación parecen ser la organización de la acción teatral como un texto hacia adelante plantea pues pensar la relación de este no-texto presente, que adquiere su sentido en el doble movimiento de un futuro que resignifica hacia atrás y esta dinámica que se expande hacia adelante en un horizonte de connotaciones de tipo paródico que rebasa y avanza, también en la relación con el propio texto ausente y la relación del actor con ello.