



La improvisación: estrategias productivas de una práctica escénica alternativa. Hablan los teatristas.

Beatriz Trastoy

(Universidad de Buenos Aires)

La institución literaria acostumbra a incluir en la portada de los libros el nombre del autor, el título y el género de la obra. Del mismo modo, la institución teatral aún suele aplicar esa orientadora costumbre a la escritura dramática y a la práctica teatral: en los textos publicados y en los programas de mano de las puestas en escena, junto con el nombre de la obra y el autor, se explica la particularidad genética, ya sea por medio de designaciones más o menos precisas (tragedia, comedia), más o menos ambiguas (juguete cómico, burlería, auto) o bien, caprichosas y fuertemente literaturizadas como el arltiano "Boceto teatral irrepresentable ante personas honestas" para su *Prueba de amor*.

Género, título y nombre del autor funcionan, por lo tanto, metalingüísticamente, instruyendo sobre la elección del mundo de referencia y condicionando, al menos en parte, su posible interpretación. De este modo, satisfacen las expectativas de aquellos lectores, espectadores y críticos especializados, capaces de conocerlos o reconocerlos.

Pivotear en el género, en los géneros, resulta entonces imprescindible para reducir lo desconocido a lo conocido, para diluir las diferencias en una (a veces) forzada pero siempre tranquilizadora asimilación a lo semejante. Remitir a las marcas generéricas permite la operación cognoscitiva y emocional por excelencia con la cual el lector, el espectador común y el crítico especializado buscan orientarse, más o menos adecuadamente, en las sinuosidades de la interpretación. A lo largo de su historia, la literatura y el teatro y, más tarde, casi como una consecuencia ineludible, el cine, cristalizaron los géneros, respetaron sus particularidades, pero también los multiplicaron, fracturaron, combinaron, traicionaron, parodiaron, deconstruyeron, homenajearon, pero rara vez los sustituyeron por su figura contrapuesta, la improvisación.

Pero, ¿ante qué vacío de certezas se asoma el espectador en el poco convencional espacio de la llamada "improvisación teatral"? ¿qué ocurre cuando espectáculos como el match de improvisación, el teatro deportivo o sus variantes vulneran estos hábitos productivos y receptivos canonizados por la tradición cultural?



Estas cuestiones fueron algunas de las premisas que dieron lugar a la realización de las I Jornadas de Patrimonio Cultural Teatral "Artes Escénicas Alternativas", en torno de la improvisación teatral, convocadas por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y llevadas a cabo los días 26 y 27 de mayo de 2003, en el Centro Cultural San Martín. Se perseguía con ello un doble objetivo: por un lado, la reflexión sobre la improvisación teatral, para lo cual se organizó una mesa redonda a la que fueron invitados: Mosquito Sancineto, Oski Guzmán y los miembros del Grupo Stereotipos (Pablo Coca, Ernesto Zuazo, Javier Bacchetta y Gabriel Fernández). Por otro lado, se buscaba poner en contacto a teatristas, estudiantes y público interesado con las peculiaridades de la práctica de la improvisación, para lo cual los especialistas antes mencionados dictaron diferentes talleres. Las Jornadas se completaron con la presentación de los espectáculos *Match de Improvisación* dirigido por Mosquito Sancineto; *Jugadores*, dirigido por Oski Guzmán y *Stereotipos en el piso-café concert de improvisaciones*, a cargo del Grupo Sterotipos.

En el presente trabajo se transcriben los contenidos de la mesa redonda de la que participé como coordinadora. Agradezco a la Sra. Patricia Corradini, co-organizadora de las Jornadas, haberme facilitado el material magnetofónico.

Mesa redonda

Beatriz Trastoy- La improvisación es un concepto que, en el campo teatral, conlleva fundamentalmente una acepción negativa. Frecuentemente se la entiende como falta de preparación de los espectáculos, como carencia de reflexión teórica, como una forma de salir del paso rápidamente. Me gustaría que nos dijeran qué entiende cada uno de ustedes por improvisación, ya que todos hacen de ella el eje de sus respectivas prácticas teatrales.

Mosquito Sancineto - Para mí la vida es improvisación; es sortear obstáculos cotidianamente. En el teatro, es un oficio muy interesante; es poder escribir en un escenario, como se escribe sobre una página en blanco, un hecho teatral, en donde el tiempo lo maneja el actor, en donde los actores y los otros realizadores (músicos,



escenógrafos) conjugan su tarea artística y conjugan también algo muy importante que es el escucharse con el otro, el establecer códigos de contacto personales con un compañero al que quizás no conocemos previamente, pero con el que sabemos que podemos construir juntos un hecho teatral. Acostumbrado a la improvisación, yo me he esmerado mucho en no establecer relaciones prefabricadas, como las que se dan en el teatro ortodoxo, en el que te dicen los roles que vas a cumplir, el conflicto que se va a desarrollar, el tiempo que tiene que durar y lo que tiene que ocurrir. Esa técnica para mí es muy aburrida. En la improvisación uno es el propio creador de todo eso. Te adueñas de la escena, pero no lo hacés de una manera soberbia, sino más sencilla, más sensible. La improvisación es un laboratorio, entendido como un lugar de trabajo en el que uno aprende de los errores, en el que se construye permanentemente. En el match de improvisación hay competencia, pero eso a mí no me molesta. Nos dicen: "Ustedes compiten". Es verdad; pero es una convención para el espectador; es parte del show. Por eso también hay otros grupos que están buscando otros códigos, otros lenguajes, otras formas de vincularse con el espectador.

Osqui Guzmán- Hoy aquí se plantean dos cosas: el aspecto positivo y el negativo de la improvisación. El positivo se asocia con la idea de sentirse creativamente libre y el negativo, con la idea de sortear obstáculos como se pueda, de rebuscárselas, de hacer lo que se me ocurre. Para nosotros, el grupo Qué rompimos, la improvisación tiene dos vertientes: un costado frívolo y otro profundo. Este último, el que nos interesa, tiene que ver con la escucha, tal como decía Mosquito, tiene que ver con el vacío con el que el actor se encuentra cuando sube a un escenario y no sabe qué es lo que va a hacer. Lo profundo de la improvisación tiene que ver con hacer del hecho teatral un rito en el que ni el espectador ni el artista saben lo que va a ocurrir en escena. Esto será una responsabilidad compartida por el público y por los artistas. La improvisación, al menos desde nuestra experiencia, conjuga público e improvisador como responsables de lo que está ocurriendo sobre el escenario, como dueños ambos del hecho artístico. Por eso es muy común que la gente recuerde improvisaciones, personajes inventados, porque surgieron precisamente de la platea. La improvisación construye con nada, se mueve en un vacío, quizás ese mismo del que habla Peter Brook. No hay nada, pero el teatro ya está ahí.



Pablo Coca- La improvisación es, ante todo, un acto de fe; es una actitud ante el vacío, ante la imaginación. El cambio de medio y de formato implicó para nosotros una investigación profunda, pero posible, porque nuestra experiencia anterior era pura y exclusivamente teatral. Al trabajar en radio se nos planteó el desafío de crear permanentemente imágenes y la necesidad de manejar otros tiempos diferentes de los que se manejan en teatro. Mirando hacia atrás, sentimos que fue un camino de búsqueda, de investigación para saber hasta dónde se puede profundizar y hasta dónde se puede llegar con la técnica de la improvisación en diferentes formatos, y, sobre todo, hasta dónde se puede crear exactamente en la técnica de la improvisación; hasta dónde se puede construir aceptando cualquier propuesta que se da en el momento, partir de una observación puntual. Nos interesó experimentar la utilización de la improvisación en formatos como reportajes, publicidades; es decir, utilizar la misma técnica pero extendiendo su aplicación y sus principios a otras áreas. Es un desafío permanente muy interesante. A todos nos ha pasado alguna vez recibir una consigna y pensar: "Dios mío, éste me quiere asesinar con esto!" y, sin embargo, superar ese instante de angustia y pensar que la consigna nos puede llevar a algún lugar interesante. Uno se sorprende de hasta dónde se puede llegar con la improvisación. Lo más lindo que nos puede pasar con la improvisación es sorprenderse uno mismo con lo que está haciendo y saber que el final de ese trabajo, que aún es absolutamente impredecible, debe ser creíble. Cuando trabajás en grupo se da algo muy interesante que es el romper con la idea preconcebida, con el propio imaginario. Uno no sabe lo que va a proponer el otro y, entre todos, se llega a lugares impensados por todos y cada uno. Hay que plantearse constantemente la credibilidad con uno mismo u con lo que el grupo quiere para dejarse llevar a lugares inesperados.

Javier Bacchetta- No sé cuál puede ser la definición enciclopédica de improvisación, pero puedo hablar de sus frutos. A mí me llena de alegría encontrar ese lanzarme al vacío del que hablaba Pablo; ese juego del que habló Mosquito; cuando encuentro una conexión a la que de otra forma no habría podido encontrar, conexión entre objetos; cuando se genera entre dos una tercera entidad. Me produce una gran felicidad encontrar algo que no es mío sino de los dos: ese lanzarse al vacío y salir airoso y, si no se logra, sirve para la próxima.



Beatriz Trastoy- ¿Por qué no nos cuentan cómo y cuándo aparece la improvisación en la escena argentina, cómo evoluciona y cómo se diferencia de sus formas iniciales?

Mosquito Sancineto- Históricamente, los creadores son los actores canadienses Robert Gravel e Yvon Leduc que comenzaron a desarrollar en su país del match de improvisación hacia 1977. Luego la técnica pasó a Francia y Claude Bazin lo trajo a la Argentina con la idea de "hacerse l'América", pensando que nosotros lo íbamos a adoptar inmediatamente. Fue muy difícil para él. El único lugar que le abrió sus puertas fue precisamente éste, el centro Cultural San Martín. Y dio un seminario para 200 actores. No entendíamos nada al principio. Éramos muy competitivos, muy egocéntricos. Luego se empezó a entender la profundidad de esto y a darnos cuenta de que era una forma de hacer teatro. Se organizó la primera Liga de Improvisación teatral y empezamos a presentar espectáculos en Paladio durante cuatro lunes. Entrenamos todo un año para eso, fueron los mejores lunes de mi vida. Era llenar un espacio, un verdadero estadio. La gente no daba títulos; sólo votaba o arrojaba una zapatilla si lo que veía no le gustaba. El público tampoco entendía la improvisación en aquella época; no estaba acostumbrado. Por eso, apenas ponías un pie, si estabas mal parado, enseguida te tiraban la zapatilla. El árbitro era el que sugería los títulos, había porcentajes de estilos, tipo "shakespeare", "doblajes", "fotonovela" y otros. Eran tres tiempos de 25 minutos cada uno de duración y dos entretiempos de 10, minutos. O sea, que el tercer tiempo el actor-jugador estaba en un estado catatónico, bastante malhumorado, porque era muy difícil mantener la atención ya en el primer tiempo. Era muy extenso el espectáculo. Duró dos años así, luego vinieron las crisis obvias. Más tarde nos abrió las puertas el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Ahí empecé dictar talleres. La forma ortodoxa de hacer el match siguió hasta el año 95 o 96. En el 98 rompí con la línea francesa y decidí cambiar. Así surgió el match de improvisación, que ya no tiene tres tiempos, sino simplemente tiempos o juegos. El público decide qué quiere ver; elige el título, el estilo, la cantidad de jugadores, el tiempo de duración y así participa de una manera más activa. El árbitro se volvió más showman. Yo dejé de jugar improvisaciones porque pensé que ya había una generación diferente y que había que darle lugar. Sigo siendo joven, pero hay otras cosas. No quise volverme patético.



Osqui Guzmán- Los orígenes de la improvisación son lejanos. Lo primero en lo que se piensa es en la *commedia dell'arte* pero la improvisación es algo propio de todo artista. Los músicos, por ejemplo: improvisar fue una habilidad que tuvieron Bach, Mozart, Beethoven. Hay testimonios escritos de grandes realizadores contemporáneos que los vieron improvisar. Era muy común en la época porque no había muchas maneras de fijar por escrito lo que se hacía, lo que se decía. En poesía también se improvisaba al estilo de... Al estilo de Lope, de Góngora, de Quevedo. Solía hacerse de memoria por las mismas razones. Luego la *commedia dell'arte* improvisa a partir de los arquetipos humanos de las distintas regiones de Italia. Cada artista aprendía el estilo de cada región. Ellos trabajaban sobre canevas, sobre situaciones fijas y lo que ponían en el medio, los *lazzi*, era improvisación pura. Hay un libro de un comediante italiano de la época en donde se le recomienda al actor que, para poder improvisar, debe conocer todas las artes vinculadas al teatro. Estamos hablando de cómo se entendía la improvisación en esa época. Más tarde, a partir del siglo XIX, se empieza a institucionalizar toda la creación artística y desaparece la improvisación. De una manera burocrática, se separan todas las instancias de la creación. Antes el músico era a la vez compositor e intérprete; luego aparece quien escribe, quien interpreta, quien hace los arreglos. Todo lo que es improvisación se pierde, desaparece y empieza a considerarse negativamente, por estar fuera de la institución. Esto sigue hasta el día de hoy, en el que una institución se encarga de recuperar el arte de la improvisación, respondiendo a una necesidad de la sociedad de hoy de ver espectáculos de improvisación y de los artistas de hoy de hacer espectáculos de improvisación. La palabra improvisación toma una nueva lectura. En Estados Unidos en los 40 y en Inglaterra en los 50, la improvisación, que ya se había revalorizado con el jazz, vuelve al teatro. Antes no se podía hablar de espontaneidad porque había que saber demasiado. Hoy, en cambio, nos genera alegría improvisar; poder hacer lo que pensamos y, a medida en que hacemos, generar lo que pensamos. La palabra improvisación nos devuelve la ética y nos genera una nueva estética, que es el teatro de la espontáneo. Una estética que tiene que ver con el artista entregado al vacío. Creo que la improvisación de hoy le debe mucho a la improvisación tal como la entendían los artistas de la antigüedad, porque las necesidades existenciales son las mismas en todas las épocas. En las clases de improvisación, lo que nosotros nos planteamos es un camino de encuentro. No de búsqueda, sino todo lo contrario: encuentro con lo que yo tengo, con todo lo que voy cargando artísticamente, personalmente. Creo que ésa es la



diferencia fundamental ante lo que fue y lo que es la improvisación como proyecto moderno.

Beatriz Trastoy- Coincido con vos en esta idea del desprestigio de la improvisación. Creo que no desapareció nunca, sino que quedó relegado al cómico popular, al actor de plaza, que no actuaba en lugares jerarquizados. Se agudizó así la diferencia tajante entre cultura popular y alta cultura, entre teatro popular y teatro culto. Desde el momento en que esta Jornadas están oficialmente referidas a lo que dimos en llamar “teatro alternativo”, creo que las fronteras entre ambos no están disueltas, ni parece fácil determinar el lugar cultural de la improvisación.

Pablo Coca- Cuando actuaba Alberto Olmedo, todo el mundo decía que era fantástico porque improvisaba. Uno de los pocos casos se la valorizaba. La improvisación fue aceptada en los 80, pero sólo en el ámbito del under. Daba mucho miedo si se trataba de salir de ese espacio. La improvisación generaba la idea de algo mal hecho, mal preparado. A partir de los 90 todo eso se recicla; hay ahora una enorme oferta de improvisación que muestra otra visión referida a lo espontáneo, a lo creativo.

Beatriz Trastoy- ¿Y cómo se vinculan ustedes a esa renovación que comenzó a mediados de los 80 y cuyo desarrollo lleva ya casi veinte años?

Pablo Coca- En esa época nosotros éramos incipientes espectadores. Cuando la improvisación llega a los medios, las cosas cambian. Por ejemplo, el programa *Cha-cha-cha* usaba mucho la improvisación. En el momento en que aparecieron eran considerados under, en el propio medio televisivo. Sin embargo, cumplieron una función muy importante, la de romper con muchos tabúes en la que respecta a la improvisación.

Beatriz Trastoy- Ciertamente no podemos presentar toda esa corriente renovadora como algo homogéneo. Hay que precisar líneas, variantes ¿Qué otras innovaciones rescatan de esa época?; ¿qué valorizan?



Pablo Coca- Toda la llamada cultura under fue una especie de ojo observador acerca del teatro institucional. En algunos casos, tomó la forma de burla sana, de parodia, de humor absurdo y también constituyó un aporte. Permitieron nuevas visiones sobre lo rígido de la actuación, sobre lo institucional.

Mosquito Sancineto- Ésa época la viví como espectador. Yo venía de hacer un teatro muy convencional, porque creía que era la única forma en que debía hacerse. Por facetas más personales me encontré entonces frente a una disyuntiva: o me convertía definitivamente en un actor institucional o me abría a una libertad realmente vinculada a mi cuerpo, a mi idiosincrasia y a mi personalidad. Cuando veía a Urdapilleta, a Tortonese, a Batato Barea, a las Gambas al Ajillo, a las Hermanas Nervio pensaba que formaban parte de otra realidad teatral. Con sus lenguajes y con sus cuerpos hablaban de otra cosa. Creo que después eso se perdió,; quizás hasta se combatió. Los años del menemismo destruyeron todo eso. Había mucha hipocresía, mucho exitismo. El que era más bello, el que tenía mejor voz, mejor cuerpo, mejor culo iba a triunfar y el que era más o menos rarito debía quedar como "alternativo" toda su vida. Me parece que hablar de los 80 hoy es una forma de retomar cierta vanguardia artística que valorizó, entre otras cosas, la improvisación. Hoy para mí es muy importante que vengan chicos de 12 años al teatro a ver improvisar junto con sus padres. Lo que genera el público es lo mejor. Y eso es una gran responsabilidad para continuar, sin pensar en usar la improvisación como una forma de acceder a otra cosa, a los medios, a la televisión. Si nos llaman para hacer nuestro trabajo, bienvenido sea, pero para hacerlo como nosotros queremos, como nosotros sabemos, y no con las reglas que nos imponen los productores: ponete ahí, tenés que moverte para allá, hacelo así. Sería una forma de convertirnos en teatro institucionalizado, una forma de corromper la libertad.

Ernesto Zuazo- Yo quería retomar lo que había preguntado Beatriz, acerca de cómo sentimos gravitación de teatro de los 80. Yo siento que eso va mas allá de uno. Eso es el pasado inmediato de uno. Borges decía "No se esfuercen por escribir como escritores modernos: *son* modernos". Es inevitable cargar con esa tradición: estamos transitando un camino que ya transitaron otros. No estamos inaugurando nada aunque estemos haciendo algo diferente. Creo que está bien descubrir qué hicieron otros, reconocerse depositario del trabajo de otros. Es importante mirar hacia atrás.



Osqui Guzmán- Siento que hay muy ligado al movimiento de los 80, como siento que también hay algo muy ligado a movimientos anteriores que vinieron a desestructurar lo que se veía haciendo, a modernizarlo. Lo que la improvisación puede aportar es, en todo caso, una continuidad de esa responsabilidad sobre nuestra tarea como artistas: la de estar presentes en nuestro tiempo y rebelarnos en el buen sentido. Generar algo que cuestione. Picasso fue un genio y hasta el final fue fiel a sí mismo: después de haber encontrado tanto en su pintura al final de su vida volvió a pintar como en los comienzos. Es una manera de hacerse responsable de su tiempo y de su genio.

Mosquito Sancineto- En los 80, veníamos de la dictadura y estábamos preocupados, en todas las áreas, por nuestras propias raíces, por reubicarnos en el tiempo. Descubrimos, por ejemplo, el circo, que resultó no ser sólo ese mamotreto con dos elefantes flaquitos y un payaso. Había muchas familias de artistas de circo detrás de todo eso. Y empezamos también a descubrir a Florencio Parravicini, a Olinda Bozán, a muchos artistas nacionales que habíamos olvidado. No los estudiábamos porque no quedaba bien. Esa generación de los 80 retomó esa tradición nacional con un humor muy sarcástico, muy audaz y muy bueno, muy autocrítico. Criticaban también a la gente que se admiraba, a artistas muy conocidos: recuerdo, por ejemplo, a Urdapilleta haciendo a Nacha Guevara. Había admiración por la militante que se transformó en una mujer hermosa. Lo importante no era la ideología de entonces, sino rescatar la ideología del arte, que es cuestionar todo, generar permanentemente.

Beatriz Trastoy- **Quisiera pasar ahora a lo que está antes del espectáculo en sí, a las técnicas de entrenamiento en improvisación. La improvisación, todos sabemos, es parte del training de todo actor en su trabajo de formación, en la preparación de un espectáculo. Por eso, me interesa saber cómo se da ese paso de la improvisación como training actoral a la improvisación como espectáculo; cuál sería la especificidad, cuál la diferencia.**

Osqui Guzmán- Cuando damos clases, la gente suele decir que ya hizo teatro y sabe qué es la improvisación. Y nosotros tenemos que explicarles que ésta es otra forma de entenderla y de practicarla. Cuando estamos en un taller convencional recurrimos a la improvisación como búsqueda, como conocimiento de la estructura dramática. Los maestros, los directores, nos proponen a cada uno de nosotros un objetivo claro para



la escena, Nos dicen sobre qué vamos a improvisar, nos piden que charlemos circunstancias previas a la improvisación: quiénes somos, de dónde venimos, qué conflictos vamos a tener que trabajar. Todo esto permite ver cuáles son los resortes que hacen que una escena sea una escena y que podamos conocer la estructura dramática, tal como se hereda de la escuela rusa de Stanislavski. Eso es lo que convencionalmente hacemos en un taller con la improvisación. La diferencia es que, para nosotros, la improvisación es un fin artístico, no un medio. Es lo que presentamos al público. Además, el entrenamiento que se hace –porque acá no hay maestros, ya que no es una clase; hay un entrenador- es casi deportivo. Se educa al que viene a estar preparado para ser espontáneo, a entrenar la imaginación y la creatividad. Todos podemos improvisar, encontrando cuáles son los bloqueos que no nos permiten improvisar. Ésa es la principal diferencia: la de entender la improvisación como una finalidad artística.

Pablo Coca- Yo quería agregar que, tradicionalmente, en la improvisación como ejercicio teatral clásico, está muy presente la idea de conflicto. Creo que una de las cosas importantes de la improvisación, tal como la entendemos nosotros, es que transgrede esa idea por la cual, para que haya improvisación, tiene que haber conflicto, entendiendo por conflicto a dos partes que se oponen. Nuestra técnica se centra, en cambio, en la idea de aceptación, en que no tengo que decir no y oponerme a lo que el otro me está proponiendo para construir algo. No necesariamente para que haya una escena debe haber dos situaciones antagónicas. De hecho, la propuesta es investigar qué pasa si digo que sí, qué pasa si me hacen una propuesta y no termina en una discusión o en una contraposición de intereses; a dónde me lleva si digo que sí. Si digo permanentemente que sí me obliga a plantearme lo que decía antes Oski, me lleva a plantearme de dónde vengo, a dónde me lleva ese viaje. Esto no significa no tener presente el personaje que estoy desarrollando, sino de tener menos estructuras en la cabeza, menos certezas acerca de adónde quiero llegar. Esta técnica rompe con la idea de conflicto y se pregunta qué pasa con la aceptación. Ahí está la verdadera transgresión con aquello que significa improvisar en el teatro tradicional. Esto no es un medio sino un fin.

Mosquito Sancineto- Nosotros a los conflictos los llamamos *motores*. Es lo que va a hacer avanzar la situación. A ello se agrega el decir sí a la propuesta del compañero.



Hay que observar mucho todo lo que se realiza, una escucha corporal muy determinada. A los motores se agregan los *estilos* de trabajo y es en ese terreno en donde uno puede desarrollarse infinitamente, porque cuanto más informados sea el actor, mejor será su búsqueda. Se conocemos bien a Manuel Puig, por ejemplo, podremos usar esos personajes de *Boquitas pintadas* en otras situaciones. Eso da posibilidades lúdicas muy interesantes.

Ernesto Zuazo - La improvisación es 100% juego y a la hora de llevarlo a escena es 100% espectáculo. Es algo que se ofrece a otro para que lo vea. Conviven las dos cosas. Lo que lo hace atractivo como género es ver gente jugando. A pesar de eso, yo o me voy a subir a jugar con ellos, porque es un espectáculo. El primer espectáculo que vi fue el de Mosquito, en el teatro Piccolo en el 98 o 99. Yo quería estar ahí, jugando. Eso me llevó a ser parte de todo esto.

Beatriz Trastoy- **Aparecen mucho las palabras *juego, actor-jugador*. Recién se habló de espontaneidad. Sin embargo, yo creo que debe haber un *background* fuerte, una gran disciplina, un entrenamiento sistemático para no ser un "improvisado", para no hacer improvisación en el peor sentido de la palabra. Por ejemplo, cuando se plantean un *estilo*, además de la formación propiamente actoral en improvisación, tiene que haber tiene que cierto bagaje cultural amplio. Me gustaría saber Cómo entienden ustedes ese peso cultural del que se estuvo hablando, peso con el que nos cargan, pero con el que también nos vamos cargando, porque vamos eligiendo. Creo hay elecciones estéticas claras. ¿Cómo se articula , entonces, esta idea recurrente de juego con las elecciones estéticas y con el peso cultural?**



Mosquito Sancineto- Por experiencia propia, jugar es también aceptar, es escuchar al compañero, es rescatar el espíritu de niño que uno tiene, porque el niño no tiene bagaje cultural pero sí una escucha atenta y una inmensa capacidad de juego. En las clases hay gente genial para jugar, aunque sin ninguna formación cultural. Por eso, solemos elegir un autor y estudiarlo en forma conjunta: lo leemos, lo discutimos, vamos juntos al cine, al teatro... Hay otros, en cambio, que tienen una gran formación en comic, que es lo único que leen, y también sirve mucho en el momento de improvisar. El actor empieza así a descubrir cosas, a producir ideas.

Osquii Guzmán- Hasta hace dos años yo trabajaba con *estilos*.¹ Ahora el punto de partida de mi trabajo es otro. Antes, al trabajar con *estilos*, trabajábamos el cine a la manera de Enrique Carreras, por ejemplo; el teatro, a la manera de Chejov, el tango, inclusive, según Discépolo. Uno investiga para saber hasta dónde se puede llegar en las distintas estéticas. Cuando abandoné esa búsqueda, me enfrenté con otras cosas que tiene que ver no sólo con la cultura si no también con la vida cotidiana. En el espectáculo que estamos haciendo (*Jugadores*) no hay título, no hay *estilos*. Investigamos mucho para eso especialmente, acerca de la raíz del hecho teatral. En el misterio del teatro, investigamos acerca de qué es lo que se produce en el escenario cuando uno va a ver una obra, cuando el actor está enfrentando la público. A partir de esa pregunta terminamos en este espectáculo. Si bien es importante saber, leer, estudiar para un improvisador, como también lo es para un actor, para cualquier persona, cualquier persona puede improvisar, más allá del bagaje cultural e intelectual que posea, por poco educación que haya tenido.

Gabriel Fernández - Es fundamental descubrir que estamos rodeados de cosas, que descontextualizadas carecen de poesía; de cosas que, cuando jugamos a improvisar con ellas las resignificamos poéticamente.

Pablo Coca- Yo me quedé pensando en esta diferencia entre lo cultural y lo intelectual. Y en realidad, lo que uno puede transmitir tiene más que ver con la

¹ Se refiere a su participación en el grupo Sucesos Argentinos, que se formó en 1996 y cuya intención inicial fue alejarse de la forma ortodoxa del match de improvisación. El grupo estuvo originariamente integrado por Marcelo Savignone, Oscar (Osquii) Guzmán, Romina Coció, Bernardo Sabbioni, Omar Argentino Galván, Gustavo Lista y Karina K. A lo largo de los años presentaron *Pasión de Multitudes*, *Proyecto Impro*, *Sucesos en Swing*, *Clásico* y *Sucesos Argentinos en Cinemascope*. Sobre Omar Argentino Galván, véase "La improvisación teatral en contextos lingüísticos y culturales diversos ¿Una técnica desafiante?" de Silvina Vila, en el Dossier "La improvisación teatral", *telondefondo*, nº 1, junio 2005 (www.telondefondo.org)



capacidad de observación que con la información que uno traiga. A nosotros nos gusta mucho el humor absurdo, por ejemplo, y permanentemente sacamos cosas de contexto porque esa es también una forma de observar. Creo que cualquier información que uno traiga, si la espontaneidad está bien trabajada, y bien aprendida, se va a volcar en e escena de una manera positiva. Hay gente sin gran cultura, pero con una enorme capacidad de observación. Nos ha pasado con mucha gente que evidencia una capacidad única para observar, que es artística en sí misma. En el programa de radio que hacemos, hay una sección que se llama "Catarsis" y está basada en las técnicas terapéuticas, a partir de nuestra observación y no de nuestra formación en psicoanálisis. Es maravilloso ver que alguien que está empezando con nuestra técnica hace una improvisación sobre alguna situación observada de manera absolutamente personal.

Osqui Guzmán- Eso tiene que ver con el misterio del teatro que planteamos en el momento de encarar la investigación para la improvisación y también tiene que ver con lo que decía el compañero acerca de la poesía que se encuentra en las cosas que uno toma trivialmente en la vida cotidiana. Este lenguaje no tiene que por qué ser intelectual. Los payadores, por ejemplo, saben qué palabra usar, qué decir, tienen una técnica que manejan, aunque no sepan de antemano de qué vana a hablar. Recurren alas cosas de todos los días para cantar, parra improvisar, y ahí hay mucha poesía, mucho misterio. Ese misterio es el que hoy por hoy ha perdido el teatro.

Beatriz Trastoy—Yo noto como espectadora diferencias muy evidentes entre el match de improvisación con estilos y el espectáculo *Jugadores* de Osqui. Vos, Mosquito, planteás el match científico a partir de una gran participación del público, mientras que tu espectáculo, Osqui, es en ese sentido completamente diferente. Quisiera, Mosquito, que nos explicaras cómo entendés lo "científico", una palabra que parece tan ajena al teatro y al arte. También quisiera que vos, Osqui, nos explicaras cómo se articula la improvisación de una manera que parece mucho menos evidente que lo que se da en el match.

Mosquito Sancineto- Lo de "científico" surgió una vez viendo un programa de divulgación científica, cuando vi que había coincidencias en la atmósfera que supone crear un hecho entre un conjunto de personas. Tiene que haber climas, una



concentración determinada, caminar el espacio, aceptar lo que dice el otro, no caer en el chiste fácil, buscar elaborarlo, buscar tener en cuenta el objetivo de la escena, no hacer el show personal, sobreponerse al narcisismo, tener en cuenta la historia que se está contando. Todo eso va a hacer lucir el personaje que se está desarrollando, el trabajo del grupo. Además, en el espectáculo, es importante cómo entra la música, cómo se arman los climas. Para mí eso es "científico" y también el tener conciencia de que en ese momento, vos y tus compañeros son los autores y los directores. La iluminación es otra cosa fundamental, como lo es el espectador, quien en el momento en que sugiere un *estilo* está buscando algo de sí mismo, está pensando lo que quiere ver. Te puedo asegurar que cuando se crea el clima ideal y uno está deseando que aparezca determinado *estilo*, suele aparecer. Es magia. Yo no cambio en lo absoluto lo que sale en los sorteos. Soy absolutamente fiel a lo que aparece. Unos siempre están en deuda con el público.

Beatriz Trastoy- ¿Y *match*? ¿Por qué seguís hablando de *match*?

Mosquito Sanciento- A mí esto de la competencia no me interesa. Es sólo formal. Se hace una votación pero el público busca siempre el empate para que haya una improvisación más. Es parte del show. Queremos hacer otra cosa, con *estilos* más nuestros y la gente va a elegir los finales. En esos casos, a veces te pueden desafiar a resolver en sentido opuesto a lo que se está haciendo.

Beatriz Trastoy- ¿Y cómo surgió la selección de *estilos* que integran el repertorio que manejas con el público?

Mosquito Sanciento- Algunos vienen de la primera época (doblaje, fotonovela, por ejemplo) y los otros aparecieron más tardíamente (cuerpo neutro, gauchesca). Algunos ya no los planteamos porque nos aburrimos. El riesgo es repetirse, automatizarse, dejarse llevar por el narcisismo. Repetir lo mismo de la noche anterior es terrible. Lo peor que te pueden decir es "me aburrís".

Beatriz Trastoy- Y, vos, Oski, ¿Cómo articulás la improvisación y la participación del público en *Jugadores*?



Osqui Guzmán- Te repito: en *Jugadores* no hay títulos, no hay *estilos*. Sí, en cambio, una historia que se cuenta que es la de un personaje y la improvisación surge a partir de lo que este personaje va pidiendo. Usamos las campanitas para indicar cortes de escena. Conocemos la improvisación con *estilos*, los matches. Lo que hacemos nosotros lo trajimos de Francia, en donde las escenas se cortan con un golpe de palmas. Es una forma de avisarle al compañero que se quiere entrar en escena. El *estilo*, eso de hablar de diferentes formas, nos cansó. A partir de trabajar el *estilo* Alejandro Doria empezamos a cambiar. Como Doria trataba los dramas sociales, las denuncias, temas vinculados a conflictos familiares, a la violencia doméstica, a la mujer golpeada, se nos planteó la necesidad de bajar un poco los decibles de la forma, de lo estético y concentrarnos en lo que sucedía en la situación dramática, en la escena, en el hecho narrado. El público participa igualmente, aunque no elija *estilos*, ni vote. Es una cuestión de energía; es una participación que no es obvia. En el teatro tradicional, el público no siempre participa. Nadie ve teatro porque va al teatro. Eso es una convención burguesa. El teatro es un hecho que sucede cuando sucede. Uno puede mostrar sus obras en una fábrica, en una Facultad. Lo importante es la verdadera esencia del hecho teatral: lo que pasa entre el público y el artista. Lo que nosotros buscamos fue encontrar esa participación; no desde una forma impuesta, ni desde la formalidad, desde lo convencional –el *estilo*– sino a partir de lo que pasaba y para eso teníamos que fortalecer la situación dramática, lo que pasa en escena; lo que significa, la acción. Investigamos lo que significa la acción. Investigamos haciendo, creando, divirtiéndonos mucho. La gente nos decía: “eso no es improvisado”. Al no tener *estilos* ni *título*, la gente cree que no es improvisación. Lo que importa es lo que les pasa, si les gustó o no. Ésas son las diferencias.

Beatriz Trastoy- **Y con respecto a la radio, ustedes trabajan con otros lenguajes, con otras imágenes y con otros tiempos, ¿Por qué no nos cuentan cómo trabajan la improvisación en un lenguaje diferente del teatro?**

Pablo Coca- Recién escuchaba cómo cada uno hizo su propia investigación dentro de la misma técnica; cómo a cada uno le fueron llamando la atención diferentes cosas, en distintos momentos. Para nosotros, el simple hecho de que no nos están viendo implica que tenés que jugar todo el tiempo con la evocación de imágenes y eso es un gran desafío; es muy divertido y te permite hacer ciertas cosas que en teatro no se pueden



hacer, como, por ejemplo, jugar con cambios que en escena no se pueden hacer. Empezaron a escucharnos muchos ciegos y venían a “vernós” a la radio, si se puede decir así, y nos hacían observaciones sobre cosas de las que no nos dábamos cuenta, sobre aspecto que tenían que ver con lo que estábamos construyendo. Tenían un registro increíble de lo que hacíamos. Oski decía que le aburría la cuestión del *estilo* y del título. A nosotros nos aburría la idea de construir una historia en sentido clásico y empezamos a investigar otros formatos. Reportajes, llamadas telefónicas, spots publicitarios y cosas así. Creo que después de muchos años, la improvisación empieza a aparecer como algo personal, como un camino propio. Empieza a desarrollarse el gusto y lo que te llama la atención y seguís por ese camino. Para nosotros la experiencia de radio fue muy interesante, muy gratificante y también muy inesperado. El público nos sorprende todo el tiempo. Cuando empezamos a hacer improvisación en la radio, uno de los objetivos fue crear mundos de ficción y que esos mundos sean claros, para poder recrearlos sin imagen.

Javier Bacchetta- En la radio y en lo que hacemos en vivo, la palabra cobra un gran peso. Uno tiene que hacerse responsable de lo que dice. En teatro, me pasó muchas veces quem haciendo el match, la palabra por ahí no quedaba en primer plano. En radio, la palabra es todo,. El público percibe detalles muy finos de la improvisación en radio,.

Ernesto Zuazo- Otra cosa particular que nos pasó trabajando en radio es que no había público. En los espectáculos de improvisación el público también juega, genera un clima, participa y así sostiene al artista que en el momento de improvisar esta hiperatento, está mamando de todos los poros lo que le transmite el compañero, lo que le transmite el público. La radio, en cambio, es como una burbuja de trabajo, sin influencias externas, salvo las necesarias como son los aportes de los operadores de sonido, los técnicos. A ellos los tuvimos que entrenar, enseñarles la técnica para que pudieran participar desde todo lo que ambientación, afectos sonoros.

Beatriz Trastoy- De alguna manera, ustedes imaginan al público, así como el público imagina lo que ustedes construyen.



Ernesto Zuazo – En el teatro, a veces, el artista se envicia cuando algo empieza a funcionar. Se tiende a repetir, a salir a causar gracia. La radio no te da esa posibilidad. A veces, salimos de hacer el programa y nos encontramos con alguien que lo escuchó y nos felicita y a nosotros no nos gustó. Hay gente que leyó o percibió cosas que no registramos.

Gabriel Fernández- El operador de sonido colabora con nosotros y tiene una responsabilidad fundamental. No pasa inadvertido. Si yo estoy escuchando la historia que se está narrando, el sonido cobró una importancia vital.

Beatriz Trastoy- Vos hablaste recién de narrar una historia, un cuento. El tema de la narración oral, que a mí me interesa de manera particular, plantea también problemas referidos a la enunciación de la esa historia. Para algunos narradores orales, el tener una formación actoral tradicional puede llegar a ser negativo. Acá, entre el público que nos acompaña hoy, hay varios narradores orales que también pueden opinar al respecto.

Leonor Arditi [narradora oral, entre el público asistente]- Coincido totalmente con Beatriz. Es una lucha permanente entre el actor y el narrador. El actor representa y el narrador se presenta. Cuando uno está narrando, si actúa, está impostando. Y eso, desde mi punto de vista estético, no es conveniente.

Beatriz Trastoy- No todos coinciden. Hay quien piensa y narra el cuento desde lo actoral.

Leonor Arditi- Digamos que, en realidad, el narrador debe poner delante de sí la historia.

Beatriz Trastoy- ¿Cuáles serían para ustedes esos aspectos negativos de una formación actoral tradicional, si es que existen aspectos negativos?

Javier Bacchetta- Para mí, todas las herramientas que uno tiene, desde su formación actoral, su bagaje cultural, su historia familiar son importantes. Al improvisar todo eso cuenta.



Beatriz Trastoy- *¿No hay, entonces, nada que moderar, anda que controlar?*

Leonor Arditi- *Creo que en la improvisación, tener formación actoral puede ser fundamental. En la narración oral, lo bueno es que sea al revés, que primero sea un narrador y que después busque los recursos actorales que le sirvan para ponerlos al servicio de la historia.*

Osqui Guzmán- Para el improvisador es lo mismo.

Mosquito Sanciento- Hay gente que tiene su adaptación inmediata, una excelente escucha y se adapta muy bien, a veces sin tener ninguna formación actoral, ninguna información cultural. Después, si tiene una buena información pueden llegar a ser excelentes jugadores.

Osqui Guzmán- Me parece que el improvisador es fundamentalmente un narrador, porque lo que importa es la historia, no su histrionismo, su ego.

Pablo Coca- Podés ser improvisador y no ser actor. ÇLA misma técnica se puede aplicar a la narración oral, por ejemplo. en radio, actuemos pero hacemos mucho hincapié en la narración. Puede ser algo narrado, contado desde uno mismo y no necesariamente actuado. Coincido con lo que dijo Oski. Cuando construyo algo tengo que hacerlo por encima de mí mismo. Cuando, en cambio, me quiero poner por encima de lo que estoy contando, lo mancho. Tiene que ver más con el ego que el actor en sí. Creo que eso implica un bloqueo, porque no me dejo modificar por lo que estoy contando. Al querer poner mi ego, mi "genialidad", ahí hay algo que se me perdió en el camino.

Osqui Guzmán- El ego es el principal bloqueo del artista. El tratar de ser original es una de las mayores causas de la poca creatividad, de la falta de imaginación.

Pregunta del público- Nosotros somos de Rosario. La narrativa siempre nos aparece como una problemática, como una cuestión difícil de abordar en el nivel de la



estructura. Leyendo a Johnstone² vemos que lo descuenta, que lo tiene incorporado de otra manera. Inclusive llega a pensar en romper determinadas estructuras que se suponen que está fijadas y que quizás nosotros no siquiera tenemos. El trabajo que desarrollamos en el Centro de la Juventud que depende de la Secretaría de Promoción Social, vemos que, más allá de la improvisación, vemos que entre los jóvenes el problema de lo narrativo es una constante. Me gustaría saber cómo abordan específicamente esta cuestión de poder contar la historia.

Mosquito Sancineto- En mis talleres hay ejercicios que son puramente eso: narración. Hay que contar una historia y para eso hay que aprender a escuchar al compañero. Alguien comienza a contar y yo tengo que seguir la historia respetando los personajes, la línea argumental. Yo debo sumar a esa misma historia ideas propias. Hay que evitar estar pendiente de ese "Ahora me toca a mí", porque si lo pienso, si sólo trato de ver cuál va a ser la "genialidad" que voy a aportar, quiere decir que no estoy escuchando a mi compañero y la historia no va a cerrar. Voy a destruir todo lo que se estuvo armando. Muchos tienen una gran ansiedad por subir al escenario y no.: primero, sepamos cómo es la construcción de una improvisación, cómo debemos adaptarnos, cómo se cuenta, cuál es el ambiente, cómo la hago interesante.

Pregunta del público- También hablaste de una escucha corporal, ¿cómo sería exactamente?

Mosquito Sanciento- Muchas veces se ríen de mí porque insisto con eso de que el cuerpo escucha. Uno tiene que tener un amplio campo de observación, sentir lo que ocurre detrás, a los costados, los movimientos de los compañeros, hacia dónde va su atención, cómo se relaciona el cuerpo del otro con el mío, qué sucede con los sonidos. La escucha corporal es una forma de sensibilidad muy desarrollada para estar tranquilo en el escenario, para estar siempre atento. A mí me molesta cuando alguien está improvisando y aparece, de pronto, un personaje desde atrás y él sigue con lo suyo, diciendo su discurso, sin registrarlo, como si nada hubiera ocurrido. Esto quiere decir que el otro tira una propuesta y el que estaba improvisando no la recogió. La

² Keith Johnstone implementó sus teorizaciones sobre la improvisación, conocidas como **Theatresports**, en la Universidad de Calgary (Canadá), durante los años 70. Sus principales textos *Impro: Improvisation on the Theatre* e *Impro for Storytellers*, entre otros.



justificación no puede ser nunca "Ah, yo note vi. No viniste de frente". No; hay que estar atento a la totalidad del espacio para abrir el juego. Eso es escucha corporal.

Gabriel Fernández- Quizás damos por sentado que todos sabemos contar algo y que lo hacemos interesante para el otro. Creo, sin embargo, que no es así. El camino que nosotros hacemos es primeramente tener la voluntad de contar y después hacer aparecer cosas que nos van nutriendo, No hay modelos de contar que se puedan copiar.

Pregunta del público- Precisamente para contar, ¿es necesario que el grupo tenga acuerdos previos?

Osqui Guzmán- No necesariamente. El grupo puedo no tener nada acordado previamente. Sí, hay estructuras que se estudian con respecto a qué es narrar. La primera acción de un improvisador no es importante. Es una acción de presentación de nuestro juego. Luego hay etapas: la del planteamiento del problema, la de cómo sostenerlo, a la de su solución y, por último, el resumen, donde se sintetizan poéticamente todos los acontecimientos de la historia. Esta es una estructura de entrenamiento de la narración en el campo de la improvisación teatral. Fabio [Mosquito] dice que los conflictos son motores que hacen que se busquen soluciones, las cuales generan nuevos problemas a los que se buscan nuevas soluciones y así se continúa, hasta que se decide el cierre, la síntesis.

Pregunta del público- ¿Hay algún tipo de material teórico que ustedes consideren de lectura indispensable para la improvisación?

Osqui Guzmán- Una de las mejores cosas que leí, además de los textos de Johnstone, es *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte* de Stephen Nachmanovitch³.

Beatriz Trastoy- Ustedes son miembros de un grupo, se conocen entre sí y conocen sus límites, pero me interesar saber qué pasa con el espectador que espontáneamente decide participar. ¿Hay técnicas de contención para ese tipo de espectadores participativos? ¿Suelen presentarse conflictos?

³ El texto es de 1990. Al año siguiente, fue publicado en español por Editorial Planeta y reeditado en Buenos Aires, por Paidós, en 2004.



Mosquito Sancineto- Sí, es importante contener los desbordes. Hay gente que se sube al escenario, que se anima a exponerse, pero generalmente conocen la lógica de la improvisación y, por eso, confían en los jugadores. Ha habido casos de gente que armó sus propios *estilos* de sólo observar nuestras improvisaciones.

Pregunta del público- ¿Cuánto se entrenan habitualmente?

Mosquito Sancineto- En nuestro grupo entrenamos dos veces por semana. Me gustaría más; debería ser diario, pero los actores no quieren. A veces también sirve simplemente reunirse, charlar y contar anécdotas.

Osqui Guzmán- Nosotros preparamos *Jugadores* reuniéndonos cuatro veces por semana, durante seis meses. Estrenamos el año pasado y durante los tres primeros meses de espectáculo nos reunimos una vez por semana y después dejamos de entrenar.

Pablo Coca- Son interesantes las diferentes cosas que pasan con el entrenamiento en la improvisación. Nosotros, por ejemplo, con nuestro programa de radio también tuvimos una rutina semanal, pero después se dio algo menos atlético, más vinculado a la reflexión. Reflexionábamos sobre algo y después volvíamos a entrenar. A partir de esa reflexión. Nos pareció importante para evitar repeticiones. Hay diferentes tipos de entrenamientos. A veces se busca entrenar cosas específicas, puntuales y se dedica el tiempo sólo a eso. A veces es la narrativa, por ejemplo, a partir de ciertos objetivos.

Mosquito Sancineto- Entrenar para mí no es rutinario. Es lo que permite ampliar horizontes. A veces se logran cosas irrepetibles. Todo lo novedoso que se descubre en el entrenamiento, no siempre se puede llevar a la función.

Pregunta del público- ¿Cómo es dirigir una improvisación? Parece contradictorio.



Osqui Guzmán- Veo lo que pasa entre los actores; si alguien se bloquea, por ejemplo. No seguimos entrenando porque confiamos, tenemos fe, estamos bien entrenados para dar lo mejor de nosotros. ¿Te contesto?

Pregunta del público- No, más o menos. Mi duda es si en un espectáculo tradicional, el director marca a los actores cumple la función de especializar. ¿Cuál es exactamente el rol del director en los espectáculos de improvisación?

Osqui Guzmán- Yo hago la puesta en escena, digo por dónde se entra al escenario, porque estamos contando una historia, planteando un hecho estético. Me encargo del rumbo de lo que queremos provocar con nuestra improvisación. Antes de empezar la función hacemos un calentamiento recordando las pautas y planteamos un deseo para esa función. Y esas cosas en el momento de dirigir se ven, aparecen. Mi trabajo de entrenador y de director está antes de la función, marcando el camino, conduciendo hacia lo que queremos decir. El director es el responsable de lo que queremos decir con el espectáculo.

Pregunta del público- En cuanto a la danza, el *contact* con el que se abre el espectáculo, ¿también es improvisado?

Osqui Guzmán- El *contact* es por sí misma danza improvisada. y, por lo tanto, tiene las mismas pautas, aunque a veces lleva a imágenes más abstractas, a lugares menos conocidos corporalmente. Genera metáforas para que el espectador las decodifique. Para eso, hay también un entrenamiento riguroso basado en la aceptación de mi forma de bailar, del cuerpo del otro, de las imágenes que el otro tiene para bailar, de la propia presencia en el momento y en el espacio. El *contact* se plantea no sólo como contacto físico, sino también como contacto espacial. Aunque dos actores bailen de manera separada, están en contacto a través de la visión, de la escucha corporal. De la percepción, de la intuición.

Pregunta del público- ¿Cómo resuelven la parte técnica, la iluminación, por ejemplo, si la puesta no está pautada? ¿El director marca el día del estreno, hay pasadas técnicas?



Osqui Guzmán- Hay una puesta de luces específica con respecto a lo que queremos generar, pero como no sabemos qué es lo que exactamente va a pasar el iluminador también va a improvisar de acuerdo con lo que hacen los actores. Aprende a sí a *escuchar* los momentos de la historia que necesitan determinados climas y luces. También queremos un iluminador-improvisador que conozca los mecanismos narrativos, los climas, los remates. Un iluminador que sepa cuando alguien está a punto de aparecer por un costado, porque la historia lo requiere.

Pregunta del público- ¿Puede el iluminador proponer la entrada de un jugador?

Osqui Guzmán- Por supuesto. Creo que hay personajes que requieren determinadas luces. Lo mismo sucede con la música que se improvisa en escena y con los sonidos que aparecen. Los músicos ensayaron dos meses y entendieron enseguida de qué se trataba.

Pregunta del público- En el match, ¿cuál es el objetivo del momento del acuerdo de los actores?

Mosquito Sanciento- Originariamente, la premisa era ganar el punto, lo cual a veces se volvía una mochila indeseable. Hay actores que motorizan la acción. Nosotros, ahora, no nos proponemos el punto, la competencia, sino contar la historia. El público da los puntos como parte de la convención del juego.

Osqui Guzmán- Cuando estuvimos en Francia con Sucesos Argentinos, la pauta para salir a la cancha era "quien soy, dónde estoy qué estoy haciendo"

Pregunta del público- ¿Hay una distribución de roles?

Mosquito Sancineto- Queremos romper con esa tendencia a la distribución de roles más o menos fijos, para evitar el acostumbramiento. Todos deben hacer todo y bien.

Osqui Guzmán- El tema del personaje crea una gran ansiedad en el improvisador. Muchos creen que hay que hacer muchos y diferentes personajes. Es un virtuosismo



pero no necesariamente una necesidad del actor. Lo importante es poder elegir qué hacer. Lo fundamental es la libertad para actuar, para contar para hacer todo lo que permite esta técnica.

Ernesto Zuazo - En nuestro grupo, hay quien hace mejor las voces, otro que narra mejor, otro que tiene más facilidad para armar una estructura. Cada uno aporta algo a los demás. Imponerse es obligar a los demás; es no aceptar al otro. Hay que saber resignar el lucimiento personal.

Pregunta del público- ¿Cómo se trabaja ese aspecto en los entrenamientos?

Pablo Coca- El que hace mejores voces, entrena a los demás en ese aspecto. El que tiene más facilidad para narrar entrena a los demás. Vamos rotando el rol de entrenador.

Javier Bacchetta- En radio grabamos todos los programas, los escuchamos y después nos reunimos y evaluamos.

Pablo Coca- Uno eligiendo en el camino de la improvisación por gusto o por habilidades. Pero a veces es bueno ejercitarse en lo que no es tan fácil o directamente en lo opuesto. Es una forma de apertura, de crecimiento. El desafío a veces pasa por renovarse en la propia habilidad específica; es luchar contra la tentación de quedarte instalado en lo que te resulta fácil. Trabajar en lo opuesto, en lo complementario mejora tu habilidad natural.

Pregunta del público- Con respecto a los estilos, se habló de que se desgastan. ¿Es conveniente dejarlos a un lado por un tiempo?

Mosquito Sancineto- Sí, es conveniente. Pablo hablaba recién de exigencias. Eso se plantea en el teatro nada más, porque en televisión el éxito, el chiste probado se reitera hasta el hartazgo.

Pregunta del público- Cuando se presentaron en el exterior, ¿improvisaron en distintas lenguas?



Osqui Guzmán- Entrenamos todo un año para improvisar en francés. Nuestro trabajo se basó en lo verbos porque los verbos son acciones y eso permite la comunicación. Con el italiano nos resultó mucho más fácil e inclusive nos pedían que improvisáramos en español, porque entendían. En muchas ciudades de Europa la improvisación está muy desarrollada, a veces con músicos en escena que improvisan a partir de situaciones. España, en cambio, no tiene un gran desarrollo de la improvisación.

Pregunta del público- **¿Qué recepción tiene ustedes de parte de la crítica periodística, si es que la tienen? ¿Cómo los evalúan? ¿Cómo interpretan su trabajo? ¿Cómo se sienten ustedes con respecto a los medios?**

Osqui Guzmán- Pocos medios han venido a vernos y pocos se han animado a sacar las críticas. Los críticos ignoran a veces mucho sobre el teatro tradicional, imaginate lo que ignorarán sobre esto. Prefieren recharzarlo. Patricia espinosa, por ejemplo, se atrevió a hablar de Sucesos Argentinos; habló de la movida que generó el espectáculo y habló de lo irreverente que resulta la improvisación para la idea tradicional de teatro. Otros críticos, como Alejandro Cruz, hablaron de manera sumamente despectiva de nosotros y del público que asiste a nuestros espectáculos. Considera que el público que nos sigue, lo hace porque no sabe nada de teatro, porque no va al teatro. Pero tanto las críticas negativas como las positivas no parecen saber con precisión qué es lo que hacemos, en qué consiste nuestro trabajo con la improvisación. *Jugadores*, el espectáculo que tenemos en cartel ahora, no lo vino a ver ningún crítico. La señora Hilda Cabrera, que ayer sacó una nota, *Página 12*, trató el tema con mucho respeto. Me sorprendió. Creo que es un momento en que la crítica está empezando a interesarse pero fundamentalmente deben acercarse para enterarse en qué consiste. Con Sucesos fuimos a hacer match en Francia, Italia y España y tampoco en esa oportunidad, la crítica nos llevó el apunte.

Mosquito Sancineto- La crítica sabe que existimos, pero no saben cómo vernos. Nos juzgan por el lado simpático, juvenil. Sólo una vez, una crítica de la ciudad de Paraná hizo una excelente crítica, por lo detallada, por lo minuciosa.



Osqui Guzmán- ¿Qué podemos esperar de la crítica si los propios compañeros actores ven despectivamente la improvisación, como algo menor, como un rebusque. En Argentores, el lema es "sin autor no hay teatro". Imagínense qué piensan de nosotros los autores. Inclusive la nueva cama de autores, los más vanguardistas, Spregelburd, Veronese, Tantanián, se definen como tales a partir de una determinada manera de contar.

Beatriz Trastoy- En la improvisación, el humor parece central. ¿No creen ustedes que eso colabora a incrementar los prejuicios de la crítica? ¿Se puede improvisar sin emplear el humor como procedimiento fundamental? Aún más, ¿el humor es simplemente producto de la sorpresa que la improvisación genera en el espectador o es un efecto buscado?

Pablo Coca- Se puede trabajar desde un lugar que no sea el del humor, pero es todo un desafío. No creo que eso sea lo que genere la mirada despectiva de la crítica. A ellos les preocupa más la poca seguridad que ofrece el género.

Osqui Guzmán- *Jugadores* es un espectáculo planteado como comedia dramática. Lo humorístico está muy acotado. Interesa lo interno, los recursos expresivos menos conocidos.

Pregunta del público- Ya que han tomado el tema de la recepción del público y de la recepción de la crítica, creo que hay que recordar que la improvisación teatral surge en Instituto Di Tella en los 60, con espectáculos como *Libertad y otras intoxicaciones*. Quien trabajó en danza la improvisación por primera vez y le costó el castigo de sus pares fue Susana Zimmermann. Si ustedes revisan las críticas del Di Tella fueron todas negativas, porque ni el público ni la crítica entendía. Era algo nuevo y entendido como apolítico.

Mosquito Sanciento- Sí, es cierto, pero la diferencia es que en esa época la consigna era *romper*, ir *contra* las premisas características del arte de la época. Nosotros, en cambio, nos reunimos para analizar, para ver hacia dónde va el discurso social que hay que revisar. Todo es más lento en ese sentido. Estamos enfrentados, divididos. Antes



quizás la división sumaba. La crítica hoy no va vernos simplemente porque el horario de traspasnoche les resulta incómodo.

Pregunta del público- ¿Realmente la crítica especializada les importa tanto? ¿No es más importante acaso la crítica del espectador que los ve una y otra vez, que se entusiasma con lo que hacen y vuelve?

Mosquito Sanciento- Nosotros hacemos este espectáculo y la gente vuelve. Cada vez hay más grupos que trabajan en esta dirección aquí y en el interior. Lo importante es lo que estamos generando.

Pablo Coca- Creo que el argentino medio tiene miedo: si no es alguien conocido, si no tiene nombre, por las dudas no se acercan. La crítica especializada hace notas, reportajes, escribe impresiones pero no críticas, porque le falta categorías para evaluarnos.



telondefondo
REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA TEATRAL

www.telondefondo.org
Nº1-agosto, 2005.