



La improvisación teatral en contextos lingüísticos y culturales diversos ¿Una técnica desafiante?

Autor:
Vila, Silvina

Revista
Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo





La improvisación teatral en contextos lingüísticos y culturales diversos ¿Una técnica desafiante?

Silvina Vila

(Universidad de Buenos Aires-Université Paris 3/Sorbonne Nouvelle)

Dentro de la temática de la improvisación teatral nos interesamos por el trabajo de preparación actoral y, más específicamente, por ciertos aspectos relacionados con las elecciones que el actor-improvisador debe hacer al presentarse en contextos lingüísticos y culturales diversos. Focalizamos nuestro interés en el manejo de ciertas estrategias lingüísticas y gestuales, en su adaptación al improvisar frente a un público receptor que maneja códigos distintos de los del actor-improvisador y en las consecuencias que dichas modificaciones generan en el espectador.

También abordamos las posibilidades del trabajo grupal o solitario en otros países, la elección de temas generales o con mayor carga cultural según el público destinatario de la improvisación, y el problema del trabajo actoral en otro idioma. Contamos para este trabajo con el aporte de Omar A. Galván (1970), actor argentino¹ y del mexicano Ianis Guerrero.² Sus comentarios, vertidos en entrevistas personales realizadas a lo largo de 2004, además de constituir un aporte valioso para responder al planteo del artículo, constituyen una reflexión sobre la técnica y su posible evolución.

Pareciera ser una constante que actuar para un público que comparte lengua, país, historia y cultura, que se identifica con los mismos códigos culturales, es menos complicado. Pero ¿qué sucede cuando el actor improvisa frente a un público extranjero? ¿Cuáles son los preparativos previos a la presentación en escena? ¿Cómo reacciona el público?

Estilo y lenguaje

¹Docente, director y entrenador especializado en técnicas de improvisación teatral. Ha hecho improvisación en el Centro Cultural Ricardo Rojas; intercambios en Francia, España, Italia, Holanda, Colombia, México; performances en el circuito off de Buenos Aires; campeonatos Amateurs y Profesionales de Match de Improvisación Teatral. Fundador de la Compañía Sucesos la cual ha participado (elenco hispano parlante) en un Campeonato Mundial de Match de Improvisación (Lille, Francia). En 2000 comenzó el Improtour, gira individual que difunde la técnica de impro a partir de cursos y del Solo de Impro. Ha realizado Solos de Improvisación en Panamá, Costa Rica, Cuba, México, Estados Unidos, Argentina. Ver más en www.improtour.com.ar (diciembre 2003)

² Estudiante de teatro en la Escuela del Teatro Nacional de Chaillot. Ha hecho teatro en México, Cuba y Francia, así como varios cortometrajes y trabajos para la televisión.



Una de las primeras decisiones que el actor improvisador debe tomar se relaciona con su adaptación personal al nuevo entorno cultural: ¿debe conservar o cambiar el propio estilo? Galván no ve tal disyuntiva, sino dos posibilidades que se funden en una: adaptarse para hacer de esa adaptación parte de un estilo, ya que, siendo argentino, cualquier universalidad que pretenda transmitir será aquella plasmada desde su *ser argentino* con lo consciente e inconsciente de la situación. Resulta difícil definir esa *manera de ser* particular, más aún sabiendo que se trata de una *construcción* resultante de las propias representaciones sobre nosotros mismos y de las representaciones del otro sobre lo que es, por ejemplo, ser porteño. En el escenario, esa forma de ser se visualiza en los gestos y movimientos del actor, se oye en el acento o el vocabulario empleado, se trasluce por una presencia, un *ser* en escena. Dichos aspectos se reconocen físicamente, pero no son los únicos presentes: hay que agregar lo actitudinal, entendido como juicios de valores, una cierta forma de ver la vida que muestran al individuo como perteneciente a una comunidad lingüística y cultural determinada que lo definen actuando y que sobrepasan lo actoral.

Para Galván, su argentinidad va desde un gesto hasta un modismo que traducen *porteñidad*. Esa identidad es vista sobre todo en el exterior, por los otros; para él es una "persistencia tanguera, como una forma de jugar al fútbol: hay una pelota y un reglamento, pero un argentino no juega como un brasileño o un alemán."

En lo que se refiere al lenguaje, la adaptación puede (debe) pasar por la utilización del tuteo en lugar del voseo (lo que permitirá que el espectador hispanohablante se concentre más en el contenido que en la forma de la improvisación), la eliminación de argentinismos o de palabras del lunfardo que sean incomprensibles, la incorporación de la nueva realidad gracias a un trabajo consciente de apertura hacia lo nuevo. Evidentemente, todas las adaptaciones están supeditadas al tipo de espectáculo. Si la improvisación es en estilo «Cortázar» se podrá exacerbar lo argentino.

El trabajo solitario y en grupo

Los códigos o técnicas utilizados pueden ser varios; la improvisación es capaz de contenerlos y contenerse en ellos. En el *Solo*, Galván se inclina por los estilos literarios. Improvisa a la manera de cuentos de Borges y de otros autores nunca antes



utilizados en la improvisación. Esta elección lo lleva a un trabajo múltiple, con varias etapas: detectar códigos y pautas que determinan el estilo del escritor elegido, luego visualizarlo y traducirlo a lenguaje teatral, adaptarlo a lo que podría hacerse al improvisarlo y, finalmente, adaptarlo a las posibilidades del monólogo.

Trabajar en forma solitaria o en equipo depende no sólo de decisiones personales, sino de posibilidades concretas: en su caso, al necesitar compartir la técnica llevada a escena en lugares como Panamá o Costa Rica, en donde no existía la mínima referencia a la improvisación. Su trabajo solitario lo llevó a estudiar el formato de monólogo y sus alcances dentro de la improvisación.

La ventaja de trabajar solo es ser dueño absoluto de lo que pasa en escena, y hasta se pueden esconder datos: trabajar una dramaturgia rota, manejar ciertos suspensos que no se traicionarán ni malentenderán. Las desventajas pueden residir en que siempre el imaginario de muchos suele resultar más fructífero que el individual, así como en la imposibilidad de todo tipo de relajación dentro de la función. En grupo, la técnica se basa en la aceptación de las propuestas propias y del compañero. Esto implica el desarrollo de una escucha total: la visión periférica, la capacidad propositiva, la generosidad escénica, la disposición lúdica, la voluntad del sí. A esto podemos agregar el placer de construir historias mutuas y de compartir la creación.

Distancias culturales

¿Qué recepción tiene la improvisación en países con un público que no comparte códigos? (culturales, lingüísticos, históricos)

Existen ciertos códigos universales sobre los que el actor improvisador puede apoyarse para salvar las distancias culturales: las historias de traiciones, muertes, celos, etc. son comunes a todos los seres humanos. La globalización actual disminuye el aislamiento y permite que se compartan más códigos. En casi toda ciudad occidental se sabe lo que es una película de terror, o una de cine italiano, o ganadora del Oscar. El actor debe entonces elegir improvisar sobre referentes seguros o aventurarse y hacer un espectáculo más *elitista*. Kafka, Shakespeare, Borges, son parte del repertorio de Galván, pero trata de mezclarlos con otros más populares, de acuerdo al ámbito en donde se presenta. Esto está relacionado con el hecho de adaptarse respetando el estilo personal.



En toda improvisación la complicidad con el público es esencial. Dicha complicidad hace posible que algunos espectáculos mediocres en cuanto al virtuosismo técnico (muchos de los de la cartelera porteña para Galván) triunfen y hasta tengan un público cautivo. La improvisación sorprende siempre, atrae, pone al testigo del hecho artístico en una situación más cercana a la del aficionado deportivo que a la del espectador tradicional.

Sin esa complicidad, la actuación puede no ser satisfactoria. Galván resume una experiencia de ese tipo en Barcelona. Después de la función supo que quien había presentado su trabajo en catalán, omitió decir lo más importante: que era improvisado. La gente no entró en el código, en el vértigo compartido de sufrir con el actor el hecho de crear y presentar en un mismo momento. Es necesario que el espectador sepa y crea que verá algo concebido y ejecutado en ese instante; sin esa información, la complicidad se torna imposible y la platea se siente presenciando algo mal ensayado, torpe, inseguro.

Para Iannis Guerrero, si el público sabe que el actor está inventando, se genera un código compartido. Es más importante el momento que la forma: nadie sabe qué va a pasar, parte de esa complicidad pasa por aceptar la función simbólica y referencial del lenguaje teatral: la improvisación es una construcción constante de ritmo diverso; el apoyo del público en esa construcción de palabras es esencial. La focalización debe ser tenida en cuenta: según los países se le da más importancia al texto o a la expresión del actor. En su opinión, América Latina predomina esto último. En Cuba, por ejemplo, se exige que el actor sea un *deportista*, hay un uso excesivo del lenguaje corporal (desplazamientos por el escenario, danza, canto, etc.). En Francia, por el contrario, prima la narración de la historia, la concentración en la construcción del texto.

Lenguas extranjeras...

La recepción de las improvisaciones de Galván ha sido siempre muy buena con diferentes públicos, tanto de Sucesos Argentinos (en grupo) como del *Solo*. Cuando presentó este espectáculo en New York, por ejemplo, lo hizo hablando muy poco inglés. Sin embargo, el público entendió y disfrutó del mismo. En ese caso el cuerpo



fue el primer elemento comunicante, la acción le sirvió de guía para compensar lo lingüístico. En los países en los que no se conoce esta técnica, la recepción ha sido no obstante muy satisfactoria. Su experiencia en Lille, con el grupo Sucesos Argentinos, hecha en francés, fue una revelación, un parteaguas para la improvisación en francés.

Para Guerrero, la lengua puede volverse un obstáculo cuando no se la domina bien, ya que una de las condiciones para llevar adelante la improvisación es la de una práctica de agilidad mental que permite el surgimiento de la palabra. Si no se domina la expresión, el esfuerzo del actor pasa por encontrar la palabra justa y no por su pensamiento, lo cual complica la *performance*. En su caso personal, ha improvisado en francés, llenando vacío parafraseando o actuando lo que quería decir (por ejemplo con gestos). Esto puede hacerse con situaciones concretas, de tipo narrativo.

El manejo limitado de la lengua no sólo impide al actor expresar lo que realmente quiere decir, sino que la situación en sí misma lo hace sentirse tonto, desvalorizado. Esto no está directamente relacionado con el resultado de la interpretación, ya que si el público sabe que el intérprete no domina el idioma, no habrá problemas, pero el actor-improvisador puede sentirse por debajo de sus propias posibilidades de expresión y comunicación. Esto sucede específicamente en el caso de la improvisación; en cambio, en el teatro de texto existe un referente y, aunque no se maneje la lengua, se puede memorizar los parlamentos y la pronunciación sin mayores problemas.

Límites y posibilidades de la improvisación.

Algunos espectadores y críticos se muestran reticentes respecto a las posibilidades de la técnica más allá de lo convencional (es decir, la búsqueda del efecto cómico seguro, la complicidad básica y fácil con el público, el transitar temas conocidos o códigos de fácil interpretación, cercanos al estereotipo). Quienes la eligieron como "forma de vida" necesitan profundizar, llevarla a otros niveles, lo cual exige un espectador y actores que estén más allá de lo masivo, que entiendan y disfruten las sutilezas, que estén abiertos a nuevas formas de espectáculos y -hasta podría decirse- que sean capaces de aprender a *leer* propuestas artísticas innovadoras. En ese sentido, el actor-improvisador cumple un papel didáctico, aunque el mismo no haya sido planteado como objetivo. Galván insiste en el término *búsqueda*: "Nada más nefasto



que un artista satisfecho de sí mismo, ya sea el bodrio del match de Behrens o las canciones de Fito de los últimos años”.

Sin embargo, en el ambiente teatral y para la crítica teatral la improvisación sigue ocupando un lugar marginal, un poco subestimada. Galván adhiere a esta idea, pero reconoce que es con razón que el ambiente la subestima: porque si bien aún no se han encontrado los límites de esta joven técnica, sí se han denunciado, en cambio, los límites de muchos de los que la practican. Eso hizo y hace que el ambiente especializado tome a la improvisación como una forma de resolver espectáculos con velocidad y sin profundidad, interesante para gente que no sabe de teatro.

El que la improvisación permita ser jugada por no-actores es una virtud de la técnica más que un defecto para Galván. Los teatristas a veces lo toman como debilidad, sintiéndose dueños de una mística escénica de la que sienten que sólo pueden formar parte los iniciados. Mediante una exploración profunda (“muy pocos colegas la hacen, en Argentina podría nombrar solamente a Sucesos Argentinos y, quizá a Oscar -Osqui- Guzmán”), la improvisación llega a lugares que poco tienen que envidiarle a obras de texto escrito. Sus últimas investigaciones lo llevan a buscar una dramaturgia más fina en los menesteres de lo imprevisto y los resultados son sorprendentes. Galván está experimentando algo que será luego un espectáculo “por sí solo” y que difícilmente podrá llamarse un espectáculo en sentido clásico: “es fuerte, jugado, es oscuridad sin efectismo”. *Impro no more* es un espectáculo y un concepto dual, un poco “*impro no humor*” y otro poco “*no más impro*” que propone una contralectura del trabajo del actor-improvisador en los que muestra improvisaciones en las que un personaje desarrolla un monólogo que hace hincapié más en las emociones oscuras que en el desarrollo de una historia.

Galván sostiene quien se especializa en la improvisación soporta mucho menos las trampas del oficio; necesita una constante investigación y renovación. Debe estar siempre *vivo*. Para Guerrero la improvisación aparece como técnica apasionante, porque el actor tiene que entregar todo: ser director, autor y ejecutante en un tiempo. Es un trabajo que exige nobleza y transparencia, un desafío que llama y al que el actor acude constantemente.

Los comentarios citados no pretenden ser una única respuesta a nuestros interrogantes, sino permitirnos entender desde nuestra posición de espectadores-críticos el trabajo actoral dentro de la improvisación y proponer, modestamente, a



partir del análisis de ciertos elementos que parecen ser secundarios, otras lecturas y acercamientos para apreciar y comprender mejor esta técnica teatral.

Y más allá de los códigos, sigue vigente más que nunca el interrogante acerca del por qué de la difusión creciente de la impro. Vamos al teatro a presenciar algo único, que no se repetirá, como una conversación espontánea que nos libere de nuestros estereotipados intercambios lingüísticos cotidianos, en los que cada uno dice algo, en los que nos entendemos poco. Tal vez el éxito de este tipo de espectáculos esté relacionado con la imperiosa necesidad de comunicación de nuestro presente.