



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Teatro de improvisación y cine: una relación productiva

Autor:

Indart, María Inés

Revista

Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Teatro de improvisación y cine: una relación productiva.

María Inés Indart

(Universidad de Buenos Aires)

1. Interrelaciones entre teatro y cine en el campo teatral porteño.

1.1 El cine en el ámbito escénico o teatral.

En los inicios del cine, la marca del teatro fue muy fuerte como modelo de producción, representación y recepción, pero en el transcurso de un siglo, esta relación parece haberse invertido. El impacto del cine se advierte cada vez con mayor intensidad en la labor de dramaturgos y actores y en las modalidades de recepción del público.

Las relaciones entre teatro y cine han asumido formas muy diversas que van desde el inicial teatro filmado a principios del siglo XX hasta la presencia de dispositivos cinematográficos en los escenarios de muchos espectáculos teatrales de la actualidad.

El cine se filtra por los escenarios teatrales de diferentes maneras, proyecta imágenes sobre el escenario, impone nuevos códigos de actuación para los actores y hace pesar sus condicionamientos sobre los procesos de recepción del público joven, más familiarizado con la recepción del cine, el cine por TV y la televisión que con el teatro mismo.

Las interrelaciones entre el cine y el teatro, en nuestro medio, asumen distintas modalidades. La más habitual ha sido la transposición de un texto dramático a un texto fílmico. En efecto, notables piezas teatrales fueron llevadas al cine en recordadas versiones tales como *Esperando la Carroza* (1962) de Jacobo Langsner, llevada al cine por Alejandro Doria en 1985; *La nona* (1977) de Roberto Cossa, transpuesta por Héctor Olivera en 1979 o *Made in Lanús* (1986) de Nelly Fernández Tiscornia, transpuesta por Juan José Jusid con el nombre de *Made in Argentina* en 1987, entre muchas otras.

En las últimas décadas, es posible observar una tendencia creciente a realizar la operación inversa, es decir, a trasponer un texto fílmico al lenguaje teatral. Tal es el caso, en nuestro medio de espectáculos como *La sogá* (2003) de Matías Gandolfo y



Sebastián Blanco Leis, concebido como homenaje a Alfred Hitchcock. Los autores realizaron la transposición teatral del film homónimo realizado en 1948, célebre en la filmografía de su creador por haber sido realizado en un solo plano secuencia, que ya era, a su vez la transposición de una obra teatral del dramaturgo inglés Patrick Hamilton. Asimismo, un procedimiento similar puede verificarse en el film *El asadito* (1999) del rosarino Gustavo Postiglione, trasladado a la escena teatral por su mismo director, con el mismo elenco de actores, y presentado en el Complejo La Plaza de Buenos Aires en febrero de 2003.

Otra modalidad de la relación teatro-cine en nuestros escenarios tiene que ver con el uso de dispositivos cinematográficos como un instrumento más para narrar escénicamente la historia. Este procedimiento puede observarse en puestas en escena muy disímiles, que responden a direcciones y estéticas muy diversas, como la recordada *Máquina Hamlet* del grupo El Periférico de Objetos sobre el texto de Heine Muller, en la sala El Callejón de los Deseos (1995); la versión de *Stéfano* de Armando Discépolo realizada por Juan Carlos Gené en el Teatro Nacional Cervantes (2003) o la más reciente *El detective y la niña sonámbula* (2004), puesta de teatro infantil escrita y dirigida por Ana Alvarado, presentada en el Teatro del Pueblo.

Asimismo, la referencia a los géneros cinematográficos como matriz de espectáculos teatrales ha sido un procedimiento habitual en el teatro argentino de los últimos años. Un ejemplo de esta modalidad es *La escala humana* de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián, estrenado en el Teatro Callejón en el año 2001, cuyo principio constructivo es la parodia del policial negro americano. El llamado teatro de improvisación, en el que sus creadores proponen un teatro espontáneo, sin texto ni ensayos previos, de creación efímera e irrepetible ante los ojos del espectador en un escenario despojado de escenografía y utilería concebido como puro espacio de juego, parecen estar en las antípodas de los complejos y costosos procesos de pre y post producción propios de la industria cinematográfica. Sin embargo, en muchas ocasiones, los actores construyen sus improvisaciones a partir de temáticas o géneros vinculados al cine.

1.2. El cine como objeto de reflexión de los teatristas.

En los últimos años, el cine no sólo impacta en los escenarios, en los modos de producción y recepción del hecho teatral, sino que los fenómenos de interrelación



entre el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico se constituyen en objeto de reflexión para actores, directores y dramaturgos del campo teatral porteño.

En el área del trabajo actoral, el director teatral Jorge Hacker registra una traslación de las modalidades de actuación cinematográfica a las pautas interpretativas con que se forman las nuevas generaciones de actores:

El teatro experimental de hoy y la búsqueda de imágenes en el cine se van pareciendo cada vez más. El teatro solía desdecirse del primer plano; el de la fila 28 debía ver lo mismo que el de la primera. En la mayoría de los casos no es así hoy. No en el teatro experimental al menos. Te dicen: actor, aprende a no actuar, tienes la cámara a un metro, no hagas nada o lo menos posible. Dentro tuyo se juega la verdad y toda la verdad y tu montaje lo lleva a primer plano donde se convierte en realidad escénica. Es claro que seguirás creando un sentimiento, estás tan cerca que nos gratifica con creces la sombra de tu sentimiento, la autenticidad que vive en tu mente, una pizca de tiempo, una mirada. Casi cine.¹

En su análisis de la relación teatro-cine, el dramaturgo Ricardo Monti registra la tendencia, gradual pero constante, de pasaje de la existencia del *autor/dramaturgo* al *autor/director* (o al *actor/director*) en desmedro del prestigio tradicionalmente reconocido a la labor escritural del dramaturgo como autor de un texto dramático y atribuye este fenómeno a la costumbre del medio cinematográfico a otorgar la autoría del film, no al guionista, sino a su director:

[esta tendencia] creo que se origina con la irrupción del cine como sustituto del teatro en cuanto arte masivo de representación y una especie de contagio del rol que el director sí tiene en el cine. Esto, con algunos antecedentes, pero fundamentalmente a partir de Meyerhold, hace que el director busque su lugar. Durante los 2.500 años largos de historia teatral al director nadie lo notó...Recién se autonomiza en el XX y en esa lucha de poder va relegando al autor y transformándolo en autor del texto, con una acepción maliciosa del concepto de texto: como el autor de la letra².

Lor su parte, los jóvenes creadores del teatro de improvisación porteño conocen muy bien el impacto que los géneros cinematográficos y televisivos tienen sobre el

¹ Jorge Hacker, "Conversaciones con el teatro joven". *Teatro XXI*, Año IX Nº 16, 2003; 29.

² Ricardo Monti, "El teatro como palabra encarnada". (Reportaje de Osvaldo Pellettieri) *Revista Ñ*, Año I, Nº 34, 17 de julio de 2003; 26.



público mayoritariamente adolescente que asiste con entusiasta regularidad a sus espectáculos. Al respecto, el creador, director y docente, Fabio "Mosquito" Sancineto, sostiene que los "jóvenes tienen una visión del hecho teatral como un zapping televisivo. Hay un lenguaje cercano a ellos y calidad de actuación³.

Como es posible constatar en los casos observados, dentro del campo teatral porteño, podemos apreciar, la diversidad que asumen las interrelaciones entre lenguaje cinematográfico y lenguaje teatral en nuestro medio.

Por esta razón, nos proponemos indagar esta particular relación entre teatro y cine que se produce en ciertos espectáculos de improvisación cuya que se gestan a partir de su relación con el cine.

2. El teatro de improvisación: orígenes y modalidades.

Para un mejor abordaje de la relación teatro de improvisación y cine, indagaremos en los orígenes del teatro de improvisación y las modalidades que adopta en el campo teatral porteño.

2.1. De la *Commedia dell'arte* al *Match* de Improvisación.

La crítica periodística porteña coincide en establecer como antepasado más remoto del teatro de improvisación a una modalidad teatral muy popular desarrollada en Italia en el siglo XVI y conocida como la *commedia dell'arte*.⁴ Se trataba de un espectáculo cómico en el que un grupo de actores realizaban improvisaciones colectivas a partir de un esquema muy breve que ofrecía los lineamientos básicos de la historia. La acción se situaba siempre en la calle o en la plaza y los temas eran los conflictos entre los jóvenes y los viejos, los errores acerca de la identidad de las personas y las complicaciones sentimentales que parodiaban el discurso amoroso en una sucesión de *sketches* con corridas y juegos corporales de gestualidad desbordante. Los actores portaban máscaras, de modo que la atención del público estaba puesta en la gracia de los gestos⁵. (Pavis, 1996:81)

La historia del teatro europeo otorgó a la improvisación un lugar vital en el proceso de formación y preparación de los actores hasta que, a partir de 1950, cobró

³ Ximena Casas, "Haciendo teatro sin red", *Revista Ñ*, Año I, Nº 12, 20 de diciembre de 2003;2

⁴ Ximena Casas, ob. cit.; María Ana Rago, "El juego de la improvisación al poder." *Clarín*, 20 de junio, 2003.

⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 1996; 81.



una especial dimensión, en la que fueron determinantes, por un lado, los aportes de la actriz y docente estadounidense Viola Spolin y sus formulaciones acerca del teatro como juego y, por otro lado, los desarrollos del director y docente teatral británico Keith Johnstone, quien expandió sus teorías sobre la creatividad y la espontaneidad en el campo teatral inglés intentando desacartonar el rígido estilo actoral británico dominante y ganar para el teatro parte del nutrido público masculino que asistía masivamente a los encuentros de boxeo y los campeonatos de fútbol. De esta experimentación nació el *Theatre Sports* o Teatro Deportivo, una fusión entre el teatro y el deporte⁶.

Las propuestas de Johnstone encontraron un fuerte eco en Canadá, en donde, a partir del modelo del deporte nacional de este país (el hockey sobre hielo), Robert Gravel (1945-1996) e Yvon Leduc, dos comediantes del Teatro Experimental de Montreal, profundizaron la propuesta y crearon el *match de improvisación teatral*, en 1977. En 1980, estas competencias teatrales fueron transmitidas por radio con gran éxito de público. El fenómeno fue creciendo, lo que determinó la creación de la Liga Nacional de Improvisación (LNI), comandada por Gravel y Leduc, en Québec y, en 1982, la confrontación en "matches défis" con la Liga de Improvisación Francesa (LIF) en París. La rápida formación de otras ligas profesionales, semiprofesionales y amateurs, en Europa, permitió la realización, en 1985, de la primera Copa Mundial de Improvisación.

El match de improvisación, un formato teatral que se difundió rápidamente por Europa, era una competencia entre equipos de actores/jugadores sobre un escenario, que en ocasiones se asemeja a un cuadrilátero boxístico para realizar improvisaciones, en pocos minutos de duración, bajo las pautas de un reglamento previamente conocido por jugadores y asistentes. Es el público quien sugiere los temas y géneros de las improvisaciones, en tanto el árbitro, siempre presente en el escenario, controla el cumplimiento de la duración preestablecida para cada juego improvisativo y el cumplimiento de las normas. El público podrá votar por las improvisaciones que sean de su agrado por medio de una tarjeta o bien arrojar la galocha (una suerte de zapatilla de tela liviana) a la cabeza del árbitro en disconformidad con las penalizaciones establecidas para los equipos de actores/jugadores. El espectáculo cuenta con una pizarra electrónica que registra los tantos obtenidos por cada equipo en

⁶ Silvana Frieria, "El match nació para llevar a los fanáticos del deporte al teatro." *Página 12*, 20 de junio.



cada *match* de la competencia y que, al mismo tiempo, potencia el esfuerzo de los actores jugadores y las manifestaciones de aprobación o disgusto por parte del público.

Si bien coinciden en el clima de competencia de espíritu deportivo, el *Theatersport* se diferencia del *match*, en el hecho de que se basa en proponer dificultades extremas: improvisar con ojos tapados, emitir textos que no incluyan determina letra o bien constituidos exclusivamente por interrogaciones, hacer permanentemente zapping de diferentes estilos y géneros, entre otras. Tales improvisaciones son evaluadas de 1 a 5 según la modalidad olímpica⁷.

2.2 El *match* de improvisación en Buenos Aires.

En los años 80, el *match* de improvisación llegó a la Argentina que se convirtió, así, en el primer país de habla hispana que empezó a practicar esta técnica⁸. Existían ciertos antecedentes previos en nuestro medio del tratamiento de la improvisación como fin y no como medio, las obras *instantáneas* ofrecidas por el actor Augusto Rodríguez Larreta en su casa-teatro y las obras *express* que presentaba la actriz Vivi Tellas en su espectáculo *Pida tema* en el espacio alternativo conocido como Parakultural. Pero fue decisiva, para la difusión del *match*, la visita a Buenos Aires del profesor francés Claude Bazin, miembro de la Liga de Improvisación Francesa, quien coordinó una serie de talleres en el Teatro San Martín, junto a las jugadoras Silvie Potvin y Silvie Gagnon de la Liga Nacional de Improvisación de Canadá. A estos cursos asistieron, entre otros, los actores Fabio Sancineto y Ricardo Behrens, líderes actuales del *match* porteño. Las enseñanzas de Bazin dieron fruto y, en 1988, se llevó a cabo el primer *match de improvisación* argentino en la discoteca Paladium.

Respecto de este evento fundador, recuerda Sancineto: "Entrenamos un año para hacer cuatro funciones y el ambiente teatral nos dio la espalda. Decían que era banal, que se parecía a un deporte"⁹.

Sin embargo, el *match* creció dentro de la vanguardia teatral de los 90. La perseverancia de sus adeptos permitió, en veinte años, generar espacios escénicos y un público capaz de disfrutar la frescura del juego que desconstruye el teatro

⁷ El programa de la televisión estadounidense, difundido por la cadena Sony, denominado "Whose line is it anyway?", desarrolla improvisaciones de acuerdo con este modelo.

⁸ Silvina Frieri, ob.cit.

⁹ Ximena Casas, ob. cit.



tradicional. "Quiere ver a los jugadores en acción, resolviendo en el instante", dice Ricardo Behrens, uno de los actuales pilares del teatro deportivo¹⁰.

Veinte años después de la llegada del match de improvisación a la Argentina, la cartelera porteña ofrece numerosos espectáculos de improvisación. El grupo Sucesos Argentinos, fundado por Marcelo Savignone y Romina Coccio; la Compañía de Teatro-Improvisación Argentina, comandada por Fabio "Mosquito" Sancineto; el grupo Qué rompimos (dirigido por "Osqui" Guzmán) y la Liga Profesional de Improvisación, conducida por Ricardo Behrens, entre otros, tienen una larga trayectoria en los escenarios de Buenos Aires. Las representaciones se llevan a cabo en salas marginales, pero que se encuentran en el corazón del circuito teatral de la calle Corrientes (Liberarte, Belisario, El Vitral) y compiten, no solo con el teatro comercial y con el teatro oficial (Teatros San Martín y Alvear), sino también con el del llamado "off Corrientes", en el que se destacan los circuitos ampliamente legitimados como el Abasto-Palermo, San Telmo y, en los últimos años, el de Balvanera. Esta competencia desde el "desprestigio" abre un interrogante respecto de la recepción de este tipo de espectáculos que convocan a un público mayoritariamente joven o muy joven, no *habitué* de los circuitos teatrales consagrados por la crítica, ni siquiera de los del denominado "off". Sin embargo, este público parecería encontrar en las propuestas teatrales de los matches de improvisación, como así también en el bajo costo de la entradas y en su accesibilidad geográfica un lugar de afinidad, de diversión y de pertenencia puntual, conformando, en términos de Michel Maffesoli, una pequeña "tribu" urbana¹¹ (1990:138).

2.3 La presencia del cine en los espectáculos de improvisación.

Entre los diversos espectáculos de improvisación que se llevaron a cabo durante la temporada teatral 2003, dos de ellos en particular, toman distancia de su impronta deportiva y centran la temática de sus improvisaciones en relación al cine. Se trata de *Cinemascope* del Grupo Sucesos Argentinos presentado en el Teatro Belisario y *Mosquito Industria Argentina (Un homenaje al Cine Nacional de Ayer, Hoy y Siempre)* de la Primera Compañía e Teatro-Improvisación Argentina presentado en el Teatro El Vitral.

¹⁰ Silvina Frieria, ob.cit.

¹¹ Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria, 1990; 133-145.



Aunque mantienen su carácter humorístico, ambos espectáculos se alejan de las rígidas reglas del match e intentan experimentar con otras modalidades espectaculares, *Cinemascope* incursiona en el café concert incorporando músicos en vivo y *Mosquito Industria Argentina* intenta aproximarse a la tradición porteña del teatro de revistas incorporando una "vedette" con sus típicas plumas y lentejuelas y acentuando la carga erótica de sus improvisaciones.

Respecto de este apartamiento de los canones deportivos y de la experimentación con la improvisación, Marcelo Sauvignone reflexiona: "No es un juego, nuestras propuestas son más profundas. Queremos consolidar una filosofía propia: capitalización del accidente, creación a partir del accidente y fraternidad entre los compañeros"¹².

2.3.1 **El caso *Cinemascope*: el triunfo del estereotipo.**

En primer lugar, llama la atención que el grupo de Savignone y Coccio tome su denominación del tradicional noticiero cinematográfico que se proyectó en las salas cinematográficas de todo el país desde 1938 hasta 1972. Este noticiero cinematográfico llamado *Sucesos argentinos* fue el único registro audiovisual de la realidad argentina hasta que la televisión volvió obsoleta su estética de blanco y negro y arcaica, la altisonante voz en off del locutor omnipresente¹³. La elección de este nombre, que invoca no sólo al noticiero sino a su permanencia en la memoria del público local, manifiesta abiertamente la intención del grupo de vincularse a con la tradición cinematográfica argentina.

Asimismo, la denominación del espectáculo, *Cinemascope*, remite a un aspecto técnico del cine color que la industria cinematográfica hollywoodense empezó a utilizar en 1953, subrayando así su vínculo con el cine como industria.

En este espectáculo, el grupo de actores /improvisadores estuvo integrado por Romina Coccio, Marcelo Sauvignone Gustavo Lista, Romina Sznaider, Víctor Malagrino y Bernardo Sabbionni y contó con la presencia de músicos en vivo -que también improvisaban- acompañando las improvisaciones.

La modalidad de esta propuesta improvisativa dejó de lado aspectos característicos del match ya que, al eliminar el carácter competitivo del juego, están

¹² Ximena Casas, ob. cit.

¹³ Emanuel Respighi, "Vuelve Sucesos Argentinos, el primer noticiero cinematográfico". *Página 12*, 1º de agosto de 2002.



ausentes en el escenario dos elementos básicos del teatro deportivo: el árbitro y el contador electrónico. El escenario aparece como un espacio sin los límites del cuadrilátero habitual; los actores/improvisadores forman un grupo creativo unido y libre de penalizaciones, cuyo desempeño, sólo es evaluado, como es habitual en otros espectáculos teatrales, por el calor o la frialdad de los aplausos de los asistentes. Mientras los actores/improvisadores realizan actividades corporales antes de lanzarse al juego creativo, un actor/presentador recorre el pasillo central del teatro Belisario con una caja (cuya forma imita la recordada cabeza congestionada de la antigua publicidad de Geniol) en sus manos. La caja en cuestión contiene fajas de papel con las opciones de "estilos" (opciones que en el match están en el menú inicialmente entregado como programa de mano al público antes de ingresar a la sala). El presentador solicita a distintos espectadores la elección de un verbo y un sustantivo para armar el tema de cada improvisación, previa aclaración de que no pueden utilizarse títulos de films existentes. Una vez acordado el tema, hay que definir el género cinematográfico en el que se realizará la improvisación. Para acentuar el carácter espontáneo y único de la improvisación, la elección del género recae también en un miembro del público, que debe extraer de la caja o "cabeza" antes mencionada un pequeño papel cuyo contenido -el nombre un género cinematográfico- el actor/presentador comunicará de inmediato a los actores y al público.

Una vez definidos tema y género, el presentador establece la duración de la improvisación y se les da unos minutos a los actores para planear su improvisación, mientras los músicos realizan una breve ejecución para el público. Cumplido el tiempo, los actores/improvisadores realizan su juego creativo durante el tiempo prescripto por el presentador. Los espectadores, a diferencia de lo que ocurre en el match, no votan, pero sus intervenciones espontáneas, gritos de aprobación o desaprobación, risas, silbidos, aplausos acompañan los aciertos o desaciertos de los actores/improvisadores en el cumplimiento del tema y el género de la improvisación.

Para dar algunos ejemplos de las propuestas que surgen de esta dinámica, una improvisación puede armarse sobre el siguiente tema "El enano come salchichas" bajo el género ciencia ficción o "el cartero aprieta botones" bajo el género cine japonés u otras combinaciones siempre disparatadas y, en ocasiones obscenas, que resultan de este proceso de selección de temas y géneros.

En cuanto a la relación entre cine y teatro de improvisación en este espectáculo se observa una particular la convivencia de géneros cinematográficos con otras



categorías cuya heterogeneidad se desvía de las clasificaciones más habituales en los estudios acerca del cine y sus géneros.

En primer lugar, los géneros cinematográficos propiamente dichos como el policial, el western, la comedia musical, la ciencia ficción, el cine- catástrofe o el cine bélico, conviven con otras opciones que se definen por criterios no genéricos, tales como la nacionalidad ("cine japonés, cine italiano, cine ruso, nuevo cine español"), el cine de autor ("a la manera de Alfred Hitchcock, Quentin Tarantino, Woody Allen, Brian de Palma, Armando Bo, Enrique Carreras"), el estilo de ciertas figuras muy populares del cine argentino ("a la manera de Porcel y Olmedo"), a los que se incorporan otras categorías que provienen de exitosas producciones de la industria cinematográfica de gran impacto en la cultura mediática tales como: "mafia", "a la manera de "El señor de los anillos" o "a la manera de Harry Potter").

En segundo lugar, sorprende la utilización que estos actores hacen en sus improvisaciones de este heterogéneo conglomerado de *géneros*, los procedimientos que utilizan para parodiar los estilos cinematográficos, en un escenario absolutamente despojado, sin otros recursos que sus cuerpos y sus voces y, por último, la efectividad de estos procedimientos paródicos sobre el público, ya que los espectadores reconocen los géneros parodiados, los disfrutan y los festejan con risas y aplausos.

¿Qué hacen los actores con estas categorías que la crítica suele categorizar como géneros? ¿Cómo construye Sucesos Argentinos sus desopilantes improvisaciones a partir del cine?

El grupo crea a partir del verosímil cinematográfico, en sentido en que lo concibe Christian Metz para quien lo verosímil cinematográfico tiene un efecto de "corpus" en tanto es un fenómeno de restricción de los posibles y de canonización de "lo decible" en el cine, y opera como un canon de contenidos específicos autorizados, con su catálogo de temas y de tonos filmables¹⁴ (1972).

Ahora bien, la habilidad de estos actores improvisadores consiste en tomar dentro del verosímil genérico del cine aquellos aspectos todavía más cristalizados, que habitualmente se conocen como estereotipos, es decir, representaciones sociales cristalizadas. Si bien tradicionalmente las ciencias sociales le han asignado al concepto de estereotipo un carácter peyorativo en tanto produce una visión deformada y simplificada del otro que conlleva a la formación de prejuicios, también se verifica, inversamente, una revalorización del estereotipo en tanto que si bien esquematiza y

¹⁴ Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" En *Lo verosímil*. Comunicaciones. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. 1972.



categoriza, implica procedimientos indispensables para la cognición y sería imposible evitarlos en la vida social¹⁵ (Amossy y Herchberg; 2001)

En el caso de *Cinemascope*, podemos pensar que el estereotipo es el principio constructivo en este espectáculo ya que posibilita el trabajo creativo de las improvisaciones y garantiza la diversión para los espectadores.

Está claro que los asistentes no necesitan ser "cinéfilos" ni críticos especializados para disfrutar del espectáculo. No hace falta ser un especialista en la filmografía de Federico Fellini o Ettore Scolla, para reconocer en la improvisación bajo el rótulo de "cine italiano" porque los rasgos que los actores toman de la estética de los films pertenecientes al "neorrealismo italiano" son básicamente dos: la gestualidad ampulosa y desbordante y la imitación fonética del italiano. Asimismo, en el caso del género "cine japonés" se toman la expresión hierática de los personajes, su gestualidad pausada y ritualista y una perfecta imitación de la fonética de la lengua japonesa en supuestos diálogos que oscilan entre largas parrafadas y lacónicos sonidos monosilábicos con la hábil e inesperada intercalación de algunos términos característicos del español de Buenos Aires, tales como "chimichurri", "hermano" o "yerba" que provocan la hilaridad de un público que, probablemente, no sea experto en la filmografía del director japonés Akira Kurosawa, pero es capaz de reconocer en la improvisación el estereotipo del cine oriental.

Del mismo modo, en sucesivas improvisaciones sobre los temas más diversos e inconexos, los actores parodian la neurótica verbosidad autorreferencial de los personajes frecuentemente protagonizados por Woody Allen o las conversaciones banales que acompañan la violencia extrema de los films de Tarantino o las ingenuas y moralizantes réplicas de los porteños protagonistas de las películas del argentino Enrique Carreras. En todos los casos, el estereotipo de cada "estilo cinematográfico" es reconocido y festejado por el público.

En *Cinemascope*, se parodia la ideología, los estereotipos gestuales y verbales, los clichés del género cinematográfico y se logran, así, efectos humorísticos que el público comparte, festeja y aplaude. Entonces, la interacción y la comunicación entre actores y público resulta eficaz en tanto ambos se apropian del verosímil cinematográfico, comparten un imaginario social básico acerca del cine y otorgan a los estereotipos vinculados a él una dinámica de puro juego y humor. De no ser por la efectividad de estas imágenes cristalizadas compartidas desde la producción y la

¹⁵ Ruth Amossy y Pierrot Herschberg, *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, EUDEBA, 2001; .35-56.



recepción de *Cinemascope*, sólo podría ser un espectáculo sumamente restringido y excluyente, es decir, “de” y “para” cinéfilos, amantes y conocedores de todo el cine producido en el siglo XX. Nada más opuesto a la intención de los jóvenes actores integrantes de *Sucesos Argentinos*, cuyo *Cinemascope* resulta finalmente un espectáculo logrado, en tanto se produce un circuito en el que la propuesta generada desde el escenario es plenamente decodificada, aceptada y festejada por el público.

2.3.2 **El caso *Mosquito industria nacional*: un homenaje malogrado.**

El programa de mano del espectáculo *Mosquito Industria Argentina* (2003), presentado en el teatro El Vitral, revela una propuesta diferente a la de otros espectáculos de improvisación llevados a cabo por Fabio Sancineto y su grupo, ya que incorpora la figura de la “vedette invitada”, rasgo que lo vincula a la tradición del teatro revisteril y que revela la intención de darle a la propuesta improvisativa el tono de un show humorístico con mayor carga erótica que la habitual en este tipo de espectáculos.

El programa anuncia también el típico menú de opciones para la realización de las improvisaciones compuesto por once estilos básicos, seis estilos considerados “estilos plus” y diez “opciones de final”. Nuevamente, llama la atención la diversidad y la superposición de criterios que ofrece este menú que combina categorías directamente vinculadas a la historia del cine argentino (“cine argentino de los 40, los 50, los 60”), con géneros cinematográficos (“Ciencia ficción, Épica-histórica, Terror, Bizarro”), con otros que implican rasgos vinculados a las modalidades de producción de la industria cinematográfica (“Clase B, Condicionada, Coproducción, Segundas partes) con otros “estilos” no vinculados con el cine (Gauchesca, Telenovela, Teatro leído) junto a las “opciones de final”, que junto a las típicas “feliz-justo” o “infeliz-injusto”, coexisten otras, sin duda, muy singulares como “incomprensible”, “a todo trapo” o “totalmente al pedo”.

El subtítulo del espectáculo *Un homenaje al Cine Nacional de Ayer, Hoy y Siempre* está en relación con la propuesta explicitada por Sancineto ante la crítica: “Mi proyecto es armar una obra con elementos tomados del cine argentino y hacer un homenaje a algunas divas famosas del cine argentino como Zully Moreno o Tita Merello”¹⁶. Para este líder del teatro de improvisación porteño, este espectáculo se propone mostrar lo que se escondía en los melodramas protagonizados por aquellas

¹⁶ Hilda Cabrera, “El acto del teatro debe ser siempre algo vivo”, *Página 12*, 20 de junio.



divas del cine argentino, lo que él llama la hipocresía de característica de nuestro cine que siempre oculta la vida sexual de sus heroínas.

Sin embargo, la intención de los improvisadores de mostrar lo que por pudor, censura moral o simple pacatería se ocultaba en las comedias anodinas o "blancas" de los años cincuenta o en las películas de corte intelectual de los sesenta, resulta más una declaración de principios (o de "buenas intenciones") de la Compañía que una propuesta elaborada para los espectadores que habitualmente siguen este tipo de espectáculos quienes, como es de suponer, no son particularmente conocedores o consumidores habituales de cine argentino.

Ahora bien, ¿con qué dinámica se arma este espectáculo de improvisación en la sala de El Vitral? Antes de entrar a la sala los asistentes deben completar por escrito una suerte de cupón donde proponen un tema y eligen un estilo del menú de opciones que se colocan, antes de entrar a la sala, en una caja de acrílico transparente semejante al que se utiliza en programas televisivos para concursos o sorteo de premios. Esta caja estará luego en el escenario en manos de Sancineto y de allí se tomará al azar un cupón para cada improvisación.

El espectáculo se abre con un juego de música y luces propios de un show "porno" para que la vedette (Liliana Pardo) haga su aparición bajando por una escalera (ritual característico en el teatro de revistas); en este caso, sin embargo, se trata de una escalera quebrada en la que sólo los últimos escalones la dejan de frente a un público muy joven que festeja su aparición con los gritos y silbidos. Luego de recorrer el escenario exhibiendo su cuerpo adornado con la característica vestimenta glamorosa de lentejuelas y plumas, desaparece para dejar paso a los actores/improvisadores: Ernesto Zuazo, Charo López, Gabriel Maldonado, Pablo Coca y el director del Grupo Fabio "Mosquito" Sancineto, vestidos con ropas holgadas y sencillas dispuestos para el juego improvisativo. La música deja de sonar cuando Sancineto se aproxima al público para sacar de la caja transparente, al azar, el cupón que propone tema, estilo y opción de final, luego, se deja la caja a un costado del escenario y suena nuevamente la música a todo volumen para que los improvisadores reunidos en el centro del escenario, en unos instantes, organicen su improvisación. En el espectáculo observado, entre los cupones seleccionados en relación con el cine, llaman especialmente la atención tres: cine argentino de los 60, cine argentino de los 70 y cine bizarro o de clase B.



Cuando el juego creativo se armó sobre el estilo "cine argentino de los 60", la iluminación se tornó "psicodélica" por unos instantes y se escuchó sonar una popular melodía de Los Beatles; luego, en los diálogos improvisados se mencionó una "casa del ángel" y a una persona llamada "Elsa". Si bien, la remisión a los sesenta fue muy clara en la musicalización y la iluminación, en la improvisación misma, la sola mención (dentro de un diálogo disparatado que se arma a partir del tema propuesto por el espectador del cupón seleccionado) del título del film de Leopoldo Torre Nilsson *La casa del ángel* (1957) basado en la novela homónima de Beatriz Guido y la denominación de Elsa, en alusión a la actriz Elsa Daniel, para la actriz improvisadora no constituyen elementos fácilmente reconocibles para los jóvenes espectadores seguidores de este tipo de teatro.

Cabe recordar que la dupla creativa Torre Nilsson- Guido marcó su impronta en el cine argentino de los años sesenta y este film significó para nuestro cien un punto de ruptura, la brecha que fracturó la mediocridad imperante y permitió la eclosión de una generación de cineastas que se conocería como "nuevo cine argentino"¹⁷. La película presenta la historia de una adolescente de familia rica, educada en principios religiosos hasta el extremo del puritanismo, e incluso con una noción truculenta e irreal del sexo, el pecado y el infierno, que Nilsson narra a partir de un *flashback* de la protagonista con recurrentes primeros planos de la actriz Elsa Daniel utilizados para exponer su conflicto interior. Esta actriz que había comenzado su carrera como una de las rubias ingenuas de las comedias blancas de los cincuenta, pero, a partir de este film, hizo un cambio en su estilo de actuación para asumir roles más complejos. La película tuvo amplia repercusión nacional, ya que cuestionaba las pautas morales y religiosas de la época. Fue exhibida en el Festival de Cannes y, aunque no logró ningún premio, despertó el interés de los críticos europeos y llegó a ser incluida, junto a otras cinco, por el historiador y crítico francés Georges Sadoul en el *Dictionnaire des films* de la década por "su pintura a la vez poética y realista de la alta sociedad argentina"¹⁸.

Ahora bien, en este juego improvisativo, la intención del grupo de rendir homenaje al cine argentino de los 60 pasa absolutamente inadvertida para aquellos espectadores que no hayan visto el film o desconozcan su significación en la historia de nuestro cine.

¹⁷ Agustín Neifert, *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires, La Crujía, 2003; 97.

¹⁸ Segio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2002; 186-191



En la improvisación llevada a cabo bajo el “estilo cine argentino de los 70”, la década se evoca, en este caso, por ciertos elementos mínimos de vestuario tales como la minifalda con botas de caña alta en la actriz y pantalones estilo “Oxford” en los actores. La actriz lució una peluca, remedo de la larga cabellera oscura que caracterizaba a la actriz Bárbara Mujica y adoptó ciertas posturas corporales lánguidas mientras que su voz asumió una sonoridad gutural que imitaba la voz de la actriz Graciela Borges y que posibilitó el chiste de Sancinnetto: “¡Ay!, Bárbara, ¡parecés Graciela!”.

Los nombres mencionados responden, sin duda, a las actrices Graciela Borges y Bárbara Mujica de larga trayectoria en las pantallas del cine argentino. Bárbara Mujica hizo su debut en el cine, muy joven, en una escena muy audaz para la época, acariciando los inabarcables pechos de la actriz Isabel Sarli en la película *Fuego* dirigida por Armando Bo en 1968, considerada por los críticos como una de las primeras escenas de lesbianismo del cine argentino¹⁹.

Graciela Borges ya era una figura integrada al cine de los años 60 por su participación en los films *Fin de fiesta* (1960) y *Piel de verano* (1961) de Leopoldo Torre Nilsson, *Circe* de Manuel Antín (1964) y *El dependiente* de Leonardo Fabio (1968), pero en los años setenta su labor profesional se consolidó al protagonizar varias películas del director Raúl de la Torre (integrante del llamado Grupo de los Cinco, junto a Néstor Paternostro, Alberto Fischerman, Juan José Stagnaro y Ricardo Becher). Dentro de su filmografía de los años setenta, merece especial atención, *Crónica de una señora*, estrenada en 1971 (con guión de María Luisa Bemberg y el mismo De la Torre) que narraba los fallidos intentos de una típica mujer de clase alta por liberarse de los mandatos sociales de su medio, al romper su matrimonio y establecer relaciones amorosas con hombres de otros sectores sociales, en un intento de mostrar la crisis de los valores familiares convencionales de la burguesía en los 70²⁰

La improvisación se lleva a cabo sobre el tema propuesto según el cupón seleccionado y llega a su fin sin otros elementos más que los mencionados para evocar en escena el cine argentino de los setenta: el vestuario, la peluca y la mención de los nombres de pila de las actrices. El público festeja las situaciones humorísticas creadas con aplausos y risas, pero se puede pensar que la hilaridad de los espectadores se debe, una vez más, a los gags visuales y verbales propios del juego improvisativo y

¹⁹ Véase www.lavaca.org.

²⁰ Claudio España, *El cine argentino, una estética comunicacional de la fractura a la síntesis*. En *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Volumen II. Buenos Aires, Sudamericana, 1999; 299.



sus obscenidades más allá de la contextualización de la improvisación en los años setenta.

Comparando ambos espectáculos, es posible observar como en *Cinemascope*, Sucesos argentinos el estereotipo del verosímil cinematográfico opera como un código compartido entre improvisadores y espectadores, mientras que en *Mosquito Industria nacional*, el homenaje se malogra, más allá de las buenas intenciones de los improvisadores, ya que los elementos que hacen referencia al cine argentino no constituyen un estereotipo lo suficientemente fuerte y cristalizado que pueda ser reconocible para el público joven y , por lo tanto, no es efectivo en términos de producir comicidad. Es posible advertir que los espectadores se divierten y se ríen del disparate del juego improvisativo o de la obscenidad del juego corporal de los actores, como en cualquier match de improvisación, pero, no del develamiento de la sexualidad reprimida en el cine argentino, como se había propuesto Sancineto al concebir su particular homenaje.

Ahora bien, de la comparación de la producción y la recepción de los espectáculos observados se podría sacar la obvia conclusión de que los jóvenes seguidores de este tipo de teatro son mucho más consumidores y conocedores de cine extranjero que del cine nacional, lo que constituye seguramente una parte importante de la efectividad de la propuesta de Sucesos, mientras que el espectador de *Homenaje al cine nacional*, debería estar familiarizado con el cine argentino o cuanto menos, estar abonado al canal de cable Volver.

3. Aportes del cine al teatro de improvisación porteño.

Si se considera el fenómeno emergente del teatro de improvisación porteño en su conjunto, los dos rasgos que llaman la atención son, por un lado, la constitución de un público propio y, por otro, la utilización, como matriz de los espectáculos de una categoría híbrida: el *estilo*. En relación con el primero, es posible suponer que, en la actualidad, un joven espectador asiste en forma reiterada a un espectáculo de improvisación porque supone que allí hay algo no *producido*, un espectáculo que realmente comienza cuando el espectador llega, que se hace en su presencia y que le garantiza una interactividad y una espontaneidad que los espectáculos mediáticos están lejos de ofrecer a pesar de los *reality shows* y los otros productos que la industria



cultural mediática local e internacional crean para generar la ilusión de realidad, de aquello que estaría haciéndose “espontáneamente” ante los ojos del espectador.

La sensación, quizás no la completa certeza, de que se está asistiendo a un espectáculo *único*, sin preparación previa al que se puede volver a asistir cuantas veces se quiera, porque se verá una obra nueva en cada función, puede resultar muy atractiva, evidentemente para los jóvenes actuales.

Esta percepción de lo fugaz, de lo espontáneo y no *prefabricado* ha generado el éxito de los *umplugged* en la música popular. En efecto, los jóvenes aprecian los recitales en vivo, aunque la calidad del sonido esté lejos de ser la que les ofrece la tecnología del audio, y disfrutan de los *umplugged* (registros de sesiones de grabación sin procesamiento acústico que conservan el pulso de lo único y tienen el calor de ejecuciones no tan perfectas pero auténticas). Es posible que sea también, una de las causas del interés del público por los *backstage* que acompañan a las grandes producciones cinematográficas y televisivas, y de los programas de *bloopers*. Es evidente que el *umplugged*, el *backstage* y los programas de *bloopers* han sido capitalizados por la industria cultural que ha sabido captar y comercializar segmentos antes considerados de “desecho” o “descarte” para los medios.

Es posible pensar que esa misma búsqueda de lo que no está previamente preparado o producido, de lo único y espontáneo sea la clave del éxito que el teatro de improvisación tiene en los espectadores más jóvenes, poco acostumbrados a frecuentar otras modalidades del teatro convencional o alternativo. En general, los jóvenes no son habitúes de los circuitos teatrales consagrados por la crítica, ni siquiera de los del denominado “*off*”, pero son conocedores y consumidores de dos manifestaciones de la cultura popular mediática: el deporte y el cine.

En relación con el segundo rasgo señalado, la categoría de “estilo”, el teatro de improvisación se caracteriza por un uso muy poco canónico y, por cierto, muy transgresor de la noción de género. Los géneros utilizados por los jóvenes alternan el prestigio de los géneros teatrales consagrados (“tragedia shakesperiana”- “drama gauchesco”) y de los géneros propiamente cinematográficos (como el “policial”, el “western”, la “comedia musical”) con otros provenientes de la segmentación comercial de la industria fílmica (“segundas partes”, “clase B”) con otros, que provienen de su formación como actores o de las consignas de sus juegos improvisativos, tales como “final cerrado” o “cambio de roles”. Todas estas categorías de tan disímil procedencia histórica y tradición estética diversa son homologados bajo el rótulo de “estilo de



improvisación”: un concepto híbrido y desacralizador característico de la escena teatral posmoderna²¹.

Ahora bien, ¿qué rol juega el cine en esta modalidad espectacular que es el teatro de improvisación?

Resulta claro que aquellos espectáculos cuyo eje es el cine se alejan del modelo de la competencia deportiva. El cine enriquece las formas de interactividad entre producción y recepción de las improvisaciones, que en otros espectáculos están más ceñidas al reglamento, al árbitro, a la votación, al ranking. En definitiva, el cine vence al match de improvisación, lo enriquece y matiza al jugar con sus estereotipos y parodizarlos y convierte al espectador de cine, video y televisión en espectador teatral. La vasta experiencia mediática de los jóvenes posibilita la valoración de la improvisación como forma de juego espontáneo e interactivo y la parodización de los estereotipos cinematográficos como fuente de diversión. La pequeña *tribu* que asiste con regularidad al ritual de los matches de improvisación se siente cohesionada porque comparte un deseo: quiere divertirse, quiere burlarse de los códigos hegemónicos de la industria cinematográfica, quiere reírse de sus propias adicciones a los productos de la pantalla grande, de sus hábitos como espectador-consumidor y, para eso, paradójicamente, va a al teatro. Es en esos pequeños teatros marginales de la calle Corrientes, carentes de todo atractivo tecnológico, en los que encuentra un espacio despojado donde no existen otros “efectos especiales” que no sean, finalmente, el cuerpo y la voz del actor.

²¹ Patrice Pavis, “Posmodernidad y puesta en escena.” *Revista Celcit*, Año I, Nº 1. 1990; 58-61



telondefondo
REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA TEATRAL

www.telondefondo.org
Nº1-agosto, 2005.