

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La improvisación teatral y sus nuevas posibilidades

**Tesis para optar el Título de Licenciada en Comunicación Audiovisual que presenta la
bachiller:**

CLAUDIA ALEJANDRA VARGAS GÓMEZ

NOMBRE DEL ASESOR:

Gabriel Calderón

Lima, Junio 2015



A Imprología, por inspirarme y
cambiar mi vida como jugando.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
1.1 Preguntas de investigación.....	3
1.2 Justificación.....	4
1.3 Objetivos.....	6
1.4 Hipótesis.....	6
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....	8
2.1. Antecedentes:.....	8
2.1.1. Algo de historia.....	8
2.1.2. La comedia del arte.....	11
2.1.3. Desarrollo moderno.....	13
2.2 La improvisación, definición y discusión:.....	18
2.2.1. ¿Qué es la improvisación teatral? Definición e historia.....	19
2.2.2. La improvisación teatral en el Perú.....	23
2.2.3. La constante discusión: ¿herramienta o técnica?.....	34
2.3 La improvisación teatral y sus posibilidades:.....	36
2.3.1. La posibilidad del público activo.....	37

2.3.2. La posibilidad del humor y la comunicación.....	39
2.3.3. La posibilidad Audiovisual:.....	42
a) El lenguaje teatral vs el lenguaje audiovisual.....	43
b) La televisión peruana y la improvisación.....	48
En resumen.....	55
 CAPÍTULO 3: PROPUESTA METODOLÓGICA.....	 57
3.1. Método de investigación.....	58
3.2. Técnicas de recolección de datos.....	58
3.3. Sujetos y objetos de estudio.....	59
 CAPÍTULO 4: TRABAJO DE CAMPO.....	 63
4.1. Los expertos dicen: desarrollo de entrevistas.....	64
4.1.1. La improvisación teatral, su realidad y sus posibilidades:.....	68
a) La visión externa: Los actores.....	68
b) La visión interna: Los improvisadores.....	76
c) La visión mixta: El actor improvisador.....	81
4.1.2. La improvisación audiovisual y sus posibilidades:.....	85
a) La impro en la televisión: Actores.....	85

b) Un espacio para crecer: Improvisadores.....	88
c) El panorama real: productores.....	92
En resumen.....	105
4.2. Un esfuerzo constante: observación participante.....	109
4.2.1. Primer caso: IMPROX.....	109
4.2.2. Segundo caso: IMPRO-BOOM.....	113
4.2.3. Tercer caso: DPJ.....	116
En resumen.....	119
4.3. Herencia internacional: análisis audiovisual.....	121
4.3.1. Primer caso: Estados Unidos con <i>Whose line is it anyway?</i>	122
4.3.2. Segundo caso: Colombia con <i>Se le tiene</i>	126
En resumen.....	131
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES.....	134
5.1. La improvisación teatral como un estilo actoral que implica una técnica particular.....	134
5.2. El paso de la improvisación teatral a la televisión peruana.....	137
5.3. La improvisación y sus nuevas posibilidades.....	138
BIBLIOGRAFÍA.....	140
ANEXOS.....	148
1. Guía de entrevistas: improvisador.....	148
2. Guía de entrevistas: actor.....	149
3. Guía de entrevistas: productor.....	150

4. Guía de observación participante.....	152
5. Guía de observación descriptiva.....	153
6. Programas analizados.....	154



INTRODUCCIÓN

La improvisación teatral es una técnica escénica que busca crear historias, personajes y situaciones en el momento en que están siendo mostradas a un público. Si bien ha tenido antecedentes en la historia del teatro mundial, sus primeras luces como la conocemos hoy en día comenzaron a brillar hace no más de sesenta años en Estados Unidos y Canadá. Esta técnica, llegó al Perú hace casi quince años y en su camino ha evolucionado muchísimo y se ha empapado de nuestra cultura peruana, de nuestras costumbres y formas. Sin embargo, hay muchas cosas que han quedado en el aire, debido al rápido desarrollo que tuvo en nuestro ámbito teatral. Su condición como técnica o como herramienta de formación actoral aún no le da un estatus claro ante los ojos del público, de actores convencionales y de improvisadores. Además, ofrece muchas posibilidades escénicas, comunicacionales, laborales y audiovisuales que aún no han sido revisadas en nuestro país. Es decir, aún con varios intentos amateur y profesionales no ha podido alcanzar, por ejemplo, un espacio en la televisión, como sí ha logrado, en cierta medida, en el ámbito teatral.

A lo largo de esta investigación exploraremos en sus antecedentes, su realidad y sus posibilidades. Así, en el capítulo uno se planteará el problema a analizar, seguido por la justificación y las hipótesis y objetivos de la investigación. En el capítulo dos, repasaremos los antecedentes teatrales que guiaron a la improvisación al lugar que ocupa el día de hoy. Luego definiremos la técnica y repasaremos su historia y camino en el Perú. También observaremos las posibilidades de la improvisación a nivel comunicacional y audiovisual con un repaso por la forma en que otros productos teatrales han sido adaptados antes a la televisión además de describir parte de la realidad televisiva en nuestro país.

En el capítulo tres se expondrá la metodología usada para desarrollar el trabajo de campo. Esta metodología desprenderá una serie de herramientas de investigación que se aplicarán en distintos sujetos y objetos de estudio descritos en este capítulo. En el siguiente, el cuarto, se escribirán los resultados obtenidos de la aplicación de las herramientas de investigación. Primero se hará un recuento de los datos más importantes obtenidos en las entrevistas hechas a actores, improvisadores y productores tocando dos

grandes temas; la improvisación teatral, su realidad y sus nuevas posibilidades escénicas; y el potencial audiovisual de la improvisación, específicamente en la televisión peruana, desde el distinto punto de vista de estos profesionales. En segundo lugar se hará una descripción y posterior análisis sobre la exploración de la impro audiovisual que ya se está realizando en espacios universitarios, tal vez los únicos campos abiertos a la experimentación, a través de la observación participativa realizada por la autora de esta investigación en dos programas basados en improvisación, ambos, pilotos universitarios, uno realizado en la Universidad de Lima y el otro en la Pontificia Universidad Católica del Perú. El último programa a describir, también a través de observación participativa, sí fue emitido por el canal Panamericana Televisión; un programa de humor con un segmento de improvisación que llegó a una parrilla de programación. Sobre este, se observarán las características de su llegada a la televisión y su posterior cancelación. En tercer y último lugar se hará una descripción obtenida de la observación de dos programas distintos de improvisación emitidos por televisión en dos países, Estados Unidos y Colombia.

En el quinto capítulo se presentarán las conclusiones obtenidas de los resultados del campo teórico y del trabajo de campo, para ser cotejados con las hipótesis planteadas en el primer capítulo y definir su validez real. Finalmente, se presentará la bibliografía usada, especialmente en el segundo capítulo. Luego, se hará una lista de los documentos anexos a la tesis, como las guías usadas para aplicar las herramientas de aplicación, imágenes y videos que han sido objeto de estudio.

Esta es la forma en que se ha estructurado la presente investigación, para que se logren resultados concretos sobre las preguntas y objetivos formulados en el planteamiento del problema. A continuación se presenta el capítulo primero.

Capítulo 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Estas preguntas de investigación son el detonante principal para el trabajo. Así, se ha hecho una pregunta principal que desemboca en dos preguntas secundarias que complementan y especifican un poco más la intención de la primera. Son seguidas por la justificación de la elección del tema, donde se describen los motivos personales y profesionales por los que esta investigación representa una necesidad para la autora y para el campo profesional que se dispone a explorar. Finalmente, se enumerarán los objetivos de la tesis y se describirán las hipótesis formuladas a partir de las preguntas de investigación. Estas hipótesis serán el motor de conducción, que podremos comprobar o desestimar hacia el final de la misma, luego de analizar los resultados obtenidos del cruce del campo teórico y práctico.

1.1. Preguntas de investigación

¿Qué ofrece un producto de naturaleza escénica como la impro para su conversión al mundo audiovisual, específicamente en el género del entretenimiento televisivo en nuestro país?

- a) ¿Qué potencial presenta la improvisación teatral como producto escénico, y cuál es su visión desde la perspectiva de quienes están ligados a la actividad escénica y a la movida impro?
- b) ¿Qué posibilidades y limitaciones a nivel de producción y de contenido presenta la entrada de la impro teatral a un medio audiovisual, específicamente televisivo en nuestro país?

1.2. Justificación

Este tema y todas las preguntas derivadas de él nacen a partir de varios aspectos, tanto personales, como de interés público. En principio tiene que ver con un anhelo personal muy significativo. La investigación, la práctica y la enseñanza de esta técnica me han hecho apreciar su valor escénico, no solo como herramienta básica para el actor, sino como herramienta comunicacional y como espectáculo teatral en sí. Se convierte en un espacio escénico de creación y confianza para los actores y de sorpresa e imprevisibilidad para el público. Es una técnica, además, que investiga muy profundo en la verdad de aquel que la practica.

Al no tener en el escenario nada más que tu cuerpo y mente, es parte trascendental del entrenamiento del improvisador lograr un autoconocimiento profundo y significativo. Por este motivo, es una técnica teatral que se usa mucho como herramienta para acompañar procesos de aceptación de uno mismo y del grupo, incluso fuera del espacio teatral.

Esto abre puertas para la improvisación que tal vez antes no se había contemplado. Por ejemplo, el uso de la técnica para tratar problemas de trabajo grupal, manejo de estrés o clima laboral en distintas empresas y con personas que nada tienen que ver con el ámbito escénico. Así también, al no contar con un guion específico, la temática, el lenguaje escénico, el código de los personajes y las escenas, quedan completamente al criterio de los actores/improvisadores. Por esto es muy sencillo, una vez que se conoce la técnica, incluir básicamente cualquier tipo de mensaje dentro de una improvisación estructurada. Lo que quiere decir que, haciendo uso de información específica, se puede crear una estructura que permita enviar un mensaje claro al espectador y entretenerlo de igual forma.

Tiene entonces aplicaciones comunicacionales en ámbitos completamente desligados al teatro, en los que, gracias a sus características, funciona perfectamente y envía los mensajes deseados. Entonces, tiene un campo de uso comunicacional que no necesariamente se contempla en el contexto escénico y que, de todas formas, representa un nuevo campo de investigación y trabajo muy grande y de un uso distinto.

Otro aspecto tiene que ver con que, en el último par de años, los espectáculos de improvisación son cada vez más variados y abundantes. El público ha crecido junto con los grupos de improvisación. Es perceptible la cantidad de personas que se han ido interesando y acoplado al mundo de la investigación, práctica y enseñanza de la improvisación teatral. Así mismo, conforme se presentan nuevos y distintos formatos de improvisación, el público se hace más diverso y crece en número. Por este motivo se puede asegurar que el campo de la improvisación está creciendo tanto en oferta como en demanda, por lo que es importante observar y definir cuáles son los aspectos que la hacen atractiva e importante dentro del campo escénico de nuestra ciudad y país.

Además, en muchos otros países, la improvisación ha variado de medio hacia espacios más audiovisuales. Tanto en televisión, internet, como en la radio, la “impro” ha conquistado distintos mercados. Por eso mismo, y debido a las características de nuestra sociedad de consumidores audiovisuales (cine, radio, televisión, Internet), se puede sostener que un programa que haga uso de la improvisación podría tener potencial para llegar a una parrilla de televisión en nuestro país. Pero para que esto suceda es necesario estudiar los antecedentes, es decir, programas de improvisación en otros países y cotejarlos a lo que el público peruano está acostumbrado o dispuesto a ver, además de observar las propuestas actuales que surgen en espacios de experimentación (como las universidades) con respecto a la improvisación.

Los resultados, por variados que puedan ser, podrían ofrecernos la producción de un programa innovador, distinto a la mayoría de cosas a las que el peruano promedio puede acceder en la televisión (abierto), e iniciar así un nuevo concepto de programa de “entretenimiento/humor” en nuestro país, como en su momento lo hizo *Pataclaun*.

En definitiva, no solo la investigación personal que la autora ha desarrollado de esta técnica, sino todas las posibilidades que burbujan alrededor de ella son un motor para plantear una tesis como esta. Así mismo, creo que es importante que se investigue a un nivel casi científico, social y técnico, para que crezca a otro nivel. Creo que es hora de hacernos conscientes de que existe esta técnica, que tiene características que han provocado su crecimiento exponencial en los últimos años tanto en actores e improvisadores, como en el público que la sigue. Que tiene grandes posibilidades escénicas y audiovisuales y que

desarrollarlas podría lograr una evolución en las ofertas teatrales y audiovisuales, especialmente a nivel televisivo. Es una técnica que merece y necesita ser investigada, trabajada y explotada al máximo dentro de todos los medios posibles porque, a decir verdad, ya es una realidad que parece haber llegado para quedarse.

1.3. Objetivos

Identificar el potencial que ofrece un producto de naturaleza escénica como la impro para su conversión al mundo audiovisual, específicamente en el género del entretenimiento televisivo en nuestro país.

- Determinar las características que presenta la improvisación teatral como producto escénico y cuál es la visión que se tiene de ella desde la perspectiva de quienes están ligados a la actividad escénica y a la "movida impro".
- Investigar y describir las posibilidades y limitaciones a nivel de producción y de contenido que presenta la adaptación de la impro teatral a un medio audiovisual, específicamente televisivo, en nuestro país.

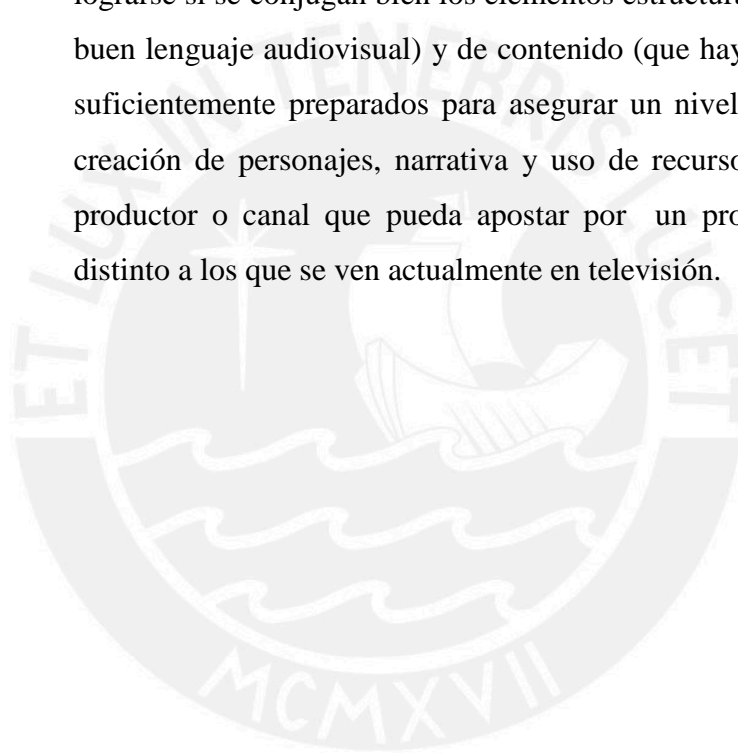
1.4. Hipótesis

La improvisación ha devenido en una nueva técnica teatral y se ha desarrollado no solo escénica, sino comunicacionalmente. Es un producto establecido en el mercado escénico y tiene el potencial suficiente para que, con una producción que se arriesgue a apostar por un programa de entretenimiento distinto, consiga que la impro audiovisual ingrese a una parrilla de programación en la televisión peruana.

- Existe una doble visión de la improvisación teatral que, por un lado, quienes están ligados a la actividad escénica, la plantean como un producto 'menor' en comparación a otras técnicas teatrales y por otro

lado, quienes pertenecen a la “movida impro” la critican, porque aún no se logran ver productos comparables al teatro “profesional”. Ambas visiones demuestran un conocimiento parcial de conceptos técnicos más complejos (propios de la improvisación) y de otras experiencias realizadas en la “movida”, tanto a nivel nacional como en el extranjero.

- La entrada de la improvisación a la televisión nacional puede lograrse si se conjugan bien los elementos estructurales (que creen un buen lenguaje audiovisual) y de contenido (que haya improvisadores suficientemente preparados para asegurar un nivel alto en cuanto a creación de personajes, narrativa y uso de recursos) además de un productor o canal que pueda apostar por un programa de humor distinto a los que se ven actualmente en televisión.



Capítulo 2. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes

Antes de ingresar al tema central se hará un breve repaso de algunos de los hitos más influyentes del teatro mundial. Dentro de este repaso se destacarán algunos puntos cruciales para observar los primeros rastros técnicos de la improvisación como la concebimos ahora.

Se busca así encontrar a los bisabuelos del teatro actual, considerando que nos basamos en los primeros vestigios concretos, sin excluir a otros antepasados más antiguos. De esta forma, respondemos a la necesidad de entender el presente del teatro repasando su pasado y proyectando su futuro.

2.1.1. Algo de historia

El teatro es una de las formas de expresión más innatas al ser humano, entre muchas otras. Desde las primeras comunidades, las expresiones teatrales, aún las más básicas, han intentado representar la sociedad, el mundo en el que se mueve la cultura que lo realiza.

“En los orígenes del teatro hallamos los ritos de magia mimética que los "primitivos" aún practican hoy...”. (Pignarre 1962: 9)

El teatro no es una expresión cualquiera. La actividad “teatral” siempre ha respondido a una necesidad de entretenimiento y expresión colectiva.

“El teatro es un crisol de civilización. Es un lugar de comunión humana. Todos sus aspectos exigen ser estudiados. El alma pública se forma en el teatro” (Pignarre 1962: 5)

El teatro nace como la comunión de actores y espectadores juntos en un mismo espacio y compartiendo un ritual artístico, en el que los actores representan, actúan, hacen historias en un escenario y el público acepta la convención de la ficción y entra en un universo paralelo por un par de horas en el que nada más importa tanto como el destino del héroe o el desenlace de un amor prohibido.

Es así como distintas comunidades alrededor del mundo a través del tiempo han encontrado sus formas particulares de hacer teatro. Conforme estas avanzaron y evolucionaron sus formas de hacer teatro hicieron lo mismo, siempre respondiendo a una necesidad particular.

La forma en que hacemos teatro hoy en día y en nuestra comunidad, no es la excepción. Responde directamente a nuestra personalidad colectiva, a nuestras necesidades sociales y políticas y a nuestros gustos, tanto por lo que hemos heredado de los que estuvieron antes que nosotros, como de lo que hemos creado en nuestro tiempo. Por esto, para poder conocer nuestra forma de hacer teatro, hay que pasar por algunas de las comunidades que más han influenciado en este arte, a nivel mundial.

Y no hay otro lugar en donde comenzar si no en Grecia. Los griegos, filósofos por excelencia, teorizaron y nos dejaron mucha información sobre el teatro que ellos realizaron. Su búsqueda respondió también a necesidades religiosas, en particular, las fiestas dionisias. Estas eran fiestas en honor a Dionisio, dios del teatro, del vino y el placer, en las que se realizaban, entre otras actividades, concursos de obras en los dos géneros utilizados por los griegos: las tragedias y las comedias. Dentro y fuera de estos concursos, destacaron varios autores como Esquilo, Sófocles o Eurípides. Ellos adornan el historial del teatro griego, no solo por la belleza y calidad de sus historias, sino porque realizaron las primeras obras completas escritas que fueron heredadas a la humanidad.

Más allá de los textos, los actores o las condiciones en que se producía el teatro en Grecia, nos concentraremos en una de las formas particulares en que alcanzaban la convención con el público, a través del uso de máscaras. Las distintas máscaras les daban a los actores distintas posibilidades. Como señala María de la Luz Uribe, escritora y literata chilena:

“(…) en el teatro, la máscara ha sido el medio para fijar un carácter y eternizarlo, destacando ante el público una personalidad y dándole ocasión de que la reconozcan. El origen y uso de las máscaras en el teatro occidental es también griego (…) en la máscara teatral antigua los rasgos son expresión absoluta, extrema e inmóvil de ciertas características, una representa el mal, otra, la ira o la estupidez, los celos o la venganza…” (Uribe: 1983: 33-34)

La creación de personajes a partir de una máscara es común en varios momentos del teatro. Me inclino a destacar este punto en particular porque más adelante, las máscaras serán herramientas de creación muy fuertes, sobre todo en los primeros pasos de la improvisación.

Siguiendo con los momentos importantes dentro del teatro antiguo, llegamos al teatro romano. En Roma, el avance del teatro es muy leve, casi se inclina al retroceso. La copia y re-creación, es decir, el uso de tramas antiguas hechas a la manera del nuevo “autor” son características de esta época. La comedia, género popular, se usa como un canal de burla en el que se representan situaciones coyunturales, políticas y religiosas. Como se expuso antes, el teatro es una carta de presentación del pueblo que lo realiza y en ese sentido, la ignorancia o poca educación, la búsqueda de placer fácil, la burla y la confrontación con su realidad,

El surgimiento del cristianismo y la posterior Inquisición, hacen mella y van alcanzando, con su largo brazo, a las artes en general. Así, el teatro “profano” se ve regularizado y detenido en su proceso por muchos años. Se relegan las representaciones teatrales a simples placeres palaciegos o a parodias de la corte, la política y religión dentro de los pueblos, pero con una forma muy básica.

Es hasta el siglo XVI que en Europa se comienza a dar un cambio y el teatro palaciego se propaga entre el pueblo. La comedia del arte, iniciada en Italia, es una de las primeras formas concretas que surgen.

2.1.2. La comedia del arte

En el siglo XVI y XVII en Italia, se desarrolla una nueva forma de teatro, la Comedia del Arte, uno de los legados italianos más significativos en la historia del teatro.

“Debido a su naturaleza, las comedias y las farsas comienzan a apoyarse más en el movimiento y en las burlas, en la improvisación que en el texto. Donde antes había el "dulce suspiro" hay ahora la sinceridad, alguna vez brutal, de los sentimientos populares; el teatro se convierte en un espectáculo para todo el mundo, y no solo para cortesanos, el actor se aprovecha de la confusión cultural que advierte a su alrededor y, en cierto sentido, se venga de la tiranía impuesta por los textos anteriores.” (Montaner 1979: 63)

Antes de la comedia del arte, podemos destacar la presencia de dos grandes autores –entre otros menores- Ariosto y Maquiavelo. Ambos vivieron entre el siglo XV y XVI, e hicieron grandes aportes a la cultura italiana. Sin embargo, la Comedia del Arte marca un hito trascendental, al menos para esta investigación. No solo es una de las formas de arte popular que surge en Italia en estos siglos, si no que representan, para efectos de esta investigación, los posibles inicios de la improvisación teatral como la conocemos hoy. Como siempre respondiendo a necesidades y gustos políticas y sociales, la comedia del arte era una forma de entretenimiento callejero para las masas.

“El éxito de cada representación se basaba tanto su actualidad como en la cercana relación que cada uno de los comediantes lograba establecer con el público, sea cual fuere; esto dependía no solo de su dominio técnico y de su

penetración para captar la psicología de aquel público especial, en la Corte, en el Teatro, en la calle...” (Uribe 1983: 9)

La comedia del arte consiste en desarrollar una historia con personajes “tipo”, es decir, característicos de la cultura italiana y del teatro, tales como el bribón, el médico, etc. Cada cual estaba representado por una máscara y tenía un cierto tipo de actitud particular. Así, un actor usaba una máscara e inmediatamente representaba un personaje determinado que él mismo había creado por lo que conocía a fondo su actitud, su personalidad y además, juntaba o hacía textos referentes al tema que tratarían en la trama que les tocara presentar ese día. Así, podía usar esa información –preservada en colecciones- e improvisar los diálogos e historias que se contaban en el escenario mientras jugaba con los otros actores.

“El hombre del arte debía no sólo hacer calzar en la armonía perfecta del personaje, sus movimientos y sus palabras, sino que debía entrar con ellos en el juego de los otros personajes, responder con ellos a lo que los otros actores proponían y formar con su compañeros una cohesión basada más en la fantasía que en la memoria” (Uribe 1983: 9)

Los actores desarrollaban una historia, improvisando con sus personajes y por supuesto, con sus herramientas personales, ya fueran el canto, acrobacias, baile, etc. Y no solo echarían mano de sus herramientas, sino también de sus experiencias, vivencias y contextos para crear historias particulares con personajes fácilmente reconocibles por la comunidad en la que se desarrollaban.

De esta manera, vemos que el ancestro de la improvisación como la conocemos ahora, nació de una manera similar, dado que es un arte que no puede funcionar de otra manera más que a partir del mundo interno de quienes la practican

y que incluye todo lo que saben, lo que son, de dónde vienen y a dónde quisieran llegar.

Como se verá luego, es posible fundamentar que la comedia del arte representa uno de los primeros pasos de la improvisación como la conocemos hoy en nuestro país.

2.1.3. Desarrollo moderno

Al seguir con la breve investigación histórica, llegamos hasta Rusia, con Konstantín Stanislavski. Él fue un maestro, dramaturgo, director y actor ruso que dedicó su vida al arte. No solo vivió para mejorar su técnica de enseñanza en la actuación, sino que promovió los estudios o talleres de actuación, tanto en su país como en otros.

Bajo el nombre de Konstantín Serguéievich Alekséyev, nació en Moscú en 1863, quien luego adoptaría el seudónimo artístico de Konstantín Stanislavski. Fue actor, director y teórico teatral ruso. Desde pequeño estuvo ligado a las artes y en su trayectoria artística no sólo fue un revolucionario vanguardista y visionario, sino que legó al mundo, a través de varios textos y seguidores, las investigaciones que realizaba sobre la profesión teatral. Además, formó varias escuelas en las que se transmite, aún hasta el día de hoy, su forma de ver la formación y el oficio actoral. Su visión y pasión por el teatro cambió, en muchos aspectos y lugares, la forma en que se realizaba esta profesión.

“La vida y obra de este maestro ruso, director singular, actor consumado, pero sobre todo rescatable porque puede considerárselo fundador de la moderna formación del actor estuvo orientada, sobre todo, a erradicar de la escena el amateurismo y el vedetismo escénico, modo al que hoy llamaríamos de manera más apropiada manierismo comercial...”(Serrano 2004: 92)

Dentro de los muchos aportes que realizó al teatro, la investigación que hizo sobre la enseñanza actoral fue lo más resaltantes, como señala Raúl Serrano, maestro de maestros argentino y fundador de la escuela de teatro de Buenos Aires. Stanislavski, como actor y director, estaba cansado del tipo de actuación en el que el actor “hacía como si” y no vivía realmente su interpretación. Por eso, reunió a un grupo de actores en Moscú y empezó un entrenamiento riguroso en el que buscaba que el actor expresara un sentimiento real. Para ello puso en práctica una técnica “nueva”, la memoria emotiva, a través de la cual, el actor evoca una situación parecida a la de su personaje y la desarrolla, para luego transportarla a la situación de su personaje.

Esta técnica fue nueva en el sentido de que no era parte fundamental de la formación del actor antes que Stanislavski la propusiera como una de las columnas básicas en sus entrenamientos. Para ponerla en práctica, una parte importante de este entrenamiento fue la improvisación teatral, que permite que las emociones y las acciones del actor sean espontáneas y orgánicas, ya que lo obliga a estar en constante escucha y conexión con sus compañeros de escena.

“Stanislavski buscó siempre lo que él llamó “la verdad escénica” concepto al que propongo considerar en su formulación histórica como un sinónimo de lo que yo (Serrano) llamo organicidad y no algo vinculado estrechamente al realismo y naturalismo.” (Serrano 2004: 93)

Stanislavski desarrolló mucho de su técnica basada en ejercicios de improvisación que lo ayudaran a encontrar la verdad y variedad en escena. Entre 1922 y 1924 realizó una gira por Estados Unidos, donde su novedoso “sistema” revolucionó la manera en que se concebía la forma de actuación. El histrionismo y gestualidad quedaron relegados ante el ultra-realismo que planteaba la técnica del director ruso. Esto devino en que muchos actores y productores, tanto teatrales como cinematográficos, buscaran seguir este camino, pues no solo renovaba la

forma del teatro, sino que lo convertía en un espacio casi mágico, en el que el espectador podía ver reflejado en el escenario a una persona real, alcanzable e identificable y llevaba la convención de la ficción a otro nivel. Dice Serrano sobre el llamado “método” de Stanislavski:

“El actor como sujeto psico-físico que preexiste al uso de las acciones físicas, es el verdadero sujeto de la técnica, ya que los personajes, a esa altura del proceso, son solo sugerencias literarias. Es por eso que la técnica ha de consistir en la construcción efectiva de una "situación" capaz de comprometerlos. Es lo que ocurre con las improvisaciones que, en última instancia, constituyen el alma del método de las acciones físicas. (...) ¿Qué otra cosa que una teoría de la improvisación es el método?” (Serrano 2004: 189)

Su influencia y visión fueron tan grandes, que en varios lugares se instituyó su mal llamado “sistema” como un manual. Y me refiero a un mal llamado “sistema” porque no fue esto lo que él quiso instituir. En realidad, a través de los años siempre fue investigando una forma de romper con los sistemas para actuar y encontrar una verdad humana. Sin embargo, su constante anhelo de investigar lo llevaron a desdecirse varias veces sobre sus antiguos hallazgos. Siempre avanzaba por caminos distintos y al hacerse famoso, los que lo seguían intentaban descubrir a toda costa sus secretos, como si él tuviera una fórmula secreta para mejorar la calidad del actor, cuando solo amaba lo que hacía y dedicó su vida a investigar una y otra vez las distintas posibilidades que el teatro y los seres humanos le ofrecían.

Lamentablemente, esto llevo a que en muchos lugares, sobre todo en Estados Unidos, otras personas se adueñaran de sus ideas y conceptos para explotarlos según su conveniencia. Y si bien fue adorado por muchos y criticado por otros, su búsqueda de verdad y humanidad, aunque tergiversada a veces, definitivamente logró un salto en la forma en que se concebía este arte en muchos aspectos.

“Nos muestra siempre a un trabajador autocrítico para con sus propios hallazgos. Su insatisfacción frente a lo ya logrado, a lo que ya había demostrado y puesto en funcionamiento exitosamente, solo era superada por su capacidad investigadora, su sed de aquella "verdad escénica" -vital y convencional a la vez- y su agudo sentido crítico. Esto lo llevó a transitar los estilos contemporáneos más audaces (...) y a negar procedimientos que lo habían llevado a la fama mundial...” (Serrano 2004: 93)

Antes de su muerte en 1938, Stanislavski plasmó sus experiencias como actor y director en varios textos. Entre sus más grandes hallazgos y pruebas, encontramos que él veía en la improvisación un vehículo de creación que permitía al actor pasar como él mismo por distintas situaciones para así poder entrenarse en comprender la razón del comportamiento de su personaje, lo que lo llevaría a realizar una representación viva y acorde a la convención que exige el teatro.

“Entre improvisación e improvisación, que es lo mismo que decir entre búsqueda y búsqueda, se intercalan momentos críticos de diverso nivel según la complejidad alcanzada por el objeto. Este proceso explica así por qué los personajes sobre la escena aparecen como simbiosis entre los personajes literarios propuestos por el autor y la personalidad creadora de quien los construye...” (Serrano 2004: 189-190)

El teatro y la actuación en muchas partes del mundo se vieron afectado por las ideas y la disciplina de Stanislavski. Se investigó y se creó bastante a partir y de él. Muchos fueron partidarios de sus propuestas y otros trataron de traerlas abajo, pero su valor fue innegable y es hasta el día de hoy uno de los referentes más importantes en la historia teatral. Además, en función a esta investigación, marcó un antes y un después en la naciente técnica de improvisación. Tal vez no fue el

primero, pero sí uno de los que más marcó la improvisación como herramienta del actor e inició así la chispa que permitiría el desarrollo de una herramienta actoral en una nueva técnica teatral.

Terminando con los tiempos modernos, es propicio hablar de una forma distinta de hacer teatro que también nos acerca a lo que sucede en el panorama actual limeño: las creaciones colectivas. En este punto, la falta de información escrita es tal vez uno de los más difíciles puntos a superar. Sin embargo, es importante hablar de los colectivos en nuestro país porque ha sido una de las formas más comúnmente elegidas para el desarrollo de agrupaciones teatrales y de improvisación.

Los colectivos surgen, definitivamente, por una necesidad de crear espacios nuevos con poco capital y mucho entusiasmo. La asociación de personas en busca de un beneficio común es, en nuestro país, uno de los caminos más usados en el arte para revolucionar. Son importantes porque marcan un cambio en la forma y en los lugares en que se hace teatro. El “teatro pobre” nace como propuesta gracias a las ganas de hacer cosas y no tener los medios necesarios para hacerlo.

Agrupaciones como Yuyachkani y Cuatro Esteras marcan un espacio de investigación distinto, que además busca distribuir la cultura escénica en lugares a los que normalmente no llegaba. Por otro lado descentraliza el teatro y lo lleva a lugares en los que la situación social, económica y política marca la totalidad del mundo para las personas; les dan una forma de expresarse y de identificarse, de contar sus propias historias y grabarlas en la memoria de su audiencia.

Algunos pueblos jóvenes de la capital, ciudades de la sierra atacadas por terroristas y por el ejército, lugares de convulsión social y violencia, fueron los elegidos como receptores y participantes del teatro pobre y colectivo. Las historias que representan a una parte de nuestra población que no estaba acostumbrada a ser representada, mucho menos reflejada fueron la base para crear y poner en escena un nuevo tipo de teatro.

Y por supuesto, como se ha expuesto antes, la comedia llega en momentos de más angustia social, por lo que no se puede dejar de mencionar el trabajo de cómicos ambulantes en los conos de Lima, cines itinerantes en la sierra de Ayacucho o circos errantes por el país. La violencia e indiferencia no solo traen consigo amargura y desolación, sino también un motivo para la revolución más reconfortante de todas; la cultura.

Sacar el arte de sus espacios “normales”, sacar las historias de sus protagonistas reales y cambiar las reglas del juego administrativo son características innegables del arte colectivo. Sobre todo en referencia al juego administrativo, la colectividad abre campos nuevos en la creación de instituciones. Define de cierta manera los precedentes para el panorama actual artístico en Perú y especialmente en Lima. Si bien, como se menciona antes, no hay mucha información escrita, un recuento oral, apelando a la memoria de varios participantes, nos permitirá reconstruir el camino de la improvisación en nuestro país. Es necesario señalar la importancia que tiene la colectividad en todo ese camino.

2.2. La improvisación: definición y discusión

Habiendo visto un poco de la historia del teatro que más ha marcado los antecedentes del teatro y la improvisación en nuestro país, es oportuno entrar en el tema principal; la improvisación. Así, haremos un repaso breve por la historia de las corrientes que han marcado el tipo de improvisación que se hace en nuestro país hasta el día de hoy. Una vez empapados en el camino que ha recorrido la técnica, podremos entrar en la discusión que marca una piedra angular en esta investigación: ¿la improvisación puede ser considerada una técnica teatral en sí misma?

Si bien el crecimiento de la impro en el Perú está aún dando sus pasos de adolescente, ya es válido hablar de una comunidad de improvisadores que constantemente llenan el espacio teatral de Lima con espectáculos basados netamente en improvisación. Y por supuesto, esto ha devenido en un público nuevo,

que recién se está formando y que también es parte de la revolución que esta técnica ha significado en nuestro medio.

Finalmente, como se mencionó sobre los colectivos, las nuevas formas de arte no solo modifican el contenido del teatro que se realiza en una comunidad, sino también la forma (estructura) en que este se hace. Así, los nuevos espectáculos de improvisación traen consigo nuevas posibilidades, a nivel de contenido, de forma, de producción y de economía.

2.2.1. ¿Qué es la improvisación teatral?: Definición e historia

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la palabra “improvisación” de la siguiente manera:

“Acción repentina que se hace sin preparación, con los medios que se disponga en ese momento”

Si la tomamos en distintos contextos, esta palabra nos puede llevar a diferentes conceptos. Por ejemplo, si aplicamos la palabra a una situación de riesgo para la que no se está preparado, se dirá que uno deberá “improvisar”, es decir, solucionar, resolver la situación como se pueda, con lo que se tenga a la mano. El ser una persona “improvisada” puede tener connotaciones negativas en ciertos contextos. En ciertos tipos de ciencia, la improvisación puede tener resultados catastróficos, pues la precisión del conocimiento, el método y el uso de protocolos son características principales de muchas de ellas.

Sin embargo, cuando se aplica la improvisación a las artes nace un concepto distinto de expectativas positivas. Nace el concepto de la libertad, la libre acción, el juego junto con la técnica. Musicalmente, la improvisación con voces e

instrumentos muchas veces es el camino elegido para la creación. Es más, en el rap, un género musical actual, existen duelos de improvisación en los que el que crea mejores rimas en el momento, se lleva las palmas del público y el premio de la noche. De igual forma, la danza improvisada, o el llamado “estilo libre”, permite que los bailarines apliquen sus movimientos conocidos, de forma no estructurada. No se baila una coreografía, sino que se deja la pista abierta a los movimientos que la música despierte.

En el teatro, la improvisación tuvo pequeños chispazos de gloria a través de los tiempos, como en la comedia del arte, donde los actores improvisaban en base a un personaje o argumento; o el “método de las acciones” de Stanislavski, en el que la improvisación se usa como una herramienta de preparación para que el actor viva el ‘momento a momento’ en su escena, siempre de forma orgánica y realista. Muchos otros, después, investigarían la improvisación de forma más profunda y diversa, pero no llegarían a marcar un hito dentro de su historia.

No fue sino hacia mediados de siglo XX que en Estados Unidos y Canadá nacen dos corrientes, distintas en forma pero similares en contenido. Por un lado, a finales de los años 30 en Estados Unidos, Viola Spolin crea los juegos teatrales que son, básicamente juegos escénicos, muy similares a los que los niños juegan, los que usó para promover valores y actitudes que mejorarían la convivencia de las comunidades de inmigrantes de su ciudad, Chicago. Básicamente, crea los juegos teatrales como parte de una terapia lúdica y grupal. Su hijo, Paul Sills creció jugando los juegos que su madre inventaba. En los años 50, al ingresar a la Universidad de Chicago como aspirante a director, Sills puso en un teatro pequeño un *show* en el que sus amigos actores jugaban los juegos teatrales que su madre había creado, frente a un público. El *show* pronto ganó adeptos, tanto en público como en actores y esos fueron los inicios de su compañía de juegos teatrales The Compass, que años más tarde se convertiría en The Second City, por donde pasaron grandes actores y directores como Del Close y Ed Greenber. Esta compañía es, aún hasta el día de hoy, uno de los más grandes referentes de improvisación en Estados Unidos, tanto en el teatro como en la televisión.

“With early companies consisting of the likes of Mike Nichols, Elaine May and Alan Arkin, then later John and Jim Belushi, Bill Murray, Mike Myers, Steven Colbert, Tina Fey and many more. Second City continues to influence and shape the entertainment and cultural landscape of America.”
(Laughter for a change s/a).

Por otro lado, Keith Johnstone, actor y director formado en Gran Bretaña, había pasado varios años hacia 1960, experimentando con ejercicios de improvisación, sin mayores resultados. No fue sino hasta que se mudó a Canadá y forma The Loose Moose Theatre Company en Calgary, 1978, cuando crea el primer formato de deporte teatral que presenta ante una audiencia, con muy buenos resultados. The theatre sports es un formato en el que los actores compiten en escena por el favor del voto del público, que además es un componente activo del show. Keith estaba convencido de que el teatro se había vuelto muy pretencioso y lejano del gusto de las personas “comunes”, por lo que pocos asistían a verlo.

“Johnstone wanted to bring theatre to the people who went to sporting and boxing matches, the same audience that Shakespeare had written for in his day.” (Laughter for a change s/a).

Su punto de inicio para la creación del deporte teatral fue juntar el teatro con alguna atracción que les gustara a muchas personas “comunes”, es decir, que congregara una gran audiencia. Hizo entonces un formato en el que juntaba juegos de improvisación y deportes de atención masiva, como la lucha libre. El resultado fue un espectáculo teatral muy divertido y competitivo, en el que el público animaba al equipo que más le había gustado. A aquellos que no les gustaban podían arrojar cosas como pasteles hechos de crema batida.

Pronto este formato se diseminó por todas partes del mundo y se crearon nuevas compañías de deporte teatral. Si hay algún común denominador en los muchos países en los que este formato se desarrolló es que el público tiende a responder muy bien, pues suele ser una novedad ver a actores/improvisadores crear una historia nunca antes contada frente a sus ojos.

“Through Theatresports, Johnstone's ideas have gone on to influence (directly or indirectly) almost every major improv group.” (Laughter for a change s/a).

Keith Johnstone ha creado, a lo largo de los años y hasta el día de hoy, muchos formatos más, algunos de competencia y otros en los que la búsqueda está más dirigida al trabajo escénico. Definitivamente es uno de los referentes más resaltantes en la improvisación teatral en el mundo (especialmente fuera de Estados Unidos) y sobre todo, en nuestro país, es un símil de La Meca de la formación como improvisador.

Spolin y Johnstone son tomados como los padres de la improvisación actual, aunque definitivamente no son los únicos que han participado en el desarrollo de esta técnica en el mundo. Se han creado distintos formatos de la improvisación después de los juegos teatrales de Spolin o el teatro deportivo de Johnstone. La búsqueda ha ido por formatos largos y cortos, en los que el público tiene mucha o poca participación, los actores desnudan sus almas en escena o crean personajes complejos con utilería y vestuario frente a los ojos de la atónita audiencia. La exploración que la improvisación provee es tan basta como la que ofrece cualquier ciencia para quien quiere estudiarla y desarrollarla.

De alguna forma, podemos hablar de la improvisación como si fuera “el deporte”, es decir, un concepto con características específicas que puede realizarse de distintas formas, como si del concepto de “deporte” desprendiéramos el fútbol, el

vóley o el básquet: distintas formas de hacer deporte, pero deporte al fin y al cabo. Igual sucede con la improvisación; hay a quienes les gusta un formato más que otro, o se aproximan a la técnica desde distintos frentes, pero es finalmente la improvisación lo que todos exploran. Y para englobar su concepto, es una técnica que busca la creación de historias (cortas o largas) en el momento mismo en que se presenta en el escenario, sin ensayos de texto previo. Una historia que nunca antes fue contada y que jamás podrá ser repetida exactamente igual. Por supuesto, requiere de mucha preparación y “entrenamiento” en muchas herramientas, especialmente en escuchar al compañero, en aceptar las ideas de los demás y de jugar en equipo, proponiendo y divirtiéndose con aquellos con quien se juega.

Entonces, al hablar de una técnica de improvisación, hablamos de una serie de herramientas escénicas y sociales que trabajan directamente con el mundo interno de las personas que lo realizan. Por este motivo es prácticamente imposible que dos historias improvisadas o dos personajes creados en el momento sean iguales, pues interfiere directamente en la creación las experiencias, visión y mente de las personas. Por eso tampoco es común ver a improvisadores de distintos lugares jugar de forma similar, porque, al ser una consecuencia directa de las personas, es una consecuencia también de la sociedad en la que las personas existen y como sabemos, las sociedades por muy parecidas que sean, son particulares y diferentes entre ellas.

En nuestra sociedad la improvisación es un campo aún nuevo. Con más o menos una década de historia, no podemos hablar de una larga trayectoria, pero sí de mucho crecimiento.

2.2.2. La improvisación teatral en el Perú

La historia de la improvisación en el Perú no tiene mucho registro escrito, tal vez ninguno. Es por esto que toda la información congregada en este apartado es resultado de entrevistas e información suelta recopilada entre julio y noviembre del

año 2014, por varios improvisadores del medio, incluyendo a la autora de esta investigación. Deben existir aún muchas lagunas de información e incluso errores, pues se ha apelado a la frágil memoria de varias personas que pueden, por supuesto, equivocarse. Ante cualquier falla del citado texto, pido las disculpas del caso e invito a la persona o personas afectadas a acercarse a la autora para poder hacer las correcciones pertinentes.

A continuación, se presentará una línea de tiempo en la que se presentarán los eventos recopilados más importantes en la historia de la improvisación en el Perú. Los hitos más trascendentales como la creación o fundación de las compañías de improvisación actuales estarán resaltados. La clasificación se ha hecho por años y por meses, en los casos en que se tiene registro. Aquellos sin registro de mes o día estarán descritos al final de cada apartado para evitar errores mayores.

Años entre 1990 y 2000:

1994:

- Un maestro argentino llamado Daniel Quiroga viene a Lima a dictar un taller de Improvisación y Claun.

1999 o 2000:

- Francois Vallaeys, actor, cuenta cuentos e improvisador, realiza en la Alianza Francesa dos partidos de *match*.
- Además, realiza talleres de improvisación con actores convocados por July Náters.

Años del 2000 para adelante:

2001:

- Se da inicio a la escuela de **Pataclaun** de improvisación y claun.
- Setiembre: primer taller a cargo de Gigio Giraldo (Colombia) en la escuela 4 Tablas.

2002:

- Febrero. Pataclaun se muda a Barranco donde se realiza el segundo taller dirigido por Gigio Giraldo (Colombia).
- Se crea Los Elegantes, primer grupo de investigación de la “impro” (Christian Ysla, Saskia Bernaola, Renzo Schuller y Roger del Aguila, dirigidos por Sergio Paris).
- Francois Vallaey, Sergio Paris, Patricia Portocarrero, Saskia Bernaola, Leandro “Lele” Mikati y otros, hicieron Los Pingüinos Tropicales.

2003:

- Febrero: nace el Patakultural con dirección de Sergio Paris. Los Pingüinos Tropicales hacían *match* al final.
- Se forma **Hipopótamo Azul**, dirigido por Rita Fernández y dedicado al formato largo, especialmente el Harold.
- Se dicta el primer curso de improvisación como parte de una currícula universitaria en la PUCP a cargo de Rita Fernández.
- Julio: el día 14 se funda **KetO**.
- Primer *match* de KetO en el Patakultural.
- Primer *match* de Pataclaun.
- Se forman los “Viernes de Impro” en el auditorio Miraflores, con la participación de un equipo de KetO, uno de Pataclaun y arbitra Francois Vallaey
- Diciembre: se estrena *Improvisaciones de miércoles* de KetO, en La Noche de Barranco.

2004:

- Primer enfrentamiento internacional Perú vs. Puerto Rico (el director del grupo de Puerto Rico fue Gigio Giraldo)
- Pataclaun se muda a una casa en Miraflores. Se realiza el tercer taller con Gigio Giraldo (Colombia).
- Primer viaje de Oski Guzmán a Perú, traído por KetO
- Se crea Impro a la Juak.
- Los Rubercats producen el *Minimatch de los lunes* en Patagonia (dirigido por Nicolas Fantinato y Sergio Paris).
- Se estrena *¿Qué es esto?*, experimento de improvisación donde se trabajó con un texto dirigido por Sergio Paris.
- KetO viaja a Argentina al Mundial de impro organizado por la LPI.
- Se funda **Diantres!** Producciones

2005:

- Se estrena *Impro Sport* de KetO en La Noche de Barranco
- *Improvisaciones mínimas* de KetO se realiza en su primera versión en el teatro Julieta, y es producida por Ricky Tosso.
- Se estrena *Noches de Harold* en la Cafetería de las Artes en el CCPUCP.

2006:

- Se realiza el *Primer campeonato Interescolar* de la Pontificia Universidad Católica del Perú, organizado por Pataclaun.
- Egresas la primera promoción de KetO Escuela.

2007:

- Se realiza el *Segundo campeonato Interescolar* de la Pontificia Universidad Católica del Perú, organizado por Pataclaun.

2008:

- Marzo: se funda **Colectivo Imprologia** en marzo por Beatriz Heredia, José el “Chato” Cerna y Alejandra Bouroncle.
- Julio: se crea el **Teatro del Disfuerzo** por Walter Chullo y Miki Vargas
- Se realiza el *Tercer campeonato Interescolar* de la Pontificia Universidad Católica del Perú, organizado por Pataclaun.
- Se estrena la segunda versión de *Improvisaciones mínimas* por KetO.
- El Teatro del Disfuerzo estrena el *Baúl Mágico*, primer *show* de improvisación infantil nacional, bajo la dirección de Walter Chullo.
- Fefo Neyra hace *Los sospechosos*, espectáculo de improvisación.
- Se crea el formato de competencia *Improthlon*, por los alumnos egresados de KetO Escuela y dirigido por Sergio Paris.

2009:

- Se forma la Asociación Cultural Diantres! y logra el reconocimiento del Ministerio de Cultura
- Imprología realiza su primer *show*, *Impro a lo Macho*, con JeanPhil Arrieta, Giovanni Oviedo, Dusan Fung y el “Chato” Cerna.
- Se realiza el primer mundial de impro organizado de manera conjunta por Pataclaun y KetO.
- Se realiza por primera vez *Impro Callejera*.
- Diciembre: se funda **El Piso Qema**. Su primer *show* es *Socorro Harold se qema*.
- Se funda **Panda Teatro Impro**, en Arequipa. Nace a partir de las actividades de improvisación a cargo del grupo teatral Panda Producciones y la directora es Vivi Neves y el productor Renato Pantigozo.

2010:

- Marzo: en Arequipa, Panda Teatro Impro presenta su primer *show* de impro. Lo reponen en julio, octubre y diciembre.
- Noviembre: Roberto Vigo, Anthony Chávez y Germán Ramírez presentan *Zapping show* en el Satchmo.
- Se realiza el II Festival Internacional de Impro Sport organizado por KetO.
- Se funda **Di que sí improvisación y música**, a cargo de Feffo Neyra.
- Se dictan los primeros talleres de impro en la ciudad de Cusco a cargo de Gigio Giraldo (Colombia).
- La escuela de Diantres! realiza su *Primer campeonato de impro sport*.
- Se realiza el primer formato de Christian Ysla, al que le seguirán muchos más. Es *Improvaletodo*, espectáculo en el que participaron improvisadores, clowns y raperos.
- Un grupo de alumnos de la UPC deciden juntarse y armar un grupo de impro en la universidad, primero con el nombre de Los Mapaches Guindas, que posteriormente pasó a llamarse La Sociedad de la Impro.

2011:

- Mayo: se funda **La Mancha Impro**. Realizan una gira por Barranquilla, Medellín y Bogotá, en Colombia.
- Junio: en Arequipa, Panda Teatro Impro presenta su *Primer campeonato de impro*.
- Setiembre: Imprología realiza su *Cuarto campeonato de match de improvisación* en el teatro Ricardo Palma.
- Octubre: en Cusco se realiza el *Primer encuentro de Impro*, organizado por el grupo en nacimiento de los Improvincianos, entre las provincias de Cusco y Arequipa. Representando a Arequipa va el grupo Panda Teatro Impro.
- Octubre: Arequipa Panda Teatro impro organiza el *Primer festival de impro*, con invitados de Lima, entre ellos el grupo KetO. Se presenta improvisaciones mínimas y su director Sergio Paris dicta talleres.

- Octubre y Noviembre: **Primer viaje de Shawn Kinley**, discípulo de Keith Johnstone y maestro de improvisación, al Perú. Representantes de casi todas las compañías existentes hasta el momento participaron de algún taller con él.
- Diciembre: Imprología presenta su espectáculo *Noches de Imprología*, historias en formato largo.
- Se presenta el segundo *show* de El Piso Qema: *Quién es Harold*, improvisación en formato largo.
- Se crea **La Divina**, primera Escuela Profesional de Comedia en el Perú, dirigida por Sergio Paris.
- El Teatro del Disfuerzo estrena *Improkoncierto*, primer campeonato de impro cantada.
- Lanzamiento del *Primer Encuentro Internacional de Impro* en Cusco, bajo la dirección de Gigio Giraldo (Colombia).
- Se funda **La Sociedad de la Impro** y se presenta oficialmente en un auditorio de la UPC.

2012:

- Abril: se presenta *Climax: mockumentary de improvisación teatral*, bajo la dirección de Gigio Giraldo (Colombia).
- Abril: La Mancha repone *Improspección* en Cafae.
- Junio: en Arequipa, Panda Teatro Impro presenta el *Primer Campeonato de Impro Callejera* dirigido por Feffo Neyra director de Di que sí.
- Junio y agosto: Imprología repone su espectáculo *Noches de Imprología* en el teatro Ricardo Palma con invitados de otras escuelas de Lima.
- Agosto y setiembre: Imprología presenta su espectáculo *Circo*, en el teatro Ricardo Palma.
- Octubre: Panda Teatro Impro viaja a Córdoba, Argentina, en representación del Perú.
- Diciembre: *Primer Impro Callejera Nuevas Duplas* (amateur) a cargo de Feffo Neyra.

- Diciembre: La Mancha presenta *Impro del fin del mundo* (el 21 de diciembre) e invita a representantes de todos los grupos de impro en Lima.
- *Tercer Festival Internacional de Impro* organizado por KetO
- Se presenta *Velorio*, primer espectáculo presentado en el FAEL, dirigido por Christian Ysla.
- El piso Qema presenta el primer show de impro musical criolla, *Jaranón*.
- Se funda **Impronorte**.
- KetO presenta el *Primer festival de nuevos proyectos de la impro*, producido por Fernando López.
- Di que Sí presenta *Mosaico*, de Omar Argentino, un formato largo donde se trabaja con el *sound painting*.

2013:

- Marzo y abril: se realiza la *Primera Temporada Internacional de Impro de Lima* bajo la dirección de Gigio Giraldo (Colombia).
- Marzo: La Mancha repone *Improspección*, incluyen a Luciana Roy en el elenco, en el teatro de la AAA.
- Mayo: en Arequipa Panda Teatro Impro presenta su primer formato *Improbar*.
- Mayo: Di que Sí presenta la *Quinta temporada de impro callejera*, e invitan para arbitrar la final al juez uruguayo Héctor Rafael Altamirano.
- Junio: en Arequipa, Panda Teatro Impro presenta el *Segundo Campeonato de Impro Callejeras*.
- Julio: La Mancha presenta *Lima divergente* en el Centro Cultural de España y estrena su segundo formato largo *Libro en vivo*.
- Agosto: se hace el primer *Improconcierto amateur* a cargo del Teatro del Disfuerzo.
- Agosto: en Arequipa, Panda Teatro Impro organiza el *Primer campeonato internacional* en provincia, donde participa México, Chile, Argentina y Perú.
- Octubre: Imprología presenta una adaptación de su *show*, *Noches de Imprología* en el Sargento Pimienta.
- Octubre: KetO realiza el *Improthlon Interescuelas*.

- Noviembre: *Manicomio* se estrena como uno de los proyectos ganadores del Formato Pequeño en la Municipalidad de Lima. Es dirigido por Christian Ysla.
- Octubre y noviembre: La Mancha estrena su espectáculo de bar, *Barbaridad y media*. Es dirigido por Roberto Vigo en el Sargento Pimienta de Barranco.
- Noviembre: Di que Sí presenta La segunda edición de *Impro Callejera Nuevas Duplas* (amateur)
- Noviembre y diciembre: Imprología estrena *Olimpro*, Olimpiadas de Improvisación Profesional, campeonato profesional de *match* con casi todas las compañías existentes, dirigido por Clo Vargas.
- KetO realiza el *Cuarto Festival Internacional de Impro*.
- Se estrena *Íntimo, improvisación solo para adultos*, dirigida por Christian Ysla.
- Se presenta *Cachivaches*, espectáculo de improvisación dirigido por Bea Heredia.
- Di que Sí presenta *Impro Big Band*, con la participación de 40 improvisadores en escena dirigidos por Omar Argentino.
- El Piso Qema presenta su cuarto *show*, *Entre páginas*, historias de improvisación, en el teatro del Olivar.
- KetO realiza el *Segundo festival de Nuevos proyectos de la Impro*, producido por Fernando López
- Di que Sí viaja a Oxapampa y estrena *Los teloneros* (banda de rock que improvisa los temas musicales) en pleno festival de música Selvámonos.
- Imprología presenta las primeras funciones de *Oniria*, dirigido por Giovanni Oviedo, espectáculo de *soundpainting* con actores, bailarines, músicos, poetas, cantantes y una dibujante.

2014:

- Febrero: Imprología presenta el *Primer Festival de Imprología* con los formatos hechos por elenco profesional y escuela. En este festival se reponen *Cachivaches*, dirigida por Bea Heredia, y *Oniria*, dirigida por Giovanni Oviedo.
- Marzo: La Mancha Impro repone *Barbaridad y media de hombres*, en Sargento Pimienta.

- Abril: Di que Sí hace otra función de *Impro Big Band* e incluye a músicos y bailarines en el Icpna. Esta vez es dirigido por Feffo Neyra.
- Mayo: La Mancha Impro estrena *Barbaridad y media de mujeres* en el Sargento Pimienta.
- Mayo: Teatro del Disfuerzo estrena *Acordes, la historia en un pentagrama*, musical de improvisación teatral en formato largo. Dirigido por Miki Vargas
- Mayo: La Mancha Impro presenta *Libro en vivo* en el Centro Cultural de España.
- Mayo: en Arequipa Panda teatro Impro realiza el *Segundo festival de impro*.
- Mayo: Di que Sí presenta la *Sexta Temporada de Impro Callejera*.
- Mayo, junio y julio: Diantres! presenta su primer *Torneo de Match Interescuelas*.
- Junio y julio: *Diario amar*, dirigido por Carol Hernández con la participación de Alejandro y María Laura, cantautores limeños.
- Junio: se presenta *En familia*, espectáculo en *soundpainting* dirigido por Feffo Neyra, con la producción de alumnos de la Pucp. Este espectáculo inauguró el teatro del centro de la Amistad Peruano-Chino.
- Julio: La Mancha Impro presenta su segunda edición del festival *Lima Divergente*, en el Centro Cultural de España. Presentan un versus de *Barbaridad y media: hombres contra mujeres*.
- Agosto: Imprología presenta su *Primer Festival Internacional de Imprología*, dirigido por Dusan Fung y Giovanni Oviedo, con *Oniria* y *Maestro* por parte del grupo organizador e *Improvisaciones mínimas (KetO)*, *Desarmando* (Vértigo Improvisadores), *4ta Dimensión* (Improv Big Band - Boston) y *La trilogía del error* (La Morgue Colombia).
- Setiembre y octubre: Vértigo Improvisadores realiza su *Primer Campeonato de Match Amateur* con intervenciones profesionales. Es dirigido por Armando Machuca.
- KetO organiza su *Primer Festival Amateur Internacional de Impro Sport*.
- Se presenta Gonzalo Iglesias con su unipersonal *Uno para todas*, en varios locales del Británico.
- KetO estrena *Mínimas en parques*, nueva versión del formato anterior.

- Imprología adquiere los derechos de *Maestro*, espectáculo creado por Keith Johnstone. Inicia sus primeras funciones con su elenco profesional e invitados de todas las compañías.
- Festival Internacional de Keto, donde participan Chile y Perú con Arequipa, primera provincia en participar en un campeonato en la capital representada por Panda Teatro Impro.
- **Se comienzan las primeras reuniones para formar la Liga o Federación de Impro del Perú, para que funcione a partir del 2015.**

Como se ve en la historia de la improvisación en nuestro país, esta es aún muy joven. Sin embargo, ha ido evolucionando conforme fue creciendo a nivel de agrupaciones y de tiempo de investigación. Así, en sus inicios, se caracterizó por los formatos cortos y deportivos, en su gran mayoría. El *match* de improvisación, formato competitivo en el que se cuentan sobre todo historias cortas, fue la forma más grande de entrada de la técnica. De forma similar, el deporte teatral, es decir, los juegos cortos en equipo, con vestimentas vistosas e himnos agradables fueron muy populares cuando la impro recién entraba al mercado teatral. Sin embargo, con el paso de los años y la proliferación de agrupaciones, la investigación en la técnica se hizo más amplia. Formatos más largos y complejos comenzaron a formar un repertorio más maduro. Maestros de distintas partes del mundo llegaron a Perú y revolucionaron de cierta manera la exploración que existía hasta el momento. La tendencia que siguió fue variada, pero definitivamente el crecimiento a nivel de calidad y profundidad es evidente.

Si bien somos un país joven en la improvisación, hemos avanzado a pasos agigantados. Pronto la unión entre compañías podría ser la fuerza que catapulte nuestro país como un nuevo líder en Latinoamérica. La calidad en los *shows* de improvisación ha mejorado indudablemente y culturalmente se está encontrando el perfecto equilibrio entre lo que somos y lo que queremos exponer sobre nosotros. Siendo una cultura tan particular, nuestra peruanidad comulga muy bien con la técnica y no solo la hace disfrutable para los actores y el público, sino que le da un

giro distinto, una particularidad que resulta ser reconocida y aplaudida, al menos por los países vecinos y cercanos. El camino, que se va haciendo mientras caminamos, se ve hoy más que nunca extenso y casi tan infinito como el del teatro “convencional”.

2.2.3. La constante discusión: ¿herramienta o técnica?

Al iniciar esta investigación estaba segura de que existía, en realidad, una fuerte discusión sobre un punto clave en la improvisación. Como se ha visto en sus antecedentes históricos, la improvisación en tiempos modernos era usada, básicamente, como una herramienta para la preparación actoral. Los ejercicios de improvisación se usaban en el teatro para entrenar a los actores en espontaneidad, organicidad y frescura. El paso de la herramienta a la técnica fue casi imperceptible en los lugares en los que se inició. En nuestro país, a donde llegó más establecida, se dio como una ruptura con lo ortodoxo y convencional.

Era la impresión de la autora que la improvisación, para muchos actores de profesión que la aprendieron como una herramienta, pudo haber representado un mal uso del espacio escénico, pues se minimizó su valor y crecimiento en nuestro país. Como se expuso en el apartado anterior, la tendencia que siguió la impro en sus primeros años fue la de los formatos de historias y juegos cortos, competitivos, en la que el público podía involucrarse con un equipo haciendo un símil escénico de nuestro bien conocido “fanatismo futbolero”. Muchos jóvenes, la mayoría inexperimentados en artes escénicas, fueron atraídos por las características de este formato y comenzaron a entrenarse en la técnica de la improvisación bajo el formato del *match*.

Así, el *match* de improvisación, se convirtió en uno de los formatos más conocidos en nuestro país. Mucho público que nunca había visto improvisación antes estaba deslumbrado por la rapidez con la que los improvisadores construían una historia. Sin embargo, ante la rapidez y la espontaneidad, se sacrificaban

algunas características escénicas, como la profundidad de personajes, de argumentos dramáticos y de verosimilitud en el escenario.

Siendo la primera impresión difícil de descartar, muchas figuras del teatro se quedaron con esta primera imagen de los espectáculos de improvisación: *shows* divertidos y espontáneos, pero sin profundidad ni búsqueda escénica más allá de hacer reír a la gente con chistes “fáciles”. La pretensión de que una herramienta que ellos habían usado y conocido en su preparación actoral se “malvendiera” como un *show* que no solo no cumplía las expectativas teatrales de un público que paga una entrada, sino que además competía y quitaba audiencia a obras que se ensayaban por meses y que requerían gran esfuerzo a todo nivel para poder tener un espacio, una ventana de público y de exposición.

Para quienes hemos trabajado a lo largo de los años en la técnica de la improvisación, ha sido siempre un estigma del que queremos desprendernos. Construir personajes valiosos, que atravesen historias que los modifiquen, con textos funcionales que generen el humor de la historia y de la honestidad y vulnerabilidad de la situación, ha sido nuestra intensa búsqueda a través de los años. Evolucionamos tanto como personas e improvisadores y con nosotros evolucionó la técnica. Sin embargo, el dolor del estigma del *show* sin profundidad se quedó marcado en la memoria de la autora, de tal forma que al plantear esta investigación se propuso definir finalmente el estatus de la improvisación como técnica, y ya no solo como una herramienta, para por fin darle el lugar que merece en el ámbito teatral.

Al entrar al trabajo de campo y exponer esta situación a actores e improvisadores, me di cuenta de que la importante discusión que yo mantenía en mi mente era solo mía. Y no porque nadie lo hubiera pensado. Al mencionarlo en mis entrevistas muchos respondieron afirmativamente ante la duda de lo que la improvisación es. Pero nadie discutía realmente al respecto. Si bien las opiniones eran casi todas a favor de la improvisación y la técnica, las pocas opiniones en contra establecían que no había un espacio en el que se pudiera discutir sobre ella.

No existen teóricos improvisadores que puedan establecer preguntas que permitan que tal vez, miembros “ortodoxos” del teatro puedan diferir o discutir con ellos.

Así, caí en cuenta que, como autora de esta investigación, me había apresurado en establecer una rencilla que no existía. Pero no existía, no porque fuera imposible, sino porque no hay nada que la provoque. No hay textos ni espacios de debate en los que se puedan exponer una u otra opinión. Y esto mella de igual o peor forma el estatus de la improvisación en nuestro ámbito teatral. Hay tanto que decir sobre la técnica de la improvisación, sus distintas corrientes y vertientes, que se requeriría que todos los involucrados hoy en día escribieran un texto al menos sobre ella. Es válido aclarar, de todas formas, que hay quienes llevan blogs o recopilan información que ya existe en Internet o que compañeros de otros países latinoamericanos han escrito y publicado. Pero la única forma de que la técnica levante vuelo y se vuelva una necesidad en nuestra cartelera teatral es que más gente se involucre en desarrollarla, abrir foros, realizar conferencias, y que se escriba e investigue sobre ella.

Es necesario que la improvisación se establezca a un nivel profesional y técnico para que pueda seguir creciendo y evolucionando en nuestro país. Así podremos vislumbrar una proyección hacia un futuro que contemple sus posibilidades artísticas, tecnológicas, monetarias o incluso sociales. Para que ella nos represente hay que representarla primero y eso solo se logrará llevándola a nuevos públicos, explorando nuevos medios y sacando más material teórico y práctico acerca de ella.

2.3. La improvisación teatral y su posibilidades

Hay muchas cosas que pueden nacer y que de hecho han nacido en base a la primera propuesta de la improvisación teatral. Su camino en nuestro país se va haciendo junto a sus improvisadores y poco a poco va encontrando distintos lugares para echar raíces. Algunos de estos están dentro de ella, como lo que surge a partir de que el público se convierte en un componente activo de los espectáculos de

improvisación teatral. Algunos otros caminos van por fuera, donde esta técnica se usa como una herramienta comunicacional para responder a una necesidad corporativa, en la que puede aportar de muchas formas distintas, especialmente en el desarrollo de campañas de comunicación interna y habilidades blandas. Finalmente, si bien hay miles de posibilidades que se pueden explorar, se hará un alto por el camino que puede seguir la improvisación en el terreno audiovisual.

Todas estas posibilidades y muchas más, han surgido en un período relativamente corto. Esto implica que aún hay muchas cosas que corregir, aumentar o descubrir, pero por el momento, ya hay mucho material del que necesita ser desarrollado, teorizado y explorado para que, como se indica en el apartado anterior, la técnica de la improvisación crezca, y con ella, nuevas posibilidades aparezcan.

2.3.1. La posibilidad del público activo

Como se vio en la tendencia que siguió la improvisación teatral en el Perú, los últimos años han dado paso a un crecimiento vertiginoso en la investigación de la técnica, en el sentido de que se han puesto espectáculos muy llamativos y de mucha calidad, tanto a nivel de producción como a nivel escénico y dramaturgico. A nivel escénico, los improvisadores se han ido capacitando cada vez más en distintas ramas escénicas, como la danza, el *clown* y la actuación en sí.

Además, hay una tendencia muy fuerte de involucrar al público de forma activa como parte del *show*. Esto abre muchas puertas nuevas a la forma en que se aprecia un espectáculo de improvisación. En principio, les da conciencia de que lo que está sucediendo en el escenario es realmente improvisado. Es una forma evidente de entrar a la convención que necesita la técnica. De forma similar en el teatro, el público acepta entrar en una convención de estar, durante un par de horas, en un espacio íntimo de ficción en el que él está ahí para ver, para ser un espectador pasivo de lo que pasa. En este sentido, el lugar que puede tener la audiencia en un espectáculo de improvisación es mucho más activo y tiene que ver mucho con lo

que Bertolt Brecht sostenía sobre sacudir al espectador y hacerlo ver que este es un espacio en el que el actor se transforma para transformar.

“La actitud básica del actor no es por lo común la de enfrentar a su público sin ocultamientos antes de comenzar su representación, más aún, señalando al espectador en forma directa lo que va a hacer. Este mirar de frente; este "Presta atención y verás lo que hace ahora el que estoy representando"; este "¿Has visto?" o "¿Qué opinas de esto?" pueden despojarse de sus aspectos rígidos y primitivos merced a un hábil tratamiento artístico, pero no debe desaparecer, porque es la base del V-effekt, del efecto de distanciamiento. No hay otra forma de lograrlo.” (Brecht 1973: 24)

Al usar información que el público proporciona, lo convierte en un factor activo de lo que está sucediendo en escena. Se vuelve parte del *show*. Ya no es solo un espectador, es un improvisador más y lo hace consciente de su poder de creación.

Por otro lado, la mayoría de los espectáculos (por no decir todos) utilizan alguna estructura que puede o no estar teñida por alguna temática en particular, pero el contenido de lo que se cuenta en escena es siempre improvisado. Esto permite que un espectador pueda asistir varias veces a un mismo *show* y que este siempre sea distinto, considerando además, que el cambio de audiencia función a función, también propicia un cambio en los motores que el público entrega a los improvisadores.

Así, vemos cómo la propuesta de una relación interactiva con el público no solo favorece a que la audiencia sea activa y se sienta intrínsecamente comprometida con lo que pasa en escena, sino que también ofrece una posibilidad muy importante a nivel de producción: la de ofrecer una presentación distinta todos los días usando una misma estructura. Estas dos características estructurales son dos de los mayores pilares de la improvisación como producto. En el ámbito teatral y en

el espacio del entretenimiento privado para muchas o pocas personas, la improvisación tiene posibilidades económicas que recién están empezando a explorarse en nuestro país.

También hay un ámbito más en el que la improvisación se está desarrollando como técnica y como producto. Hay un nivel corporativo comunicacional, que se está explorando desde hace algunos años, junto a algunas de las empresas más grandes de nuestro país.

2.3.2. La posibilidad del humor y la comunicación

Al vivir en sociedad todos nos regimos por reglas no escritas de convivencia. Si bien estas reglas están hechas para que vivir armónicamente, muchas veces también nos crea ciertas barreras físicas, psicológicas y emocionales.

“Dado que el comercio y las relaciones sociales serían imposibles si todo el mundo diera rienda suelta a sus emociones, cierto grado de represión emocional es necesario para que podamos vivir en un mundo aceptablemente ordenado, eficiente y civilizado.” (Inteligencia emocional s/a)

Estas barreras dependen mucho de nuestro tipo de sociedad, de crianza familiar e incluso del espacio en el que trabajamos. Nuestra sociedad peruana y sus particularidades aunque puede tener similitudes muy grandes con otras culturas llevan una carga única de normas a seguir. Así se menciona en este extracto de un texto basado en las investigaciones de los psicólogos William P. Ryan y Mary E. Donovan;

“Por su puesto los diversos grupos étnicos tienen actitudes distintas frente a las emociones y se ajustan a distintas reglas respecto a la manera de expresarlas.” (Inteligencia emocional s/a)

El comportamiento cultural que debe tener un hombre con respecto a las mujeres, a los deportes, a su virilidad, al arte y a muchas cosas más, forma parte de las reglas sociales que se han acuñado a lo largo de muchas generaciones hasta llegar a las que existen el día de hoy. Así, vemos que el rol de género es uno de los factores afectados por nuestras normas sociales.

Las normas de convivencia también afectan de muchas maneras los espacios laborales. En donde las habilidades del colaborador están mucho más relacionadas a la operación, manufacturación o manipulación de cosas; es decir en un trabajo que no requiere de mucha destreza en habilidades blandas se requiere de mucha capacitación y preparación para evitar accidentes incapacitantes o incluso pérdida de vidas.

Todas las empresas del sector privado y público que brindan alguna clase de servicio que tengan veinte o más colaboradores, están obligadas por la Ley N° 29783: Ley de Seguridad y Salud del Trabajo a capacitar, informar y cuidar de sus trabajadores:

“La Ley de Seguridad y Salud en el Trabajo fue creada teniendo como objetivo principal promover una cultura de prevención de riesgos laborales en todo el país.” (Inteligencia emocional s/a)

Esta necesidad es cubierta de formas distintas por el área encargada. Una de las formas más comunes es que se contrate a un capacitador adecuado para el tema que se necesita y este dé información detallada de cómo debe ser el proceso de

prevención y acción. Sin embargo, en los últimos años, muchas empresas han apostado por otro tipo de forma. Si bien no hay registros formales que nos indiquen cuándo sucedió, desde hace algún tiempo, hay empresas que apuestan por herramientas escénicas orientadas al humor, para desarrollar este tipo de campañas comunicacionales.

En ese sentido, la improvisación tiene grandes características como herramienta comunicacional. Sus fundamentos se tratan de escuchar, aceptar y decidir en base al otro. La observación y asimilación de lo que nos rodea es vital para que exista la improvisación. Además, como se ha mencionado, esta técnica tiene una capacidad enorme de involucrar al público para que sea un factor activo dentro de la ecuación. Así mismo, los motores que inician la máquina de creación en el escenario son tan variados que se podría decir que se puede trabajar con casi cualquier tema que se proponga, y hacerlo asimilable, identificable y amable para el público.

De esta forma, vemos una gran posibilidad de la improvisación como herramienta comunicacional. Esta utiliza el humor como base para plantear un espacio de confianza entre los actores y el público, y hace uso del humor para reducir las barreras sociales de comportamiento y aceptación. En pocas palabras, al hacer reír al público, permite que este se relaje y disponga su mente a aprehender un mensaje nuevo, casi sin darse cuenta.

“La risa es estimulante mental y físico. El estado de alerta ligado a las catecolaminas aumenta las posibilidades intelectuales y la rapidez de ejecución de las tareas. Es un ejercicio intelectual estimulante (...) La risa estimula las habilidades intelectuales, la rapidez para ver el lado cómico de una situación, la prontitud para la reacción” (Sanz, s/a)

La risa, provocada por los espacios de humor que brinda la improvisación cuando está dirigida a ello, proporciona un canal más accesible para que el mensaje que se desea transmitir a la audiencia, se reciba con más eficacia.

Esto ha abierto un espacio laboral y económico distinto a los improvisadores que viven de la técnica y, por qué no, a una audiencia que tal vez nunca ha sabido de la técnica de la improvisación. Es una posibilidad nueva en la que se busca inculcar una forma de pensamiento específico orientado al bienestar físico, emocional y mental de las personas.

“El sentido del humor también tiene un efecto emocional. Reír ejerce una acción positiva contra la ansiedad y la tristeza. Al concentrar la energía en otras alternativas, el humor puede reducir el estrés y aliviar la tensión y la agresividad” (Sanz, s/a)

Así, se presentan nuevos rumbos de la improvisación teatral. Un contacto nuevo con personas de estratos sociales distantes a los que se tendría en un teatro en la capital del país o en ciudades importantes. Sin embargo, esta no es la única otra posibilidad de la improvisación. Si bien hay muchas por descubrir aún, hay una posibilidad más que se desea explorar en este documento, y esa es la posibilidad audiovisual de la improvisación teatral.

2.3.3. La posibilidad audiovisual:

Para poder hablar de las posibilidades de la improvisación teatral en el ámbito audiovisual, específicamente en la televisión, primero hay que distinguirla claramente: Empecemos por el lenguaje que se usa. El lenguaje teatral es distinto al televisivo y es algo que se debe reconocer antes de examinar qué y cómo podría lograrse adaptar algo productivo y de calidad en la televisión peruana.

Luego de saber qué se puede lograr con el lenguaje audiovisual en torno a la improvisación, es vital saber qué sucede en la parrilla de programación de la televisión peruana en la actualidad. Es necesario saber qué tipo de televisión miramos y producimos los peruanos para poder aproximarnos a descubrir cuáles son las posibilidades reales de la improvisación en la televisión en nuestro país.

a) El lenguaje teatral vs el lenguaje audiovisual

Hay un hecho irrefutable al entrar en esta cuestión y es que el teatro y la televisión son medios distintos. El teatro, como se expuso al inicio del marco teórico, es un espacio íntimo entre los actores y el público en el que se crea una convención conjunta que permite escapar de la realidad por un tiempo determinado para sumergirse en un mundo de ficción. La televisión es un medio de comunicación masivo en el que se busca entretener a los televidentes, son puertas abiertas para escapar en cualquier momento. Dado que ambos medios funcionan de diferente manera en relación a sus respectivas audiencias, el lenguaje que usan para comunicar es distinto.

En primer lugar, sería importante definir de qué tipo de lenguaje hablaremos al referirnos a uno teatral o televisivo. No se hace referencia al lenguaje usado para hablar o para decir textos dramáticos. Para efecto de esta investigación, al hablar de lenguaje nos referiremos a todo aquello que permite la comunicación de un mensaje entre dos o más partes. En el teatro este lenguaje sería la suma de varios elementos visuales y sonoros, además de la retroalimentación que se produce con el público. Todo lo que existe en el escenario y lo que sucede sobre él en el momento de la obra, tiene un sentido y un porqué, por lo que forman parte del mensaje. Igualmente sucede en la televisión. Todo aquello que entre en el encuadre, es decir, que pueda ser visto por los televidentes, debe comunicar. Por eso, en este apartado en particular, diré que es un lenguaje teatral o televisivo los elementos que deben conjugarse para lograr un producto comunicacional en cualquiera de estos dos medios.

Entonces, definiremos el lenguaje teatral como la composición de elementos perceptibles desde el momento en que la audiencia entra a la sala y toma asiento, hasta el momento en que se retira de ella. Estos elementos serían: el escenario, la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, las luces, los actores y su actuación, el sonido o música, el texto dramático y el trabajo de dirección, que si bien no se ve en vivo, sí tiene un peso importante y perceptible al momento de ver la puesta en escena. Además, estos elementos estarían incompletos sin el público o audiencia, no solo porque forma parte importante de su mística, sino que es a ella a quién se dirige el mensaje.

“Teatro proviene del theatrón 'lugar para contemplar' es la rama del arte escénico relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo. Es también el género literario que comprende las obras concebidas para un escenario, ante un público.” (Gallardo, s/a)

Por otro lado, tenemos la televisión que maneja su propio lenguaje. Si bien hay algunas similitudes con el lenguaje teatral, hay diferencias trascendentales. Así, al hablar del lenguaje televisivo, nos referimos a los siguientes elementos: la locación o escenario, la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, la iluminación o fotografía, la música o sonidos, los actores y su actuación, el guion, el plano, el ángulo, la posición y movimientos de la cámara en el espacio, la dirección de cámaras, la dirección de actores, la edición y la post producción.

“(…) no hay que perder de vista la particularidad técnica del soporte que vehicula el filme y que permite inscribir elementos significativos en dos bandas diferentes. Por un lado, la banda-imagen que incluiría (…) las imágenes propiamente dichas que "compartan cuando menos tres

determinaciones físicas suplementarias: son imágenes fotográficas, móviles y múltiples" (...) La banda-sonido, por su parte, comprendería el sonido fónico grabado, el sonido musical grabado y los efectos y los ruidos.” (Talens 1995: 208)

Es necesario aclarar que debido a la cantidad masiva de programas televisivos existentes hay elementos que podrían incluirse en esta lista, como el público en vivo, las imágenes de registro, la colorización, etc. En el teatro también hay algunos elementos que se podrían agregar a los ya descritos dependiendo de la naturaleza de la obra o *show*. Pero, más allá de estos elementos extras, nos basta saber, por el momento que estamos hablando de medios de comunicación muy distintos.

Partiendo de estas diferencias claves, la pregunta sería ¿cómo entonces podría funcionar un producto teatral en la televisión? Bueno, como viene funcionando casi desde la creación de esta última: a través de la adaptación. Desde la creación de la televisión, e incluso mucho antes, con la aparición del cine, la adaptación del género teatral al televisivo siempre ha existido. Especialmente al inicio de la programación televisiva, mientras encontraba un lenguaje propio, muchos clásicos teatrales fueron adaptados guardando casi el mismo formato teatral, pero grabado con cámaras. Así se rompe la cuarta pared, y nace la posibilidad de planos pequeños y detalles específicos que cargan mucha información. Como dice el dicho: “Una imagen vale más que mil palabras”

Además, la adaptación parte del mismo punto de inicio que el producto teatral original, es decir, desde el texto. Así, se encuentran diferencias pequeñas pero trascendentales ya desde el formato de escritura de un texto teatral y de un guion televisivo. Los elementos que forman los lenguajes de estos medios parten de puntos similares, pero se separan hasta convertirse en líneas paralelas que difícilmente se juntan. Las adaptaciones del teatro al cine y a la televisión cuentan con una ardua labor detrás, pues es como crear una escultura basándose en una pintura; hay muchas dimensiones que contemplar. Sin embargo, a pesar de todo lo

anterior, se ha hecho desde siempre, por lo que no podríamos decir que es tarea imposible.

Entonces, si consideramos que la improvisación es una técnica teatral que origina un producto del mismo tipo, podríamos afirmar que es posible adaptarla a un lenguaje televisivo. Sin embargo, hay algunos elementos en los que un *show* de improvisación difiere de una obra. Así, para poder analizar cuáles son las posibilidades reales de adaptar un espectáculo de improvisación a un formato televisivo, repasaremos y compararemos algunos de sus elementos lingüísticos más importantes con los del teatro.

Cabe mencionar, como ya se ha visto, y antes de pasar a lo siguiente, que los formatos que usan la técnica de la improvisación son varios y muy distintos entre ellos. Para efectos de esta investigación nos limitaremos a dos formatos: los de juegos cortos del *theatre sports* y el del *match* de improvisación. En sus versiones latinoamericanas (al menos, aquellas que llegaron a nuestro país), ambos son formatos de competencia en equipo, con el fin de tener improvisaciones de corta duración con la diferencia que el primero usa juegos con consignas específicas y el segundo busca contar historias breves a partir de títulos, géneros, etc. Los elementos lingüísticos de estos dos formatos, se diferencian con los elementos del teatro “convencional” en varios puntos: la utilería, el vestuario, el maquillaje, las luces, los actores y su actuación, el sonido o música, el texto dramático y el trabajo de dirección.

Normalmente, estos formatos presentan dos partes. Una parte “formal”, es decir, del formato y un contenido improvisado que se refiere a la esencia que contiene el formato. En cuanto a la parte formal los elementos arriba mencionados pueden estar incluidos. Es posible (y recomendable) tener un guion ensayado, dirigido o visualizado por un director que además puede proponer utilería y vestuarios para aquellos actores que participen de esta parte. Los equipos y jugadores enfrentados pueden tener un vestuario específico que los identifique con el público e incluso un himno que afiance la pertenencia de sus seguidores. No obstante, en la parte del formato que presenta el contenido, es decir, la

improvisación en sí, todos estos elementos quedan desestimados y los improvisadores se convierten en dramaturgos, directores, actores, encargados de escenografía, vestuario, música y sonidos. Es en esta situación que su adaptación a un formato televisivo debe encontrar soluciones alternas.

Tal vez uno de los elementos comunes que sí es necesario conservar sea el del público en vivo. En cuanto a este punto en particular y a la “forma” o formato en general, ya hay mucho campo resuelto. Los programas televisivos en las últimas décadas han crecido y variado exponencialmente. Muchos programas de ficción y de no ficción (como entrevistas, *realities*, musicales, etc) hacen uso del público en vivo, pues aporta una retroalimentación que permite que el televidente se identifique con las emociones que van pasando.

La parte formal del *show* de improvisación, al ser ensayada y preparada, puede entrar en el lenguaje televisivo rápidamente. El tema está en que, al no saber qué pasará en el escenario al momento de la improvisación, las cámaras no pueden estar seguras de cómo ingresar al espacio para brindar ese lenguaje televisivo de planos, ángulos e imágenes que se había mencionado. Esto las dejaría relegadas a planos abiertos, sin cambios de luces, sonidos o música, pues lo que sucede en la improvisación va tan rápido que solo otro improvisador con muchos conocimientos técnicos podría participar. Se crea entonces una cuarta pared y el programa vuelve a parecerse mucho a un espectáculo teatral.

Sin embargo, esta forma de hacerlo no representa un problema fundamental cuando los elementos del formato son bien conjugados con el lenguaje televisivo y además los improvisadores y el contenido que crean son de un nivel superior. Así mismo, cuando los actores crean conciencia de cómo es el lenguaje nuevo al que se enfrentan, lo pueden aprender a usar a su favor, como ya se ha visto en algunos exitosos programas de improvisación en televisión. Tal vez la simplicidad y no la pompa y el desborde de elementos televisivos sean la clave para lograrlo, pero para poder afirmar esto se necesita una observación más profunda de lo que sucede en algunos de estos programas, algo que se podrá hacer con más facilidad en el campo práctico de esta investigación.

Debo señalar que creo que es posible, también, adaptar espectáculos de improvisación con formatos no competitivos que busquen contar historias más largas y profundas. Sin embargo, debido a que la investigación se centra en las posibilidades de la improvisación en la televisión peruana, me enfoco en los formatos cortos y de competencia, que yo creo que serían una forma más amable de acercarse a los televidentes de nuestro país, para que, una vez que un programa así logre resultados grandes, se podría investigar más en la capacidad de producción, de manejo técnico audiovisual y de una preparación especial para los improvisadores involucrados en un programa de esas dimensiones.

Esta creencia está basada, también en la tendencia que marcó la improvisación en el Perú y en cómo los improvisadores actuales están mejorando sus herramientas performáticas, por lo que en algunos años tal vez estemos preparados para enfrentarnos a un reto así. Por el momento, sabemos que es posible adaptar un espectáculo de improvisación teatral a la televisión. La cuestión ahora es si la televisión, específicamente la peruana, podrá adaptarse a un espectáculo de improvisación.

b) La televisión peruana y la improvisación

La televisión ingresó a nuestro país en 1939 con una primera exposición al público en la sala de eventos del colegio Nuestra Señora de Guadalupe (en Lima). Su aparición representó uno de los avances tecnológicos más grandes hasta ese entonces en Perú. Pero fue recién hasta 1958 que empiezan a producirse y emitirse algunos programas. Surgen así, varios canales de televisión y el estado le entrega a los anunciantes, motor básico para que los programas se produjeran, muchas y mejores posibilidades de acrecentar sus ventas.

“La televisión nació en nuestro país como una industria para vender artículos de consumo y sin molestarse en disimular su papel alienante y distorsionador

de la realidad. Y cuando se extendió hacia las provincias, lo hizo buscando concentraciones de poblaciones de capacidad adquisitiva mínima, capaces de comprar los productos que publicitaba.” (Gargurevich 1987: 182)

Si bien una de las grandes posibilidades de la televisión es que ofrece una plataforma de alcance masivo, la tecnología fue un gran impedimento al inicio. Con el tiempo, el estado se encargó de bajar los aranceles para equipos técnicos televisivos, tanto de producción como de recepción.

“Así es como la expansión de la televisión, a nivel nacional, ocurre recién a partir de julio de 1981, fecha en que se anunció una reducción de la tasa arancelaria para la importación de equipos de radio y televisión, que entonces ascendía al 35% del valor del equipo.” (Augusto 2012: 27-28)

Al aumentar la cantidad de televidentes, el sector privado se dio cuenta del gran panorama económico que ofrecía este medio. Varios canales nacionales nacieron desde 1958, pero casi todos usaban programas extranjeros reprogramados reduciendo la producción nacional a un mínimo de programas noticiosos, de entretenimiento musical o teleteatro. Las producciones nacionales fueron aumentando conforme los canales se establecían siendo las producciones de ficción como telenovelas, series o miniseries, las más producidas y exitosas a nivel nacional e internacional.

“1967: Se incrementa el flujo exportador y se consolida el mercado de la telenovela.” (Arkivperu 2008)

También la producción de programas concurso, programas de entrevistas, *talk shows* y programas de noticias o actualidad aumentaron con los años. Programas estrella de no ficción, como *Trampolín a la fama*, desde mediados de los sesentas, o *Nubeluz* en la década de los noventas, marcan hitos importantes en la producción televisiva peruana a nivel nacional e internacional. Por otro lado, es importante mencionar que ha habido períodos difíciles para la producción televisiva, como la expropiación de los canales en 1971 a cargo del gobierno militar de Velasco Alvarado, o el fuerte periodo de violencia interna que experimentó el país en los años ochenta. Sin embargo, es resaltante el hecho de que a pesar de todo lo ocurrido durante la historia de la televisión en nuestro país, nunca se ha dejado de producir cosas en general. La forma y contenido de producción es lo que discutiremos a continuación.

Haciendo un repaso breve por los tipos de programas que se han producido en el Perú, caemos en cuenta del parecido que muchos de ellos guardan entre sí.

Pareciera ser que en la producción de nuestro país apuesta más por modelos funcionales, cosas que se prueban rinden y se repiten una y otra vez con distintos trajes, pero iguales en esencia. Las producciones de ficción de antaño, tan reconocidas por sus altos niveles estéticos, narrativos y dramáticos, han ido dando paso a producciones menos cuidadas. En el nivel estético y fotográfico cada vez es menor la preocupación por darle sentido y belleza a la iluminación de los sets, prefiriendo cosas planas y sencillas; los esquemas narrativos se vuelven repetitivos y muchas veces innecesariamente largos, como las varias series a inicios de la década del 2000, planificadas para 100 capítulos pero que permanecen años de años en la televisión. Y ni qué decir del aspecto “actoral”, especialmente en los programas que en los últimos tres o cuatro años han conquistado la televisión peruana los realities de competencia. En estos programas, en que la realidad y la ficción viven pisándose los talones, los protagonistas, los “actores”, entregan a la teleaudiencia comidilla mediática sobre sus vidas personales para mantener un *rating* mejor que los otros cinco programas básicamente iguales que compiten en la televisión al mismo tiempo.

Definitivamente, también hay productoras que han buscado destacar en innovación y cuidado audiovisual, sin dejar de lado, por supuesto, el criollismo que a los televidentes tanto les gusta. Programas como *Yo soy*, o *La voz Perú* realmente se esfuerzan por mantener un estándar de calidad. Sin embargo, estas no son producciones originales peruanas, lo que provoca la exclusión de estos programas de esta investigación. Esto nos demuestra, que a pesar de los buenos productos que podríamos mostrar, la producción en nuestro país es precaria; es decir, vive al borde siempre de la pérdida de audiencia, de *rating*, de auspiciadores e inversionistas, etc. Esto provoca que no se rompa los moldes después de un programa exitoso, sino que se repita este incansablemente hasta agotar a la audiencia y a la producción. Y así se pasa al siguiente tipo de programa y se hace lo mismo una y otra vez.

Sin embargo, hay un programa que sí rompió el molde y que tal vez, sea la clave para poder encontrar un camino de entrada para la improvisación en la televisión de nuestro país. Como vimos en el apartado anterior, la adaptación de un producto teatral a la televisión es factible e incluso recomendable, y no hay mejor muestra de eso que uno de los programas más conocidos y queridos por el público peruano: *Pataclaun*. A nivel audiovisual, fue un programa que rompió, positivamente, todas las reglas. Pero para empezar debemos remontarnos a sus inicios. A principio de la década de los noventa July Naters trajo la técnica del *clown* al Perú. Esto generó talleres de esta técnica, de los cuales sacó varios personajes que usó durante algún tiempo para poner obras como *Pataclaun en el amor*, *Pataclaun enrollado* o *Pataclaun en la ciudad*. Así se dieron tres grandes éxitos en el teatro, especialmente con la última, que es la que los llevaría a pensar (y luego a concretar) su estreno televisivo. (Godoy 2010)

Al ingresar a la televisión, sus elementos audiovisuales fueron planteados como ningún otro programa lo había hecho antes. Empezando por la dirección de arte con la escenografía y el vestuario, definitivamente ponía la atmósfera de lo que la serie pretendía. Si bien la iluminación era sencilla y correcta, los efectos visuales que usaban le daban un brillo distinto a las escenas. Además, la dirección de cámaras y las propuestas de planos, que jugaban con los actores (por ejemplo con la

capacidad de aparecer y desaparecer de los fantasmas), acentuaba el humor de la serie. Las propuestas de escenarios distintos (como la botella en la que vivía Queka, o el cuarto de Tony o el de Gonzalete) le daban variedad y un reto de creatividad y producción que terminaba por dar los mejores frutos. Por otro lado, el guion, que presentaba de forma muy tragicómica la vida de esta familia peruana acechada por fantasmas aún más peruanos, mostraba la realidad de nuestro país en muchos sentidos, pero con un humor fino y a la vez identificable que hacía imposible no enamorarse de los personajes y del *show*. Y finalmente, lo que tal vez sea lo más importante: los actores, *clowns* con experiencia y una buena dirección artística, por parte de July Náters, quienes terminaron de conjugar los ingredientes para un programa sin precedentes y que quedó grabado en la historia audiovisual y en el corazón de nuestro país.

Podría ser precisamente ese show el que nos dé las primeras luces de cómo hacer un programa de comedia distinto, único, a comparación de los demás programas que pululan en nuestra televisión, tanto los que se ven hace veinte años, como los actuales. Como se mencionó en el apartado anterior, las posibilidades que se vislumbran para la impro audiovisual, están ligadas a un tipo de formato o cascarón que mezcle, con las dosis correctas, los elementos que *Pataclaun* usó tan perspicazmente, sin dejar de buscar un estilo propio, por supuesto.

Estos elementos pueden ser, entonces la dirección de arte, que lo aleja de la realidad de otros programas similares; la propuesta de cámaras que permita romper la cuarta pared y acercar lo más posible al público tanto en el set como en sus casas; y finalmente los actores y una dirección con experiencia y disposición para el tipo de comedia que se busca, entre otras cosas. Pero hay un ingrediente más que tratamos levemente en este apartado, pero que es necesario explorar un poco más a fondo y ese es el del factor económico.

Al iniciar este apartado, se mencionaba cómo la televisión surgió como un módulo de venta de productos por parte de auspiciadores que controlan, hasta cierto punto, la dirección de los programas que se lanzan al aire. Si bien con los años ha habido programas que no necesariamente tuvieron muchos anunciantes para

sobrevivir en la televisión abierta, sí hay un factor que debe ser cubierto para que un programa funcione lo suficiente para no ser cancelado, el *rating*.

El *rating* es la tasa porcentual de televidentes que ven un determinado programa. Esta puede ser medida por bloques del programa y por sectores socioeconómicos, para saber qué sector lo consume más. Al final del día, el programa con más *rating* es el que los auspiciadores desean, pues sus productos se exponen ante mucha más gente. Y por supuesto, a más auspiciadores, más dinero para invertir en la producción y ganancia del programa y para el canal. Ha habido casos en los que un programa muy bueno o divertido es cancelado rápidamente por bajo *rating* debido a un mal horario, mala promoción o tal vez incluso una producción mediocre para una buena idea. Esto nos demuestra la importancia de esta medición pues en la televisión, al menos en la de señal abierta, la que llega a la mayor cantidad de peruanos, el *rating* es dinero. Para que un programa nuevo funcione, tiene que proponer de forma concreta beneficios económicos sustanciosos para la industria televisiva, casi sin importar (al menos en nuestro país) su valor de contenido.

“En la industria de la televisión peruana, los clientes principales son los siguientes: (a) las empresas operadoras de televisión, tanto de señal abierta como cerrada; (b) las productoras, las cuales proponen la programación; (c) los auspiciadores de los programas, y (d) los clientes finales, es decir, los usuarios o televidentes” (Augusto 2012: 78)

Esto quiere decir que para poder hablar de darle una posibilidad a la improvisación en la televisión, no solo debemos ser conscientes de los factores artísticos y visuales de la propuesta, sino que se debe prever un lado comercial del programa. Esto no quiere decir que la esencia tenga que estar reducida a valores tan pobres como aludir todo el tiempo a la vida personal de los participantes, lo que en mi opinión le quita mucho mérito creativo. Pero sí revela una realidad y es que debe

tener un formato que permita que los auspiciadores tengan un espacio concreto, tal vez sutil o tal vez obvio, pero un espacio al fin y al cabo. Por otro lado, esto no es solo labor de artistas o directores. Quienes debían tomar la batuta en este sentido en particular son los productores, que siguen ofreciendo productos mediocres que generan buenas ganancias. Si bien la improvisación podría caer como un balde de agua fría en un inicio, *Pataclaun* nos demostró que, como pueblo, tenemos la capacidad de asumir y apreciar un tipo distinto de humor, de entretenimiento, como el de ese programa.

Tal vez solo sea necesario que algún canal o productor se arriesguen a proponer algo nuevo, fuera de lo común, para que una nueva rueda creativa se active y aprovechemos el buen momento por el que pasamos, ahora que nuestro país goza de una economía, panorama social y político más estable que en los últimos veinte años. Hay muchos “tal vez” por lo que podríamos pasar, pero lo que la historia nos termina por mostrar es que hay una posibilidad latente y muy grande de que un programa de improvisación en el Perú, ahora o en diez años, resulte posible, siempre y cuando seamos conscientes de que los elementos que la generen deben estar muy bien conjugados.

Esto quiere decir que la propuesta artística/audiovisual tiene que ser única, pero identificable con la mayor cantidad de sectores socioeconómicos y que tenga elementos de la mejor calidad, desde el formato, el guion, la dirección artística y fotográfica, la edición y los efectos si existiera, y por supuesto los actores y la dirección. Además, la propuesta comercial de producción debe considerar los aspectos económicos que favorecen a que se apueste por un programa, es decir, que tenga espacio para los auspiciadores, que no genere muchos gastos y que cumpla con las cadenas televisivas. Es como un pastel muy delicado que debe tener en exacta medida sus ingredientes para que resulte en un verdadero éxito, tanto a nivel artístico como de producción.

En resumen

La improvisación existe desde siempre, pues el ser humano siempre está utilizando inconscientemente las herramientas que propone esta técnica. Se fijó a lo largo de la historia como distintas cosas; como una herramienta de preparación actoral; como una herramienta de distensión para personas que necesitaban encontrar juego y espontaneidad; como juegos de interacción, escucha y aceptación entre personas con problemas sociales; como propuesta teatral popular con máscaras y pequeños argumentos. Sin embargo, fue creciendo de ser solo una herramienta se convirtió en una técnica en sí, a un nuevo estilo actoral, pues fue empujada a los escenarios por distintos visionarios teatrales. Ahora, esta técnica busca crear historias únicas e irrepetibles, en el momento mismo en que están siendo actuadas, sin hacer uso de un libreto que pautee las acciones o los textos. Estas historias pueden ser largas, cortas o en distintos formatos, como el *match*, el *theater sports*, el Harold (que investiga el formato de historias largas), etc.

En el Perú aún es un técnica muy joven, pero crece a paso vertiginoso. Después de repasar su historia cronológica, vemos que su tendencia ha ido de formatos cortos y de mucho juego a formatos más largos, que exploran la profundidad de los personajes y las situaciones. Además, se ha creado un nuevo estilo teatral, al convertir al público en un factor activo de la puesta en escena. Esto llena de posibilidades los espectáculos de improvisación, pues siempre se crea un *show* distinto. Además, se han encontrado nuevas posibilidades económicas y laborales a la improvisación dentro del mercado corporativo, como una herramienta comunicacional para desarrollar campañas internas y enviar a un público específico casi cualquier tipo de mensaje.

Finalmente, se ha explorado la posibilidad audiovisual que puede tener la improvisación teatral. Si bien el lenguaje audiovisual es completamente distinto al teatral, las adaptaciones han existido desde que la televisión empezó su programación. Para efectos de esta investigación, se observó qué factores lingüísticos serían necesarios adaptar de un *show* de improvisación teatral y si bien se encontró que hay muchos factores que observar, es posible lograrlo, de la misma

manera que otros formatos teatrales fueron adaptados antes. Por otro lado, la televisión peruana representa un reto en sí misma, pero la historia nos ha demostrado que un tipo de humor, en forma y contenido, como el que la improvisación puede ofrecer al panorama televisivo peruano, puede ser bien recibido por los televidentes, como en su momento, fue recibido *Pataclaun*. Para lograrlo, se deben conjugar dos tipos de factores: primero, los artísticos, que involucran los elementos visuales y sonoros (que corresponden al lenguaje televisivo) que deben lograr un producto único, identificable para la mayor cantidad de sectores socioeconómicos y con un humor fino y alejado de la poca capacidad creativa que implica el tener que echar mano de aspectos no artísticos (como la vida privada de los actores). Y en segundo lugar, el factor económico, que debe tener consciente los requerimientos de producción que buscan un espacio para anunciantes, pues es uno de los factores que más influyen para que los programas logren mantenerse en el aire el mayor tiempo posible.

Así, se han analizado los antecedentes, historia y posibilidades de la técnica de improvisación teatral. Sin embargo, para resolver las hipótesis planteadas al inicio de esta investigación, fue necesario dar un paso extra. A continuación, se presentan las herramientas y metodología que se usó para recoger información de las variables necesarias para poder empezar a resolver las preguntas de investigación.

Capítulo 3. PROPUESTA METODOLÓGICA

La investigación que se presenta tiene muchas características que no son medibles en niveles matemáticos. El trabajo del actor/improvisador, los alcances de la técnica de la improvisación y sus posibilidades audiovisuales pueden resultar en un análisis muy subjetivo y personal, por estar basados en información sesgada, opiniones, ideas o experiencias personales. Sin embargo, es posible concretizar, en resultados fiables y válidos, este tipo de análisis a través de una **investigación cualitativa**. Este tipo de metodología, nos puede ayudar a encontrar respuestas aterrizadas para las preguntas de investigación. Estas preguntas son:

- ¿Qué ofrece un producto de naturaleza escénica como la impro para su conversión al mundo audiovisual, específicamente en el género del entretenimiento televisivo en nuestro país?
- a) ¿Qué potencial presenta la improvisación teatral como producto escénico, y cuál es su visión desde la perspectiva de quienes están ligados a la actividad escénica y a la movida impro?
- b) ¿Qué posibilidades y limitaciones a nivel de producción y de contenido presenta la entrada de la impro teatral a un medio audiovisual, específicamente televisivo en nuestro país?

A continuación, se hará un recuento de lo que la metodología cualitativa ofrece como opciones para desarrollar la investigación de campo. Luego, se verán las herramientas a utilizar en el trabajo de campo para levantar los datos necesarios y finalmente se hará una breve descripción de los sujetos y objetos de estudio sobre los que se aplicarán las herramientas cualitativas.

3.1. Método de investigación

Como se ha señalado, se ha elegido la metodología cualitativa por la naturaleza no numérica de los objetos de investigación. Esta metodología nos permitirá acercarnos a un resultado eficaz, a pesar de que se parta de objetos de estudio no exactos. Esto quiere decir que lo que nos permitirá la metodología elegida es, entre otras cosas, aproximarnos al lado humano y técnico de la improvisación, de sus actores y hacer un cálculo de sus posibilidades televisivas combinando la información obtenida en el campo teórico junto con la información que se obtendrá del campo práctico.

A continuación, se presentan las herramientas cualitativas que se pondrán en acción para obtener resultados concretos. Luego, se hará un breve repaso de los sujetos y objetos de estudio.

3.2. Técnicas de recolección de datos

La primera herramienta cualitativa que se usará será la de la entrevista personal. Se convocará a trece personas relacionadas al teatro, la improvisación y la producción televisiva, para desarrollar una serie de preguntas que ayuden a comprender la primera materia que se tocará; el tema de la improvisación como técnica, su desarrollo en el ámbito teatral peruano y sus posibilidades técnicas para poder entrar a la televisión. También se profundizará en otros temas que serán descritos más extensamente al ver los sujetos y variables de estudio.

La segunda herramienta a usar será la observación participante, con el fin de analizar experiencias vividas por la autora de la investigación en relación a describir cómo suceden algunas experimentaciones sobre la impro audiovisual con miras a encontrar algo que sea funcional en el futuro para la televisión. A partir de dos experiencias en programas universitarios, se hará una observación y descripción del espacio físico y estético, las relaciones entre los personajes involucrados, la técnica de improvisación y la audiovisual, etc. De esta manera, se tendrá una descripción

bastante real de cómo se llevan a cabo los programas experimentales de improvisación a nivel pre-profesional. Este campo es importante de investigar pues la única forma de lograr encontrar un formato y una dinámica que funcionen para la televisión, es poder experimentar en un espacio que permita igualar las condiciones a nivel tecnológico (cámaras, luces, ediciones, etc) y no solo de contenido. En ese sentido, los proyectos universitarios son algunos de los pocos espacios en los que esto puede llevarse (y se lleva) a cabo.

Finalmente se hará una descripción técnica sobre los recursos artísticos y audiovisuales de programas de improvisación hechos en el extranjero que han logrado una propuesta audiovisual aparentemente óptima y que salieron al aire en sus respectivos países de origen. Esto nos permitirá observar qué sucede en estos programas y qué elementos conjugan para lograr una propuesta unificada. Una vez realizada la descripción de estos programas se podrá utilizar esta información para cotejarla con los resultados de la herramienta anterior. Esto nos permitirá saber qué cosas podrían funcionar bien y qué cosas pueden mejorar en las propuestas que se están dando sobre la impro audiovisual, especialmente en los programas experimentales antes mencionados.

Una vez aplicadas todas las herramientas, se podrá hacer un análisis que contenga la información del marco teórico y los resultados de este análisis cuantitativo para lograr respuestas concretas para las preguntas formuladas al iniciar esta investigación. A continuación, se presentan los sujetos y objetos sobre los que se aplicarán estas herramientas cualitativas y las variables sobre las que se discutirán.

3.3. Sujetos y objetos de estudio

Los primeros sujetos de estudio que se planteen en la investigación de campo, serán los actores e improvisadores que protagonizan la historia pasada, presente y futura de la improvisación y el teatro en nuestro país. Entonces, para empezar, se contará con la participación de tres actores de carrera, que participan activamente en el medio teatral actual: Alejandra Guerra, David Carrillo y Oscar Meza. A ellos se les

aplicará la primera herramienta cualitativa: la entrevista personal. En esta entrevista, se investigará sobre la visión que se tiene acerca de la improvisación teatral vista desde una perspectiva muchos más “convencional”. Por otro lado, también se podrá conocer sobre la imagen que proyecta la improvisación como técnica, *show* y herramienta, además de la imagen de los improvisadores como profesionales de la técnica. Finalmente, también sabremos la opinión de estos actores sobre las condiciones de la improvisación que podrían funcionar (o no) en la televisión peruana.

Asimismo, se contará con la participación de cuatro improvisadores que, de igual forma, están involucrados en el panorama de espectáculos de improvisación: Roberto Vigo, Gonzalo Iglesias, Carol Hernández, Daniel Subauste. El siguiente participante es de un actor/improvisador que ha cultivado gran experiencia en ambas carreras: Christian Ysla. A estos sujetos de estudio, también se les aplicará una entrevista personal que investigará sobre la percepción y condición de la impro, pero desde una perspectiva real y vivencial. Se profundizará en el tema de la profesionalización del improvisador y sobre el camino que ha recorrido y que le queda por recorrer a la técnica y a los improvisadores en sí. Con este grupo también se tocará y desarrollará el tema de las posibilidades que puede tener la improvisación en su versión televisiva y qué tipos de formatos se pueden adaptar para que funcione.

Los segundos sujetos de estudio serán tres productores jóvenes, de gran experiencia televisiva: Los dos primeros son Héctor Lizárraga, Washington Bustamante, ambos productores de campo de Rayo en la Botella, la empresa productora perteneciente al conocido productor Ricardo Morán. El tercero es Nacho García, productor español que radica y trabaja en nuestro país hace varios años. Se aplicará la herramienta cualitativa de la entrevista personal y así ellos nos brindarán su opinión profesional sobre el estado actual de la programación televisiva en nuestro país, su problemática, su posible desarrollo y los factores que podrían hacer falta para que la improvisación pueda contemplar una entrada a la televisión.

Dentro de este grupo también se incluirá a dos sujetos de estudio que, si bien no son productores de profesión, están ligados a experiencias de impro audiovisual a nivel de producción. En primer lugar Sergio Paris. Improvisador, actor y productor argentino que ha estado ligado al mundo de la improvisación en nuestro país desde sus primeros pasos. Desde que inició su carrera en el Perú ha buscado la forma de acercar la improvisación a medios audiovisuales por lo que su experiencia aportará a esta investigación una visión muy real y concreta de las posibilidades que realmente existen. En segundo lugar Guillermo Castañeda. Este actor, comediante, improvisador y comunicador audiovisual participó de un programa de entretenimiento tipo magazine cultural en el que se presentaban varios segmentos de humor, uno de ellos basado en improvisación. Este programa, llamado “DPJ”, forma parte de los objetos de estudio analizados a partir de una observación participativa. Al ser el único programa peruano emitido en una parrilla de programación nacional que incluía un segmento de improvisación la información que entrega este sujeto de estudio es vital para conocer las condiciones dadas para que un programa así llegara a la televisión y los posteriores motivos de su cancelación.

El siguiente objeto de estudio nos permitirá entrar con más fuerza en materia audiovisual. Se aplicará la observación participante en dos programas pilotos grabados, uno en la Universidad de Lima, llamado *Impro Boom*, y otro en la PUCP, llamado *Improx*. Estos programas universitarios serán analizados con la finalidad de observar cómo se va dando la exploración de la impro audiovisual en nuestro país. Además, se analizará un programa de entretenimiento llamado *DPJ*, conducido por Carlos Palma, Guillermo Castañeda y Katia Palma. Este programa fue transmitido al aire por el canal Panamericana Televisión. Si bien el programa entero no se trataba de improvisación, tenía un segmento completo dedicado a ella y se hacían pequeños juegos en vivo. Se hará una descripción sobre los aspectos técnico-audiovisuales y artísticos de este programa, además de incluir la información obtenida por Guillermo Castañeda como parte del equipo de producción, como se mencionó antes. Esto nos dará una visión real sobre el negocio televisivo en nuestro país y las posibilidades que contempla la improvisación con respecto a este.

Finalmente, se hará una observación descriptiva de dos programas internacionales; El primero es *Whose Line Is It Anyway?*, de Estados Unidos, que probablemente es el programa de improvisación más conocido en nuestro continente. También se hará la observación del programa *Se le tiene*, de Colombia, un hito Latinoamericano en cuanto a impro audiovisual. Con esta observación descriptiva, se pretende encontrar factores claves dentro de las producciones de estos programas, que puedan darnos una idea más clara de qué cosas se necesita para que un programa de esta índole logre entrar a un espacio televisivo.

Estas son las tres herramientas cualitativas que se aplicarán en los sujetos y objetos de estudio. Siguiendo la metodología planteada para el trabajo de campo, el análisis posterior de estas herramientas logrará responder a las preguntas de investigación y comprobar o descartar las hipótesis formuladas y tal vez reformularlas de cierta forma para que esta investigación aporte como un escalón más al posicionamiento de la improvisación a nivel teatral y su posible adaptación y entrada a la televisión en nuestro país. Ahora, pondremos a prueba esta metodología desarrollando las herramientas sobre los sujetos y objetos de estudio.

Capítulo 4. TRABAJO DE CAMPO

Como se ha descrito en el capítulo anterior, la investigación de campo que se llevó a cabo para esta investigación fue de características cualitativas. Aquí se ponen en acción las herramientas que se desprenden de esta metodología para ser aplicadas en los objetos y sujetos de estudio ya descritos. De esta manera, primero se hará una recopilación por temas sobre las entrevistas realizadas a los actores, improvisadores y productores, para esclarecer cuestiones como el estatus de la improvisación en el Perú desde las distintas perspectivas que nos presentan este grupo de profesionales. También se desarrollarán las distintas opiniones técnicas sobre las posibilidades de la impro televisiva.

En segundo lugar, se aplicará la herramienta de la observación participante a dos programas pilotos en los que la autora ha participado. Además, también se aplicará esta herramienta a un programa que fue emitido por Panamericana Televisión, *DPJ*, que presentó un segmento de improvisación durante cada uno de sus capítulos. Sobre este último, también se hará uso de la entrevista personal realizada a Guillermo Castañeda como parte del equipo creativo y de producción del programa. Con estas observaciones participantes se podrá ver el resultado de la exploración de la impro que realizan actualmente estudiantes o pre – profesionales del mundo audiovisual, además de las características que reunió un programa de entretenimiento como *DPJ* para entrar a una parrilla televisiva y por qué motivos salió del aire.

Finalmente, se hará una observación descriptiva de dos programas de televisión basados en la improvisación, que fueron emitidos en otros países. De la observación de los factores audiovisuales y artísticos se hará una descripción y posterior análisis de aquellos elementos que sean comunes y de las cosas que funcionan mejor en alguno de los programas. Las conclusiones sobre este segmento nos acercarán a deducir cómo debería ser un programa de improvisación teatral en la televisión para que, combinado con los análisis de los segmentos anteriores tenga posibilidades de triunfar en nuestra medio televisivo.

4.1. Los expertos dicen: desarrollo de entrevistas

En este segmento analizaremos las entrevistas realizadas a tres actores, cuatro improvisadores, un actor/improvisador, tres productores de televisión y un experimentado improvisador relacionado a la producción de impro audiovisual. Además, una entrevista extra a un participante del equipo creativo y de producción de un programa con un segmento de improvisación, emitido por un canal nacional. Al finalizar la descripción y análisis de los resultados, se hará una breve recopilación de las cosas más importantes que se obtuvieron. Para poder empezar, se hará un recuento breve de los sujetos de estudio, es decir de los actores, improvisadores y productores entrevistados.

Los actores que participaron de la investigación son tres. La primera fue **Alejandra Guerra Morales**, actriz formada en Pensilvania, Estados Unidos y en la escuela de Jacques Lecoq en París. Regresó a Perú en el año 2006 y ha estado en más de quince montajes desde entonces, sin contar su amplia experiencia en cine y televisión. Es profesora del TUC (Teatro de la Universidad Católica) desde hace varios años y actualmente enseña en el teatro Ricardo Palma, a cargo de la Municipalidad de Miraflores, a personas con o sin experiencia.

El segundo actor entrevistado es **Oscar Meza Vilches**. Este joven actor dio sus primeros pasos en el colegio Inmaculada, con el maestro Paco Salinas, quien luego lo llamaría para su primera obra profesional, *El Señor de las Moscas*. Luego, perteneció y terminó el programa de formación actoral de David Carrillo, llamado Plan 9. Siguió haciendo obras con la productora de Plan 9 y con Vía Expresa, participando en varias producciones teatrales y desde hace un tiempo, también televisivas. Actualmente, sigue en la academia de Roberto Ángeles, para complementar sus estudios actorales.

Finalmente, el último actor es **David Carrillo**. Tiene como profesión ser director, productor y actor. Se formó en el Club de Teatro de Lima durante tres años. Luego, estudió un año en el cuarto Taller de Formación Actoral de Umbral en 1994, dirigido por Alberto Ísola. Además llevó cursos en Artes Escénicas en la PUCP, en la Facultad de Comunicaciones y ha seguido estudios de Literatura, también en la Universidad Católica.

Inició su ejercicio actoral en 1991. En 1998 debutó como director y es productor teatral desde el 2001. También ha tenido algunos teatros a su cargo, como el teatro Mario Vargas Llosa desde su lanzamiento, hasta los tres primeros años y actualmente el Teatro Larco, desde hace casi cuatro años.

Los improvisadores que fueron entrevistados son los que se enuncian a continuación. En primer lugar, se entrevistó a **Gonzalo Iglesias**. Este improvisador es realizador audiovisual y se considera artista de la imagen y de la narrativa. Conoce y practica la improvisación desde hace por lo menos doce o trece años. Inició sus entrenamientos en improvisación gracias a su hermano, el conocido actor e improvisador Tito Iglesias. Rocío Tovar fue una de sus primeras entrenadoras y luego July Náters lo invitó a participar de varios campeonatos de improvisación en Pataclaun. Hacia el 2006, comienza a entrenar en la escuela de Ketó, dirigida por Sergio Paris, que gracias a su amistad con Ricardo Berens, un conocido estudioso de la improvisación, trae distintos formatos al Perú de los que forma parte. Actualmente pertenece al grupo de improvisación La Mancha Impro y realiza con ellos espectáculos, eventos y talleres, además de su trabajo audiovisual.

En segundo lugar se presenta **Roberto Vigo**. Él es comunicador de profesión y tuvo sus primeros acercamientos a la improvisación en el 2008 en la escuela de Ketó. Ha tenido varios maestros internacionales de la talla de Omar Argentino, Oski Guzmán, Shawn Kinley y demás. Entre 2010 y 2011 inició su proyecto personal, La Mancha Impro, que congregó a algunos de los improvisadores de Ketó y ahora cuenta, además, con sus propios seguidores y se ha convertido en uno de los grupos representativos de la improvisación en Lima. Ha participado en varios montajes como improvisador y como director a lo largo de estos años.

Luego, tenemos a **Daniel Subauste**. Él es ingeniero de sistemas de profesión. En el 2004 fue invitado a formar parte de un grupo de improvisación teatral por un par de amigos, quienes en ese entonces trabajaban haciendo el programa *Mad Science* y tenían contacto con la directora de Pataclaun, July Náters. Más adelante se convirtió en maestro de Pataclaun y posteriormente participó también como maestro en los encuentros interescolares que realizó Pataclaun con el auspicio de la PUCP entre el 2006 y 2008.

Desde ese entonces ha asistido a varios espectáculos de improvisación como jurado o árbitro invitado.

En cuarto lugar, tenemos a **Carol Hernández**. Es publicista, licenciada de la PUCP. Practica la improvisación desde hace casi diez años y ha participado de más de diez montajes de improvisación. Es profesora de improvisación y de talleres creativos en la PUCP y formó, junto a otros improvisadores, el grupo de improvisación El piso Qema. Hace dos años que se dedica solamente a la improvisación y este año inició su proceso de formación actoral en el taller de Plan 9, dirigido por David Carrillo.

También se contó con la participación de **Christian Ysla**, quien combina ambas carreras, la de improvisador y actor. Se formó en el TUC como actor y lleva alrededor de veinte años de carrera en el teatro de nuestro país. Hace catorce años fue invitado al primer taller de improvisación que dictó la escuela de Pataclaun, en la que él estudiaba claun y comenzó su camino por la improvisación que inició con su primer maestro, Sergio Paris y continuó con otros, entre ellos Osqui Guzmán, Marcelo Savignone, Shawn Kinley, etc. Ha estado en varios montajes de impro y ha creado varios otros él mismo. Comenzó con Impro vale todo, que combinaba en una cancha a raperos, clauns, improvisadores y más. Luego de eso, presentó el formato de Velorio, Íntimo, Manicomio y más. Este último formato se presentó por primera vez en la plazuela de las artes y fue reconocido como el primer *show* de improvisación presentado ahí.

Además de los artistas actores e improvisadores, también se entrevistó a tres productores de campo para discutir el tema de la impro en la televisión. El primero fue **Héctor Lizárraga Avilés**. Su experiencia laboral como productor ha sido en la productora Rayo en la Botella, que le pertenece al conocido producto Ricardo Morán. Ha trabajado en programas como *Ponte play*, *La Voz*, *La Voz kids*, *La banda* y *Experimentores*. Actualmente va a participar por primera vez el programa *Yo soy*, que es el programa bandera de Rayo en la Botella.

El segundo entrevistado es **Washington Bustamante Montoya**. Él es licenciado de comunicación audiovisual, egresado de la PUCP y hace cinco años que está inmerso en el mundo laboral de la televisión. Desde el inicio casi siempre ha hecho programas de *reality*

de concurso. Empezó con el programa *Desafío y Fama*, de canto y de baile. Luego, por un tiempo hizo ficción, con un par de miniseries y luego entró a conformar el grupo de GV producciones, que empezó haciendo *El último pasajero*, un programa de no ficción. El grupo GV Producciones, luego se convertiría en la productora Rayo en la Botella y con ellos ha hecho programas como *Yo soy, Rojo, La voz, La voz kids* y *La banda*. La mayoría de su experiencia se basa en programas de concurso, *realities* de talentos y de canto.

En tercer lugar, está **Nacho García**. Español de nacimiento y formado allá, es comunicador audiovisual de profesión, con un master en producción de cine y televisión de la Universidad Complutense. Trabajó como periodista en la radio para luego ingresar a la televisión en noticieros o retransmisiones deportivas. Hace 4 años y medio llegó al Perú en donde comenzó trabajando en una productora que desarrollaba contenidos para la televisión por cable. Produjo *Cinco minutos con Milagros Leyva* y luego en Media Net Works en CMD, en un programa llamado *Entre titulares*. Actualmente, como parte del equipo de Endemol, una transnacional que se dedica a crear, vender y producir formatos televisivos en muchos países alrededor del mundo, trabaja como productor en *El último pasajero*, programa emitido por Latina.

Se incluirá junto a estos sujetos de estudio a **Sergio Paris**, actor, improvisador y productor argentino que radica y trabaja en nuestro país hace casi 20 años. Fue uno de los primeros en traer la improvisación al Perú junto a July Náters con quien trabajó codo a codo en Pataclaun hasta que en 2003 él comenzó con su propio grupo de improvisación: KetO. Su carrera como actor e improvisador es amplia y variada. Sin embargo, se aprovechará su experiencia como productor (y experimentador) de la impro audiovisual ya que ha sido su trabajo y objetivo desde el inicio de su carrera, poder llevar la impro a la televisión.

Finalmente se entrevistó a **Guillermo Castañeda**, actor, comediante, improvisador y comunicador con vasta experiencia en teatro, cine, televisión e internet. Guillermo formó parte de la movida de la impro teatral desde hace más de 10 años, de la que se desligó paulatinamente al ser parte del “Club de la comedia”, una de las organizaciones de comediantes más conocida de Lima. Ha realizado películas como el *Guachimán* y series de televisión como *Graffiti* o *Juan Joyita quiere ser caballero*. Así mismo, es protagonista y

creador, junto a Manuel Gold, del programa para *youtube: Los cinéfilos*. Trabajó en el programa *DPJ* en la parte de producción y creación, además de ser uno de los presentadores. Así es como participará en esta investigación exponiendo las situaciones que se dieron tanto para que el programa ingresara como para que saliera de la televisión.

Estos son los sujetos con quienes se trabajó la herramienta de la entrevista personal. En estas, ellos respondieron varias preguntas sobre la improvisación y sus posibilidades, las que se desarrollan a continuación.

4.1.1. La improvisación, su realidad y sus posibilidades teatrales

Para tener claro los distintos puntos de vista que se forman por la naturaleza de la profesión de los sujetos de investigación, se desarrollará cada temática con la opinión de los actores profesionales primero, luego de los improvisadores y finalmente seguirá el actor improvisador para este segmento.

a) La visión externa: los actores

La improvisación teatral desde la perspectiva de los actores entrevistados se presenta como un conjunto de herramientas que buscan llevar al actor a un juego que le permita soltar el control según sus instintos lo van guiando, normalmente orientado hacia el humor. Todos han tenido acercamientos distintos a la improvisación.

Para Alejandra Guerra, que estudió en la escuela de Jacques Lecoq varios años, el primero fue trascendental pues es una escuela internacional en la que se podrían manejar muchos idiomas juntos. Por eso, todo el primer año exploró a través del cuerpo y el gesto a partir de la improvisación:

“El lenguaje no era tan relevante, se hacía a partir del juego, en el gesto y en la improvisación, entonces un japonés puede improvisar con una noruego.”
(Guerra, 2014)

Por supuesto, cada escuela maneja su propio estilo y Jacques Lecoq es reconocido por su insistente trabajo físico y gestual. Esta también es una de las primeras características de la improvisación ya que crece tan rápidamente que no se le puede dejar tiempo a la mente para que se le ocurra, desarrolle y presente una idea, sino que muchas veces se tiene que apelar a la memoria creativa del cuerpo; esta luego despierta una sensación o emoción dentro del personaje. A partir del despertar físico y emocional, la mente puede ir agregando chispazos de información e ingenio. Esta característica, como señala Alejandra, le da la posibilidad de usar un lenguaje universal, la acción física y el humor a partir de ella.

Por otro lado, en la experiencia de David Carrillo, lo más resaltante de la observación y práctica fue la resolución de procesos de forma mucho más veloz:

“...una necesidad de procesos más violentos, nada más, más cortos, más inmediatos” (Carrillo, 2014)

De cierta forma esto sucede, especialmente en contraposición con lo que le pasa al actor con un guion. En un análisis de libreto, la exploración de la acción o estrategias del personaje para conectar orgánicamente con su comportamiento, es decir, para encontrar aquello que lo mueve a hacer y ser lo que es, el actor tiene una cantidad de tiempo suficiente -podríamos hablar de días, semanas o meses- para entender, probar, corregir y preparar su acción para que la verdad salga en forma de palabras; así expresaría aquello que el autor le propone a su personaje desde el texto.

En la improvisación, especialmente en el formato de match, que fue el explorado por David, uno es actor, dramaturgo, director, editor y productor, todo al mismo tiempo. Esto provoca que cada reacción que uno realiza, además con la premura del poco tiempo que se da para que cada historia sea “escrita” en el escenario, sea un proceso inmediato. Por eso, la preparación para la técnica de la improvisación tiene mucho que ver con la escucha, aceptación y propuesta, porque de otra forma, se haría muy difícil crear cosas espontáneas y verdaderas, y quedaría en la “forma de”, sin veracidad en su trabajo y en función a lo que los demás hagan en el escenario.

Esto se suma a la percepción de Oscar Meza que ha tenido experiencias significativas en la práctica de la improvisación. En 2012 participó de la creación colectiva de una obra que se hizo en un trabajo exploratorio a base de la improvisación. Esta obra, repuesta este año en el teatro del Olivar, se llama *Power off*. Como él mismo dice:

“...si tu sientes un impulso que va claramente hacia cierto punto, debes seguirlo porque es a partir de él que va a salir la verdad...otras personas no piensan lo mismo, pero yo creo que efectivamente te puede llevar a camino interesantes, a encontrar cosas nuevas, a descubrir cosas tuyas y del personaje que estás trabajando y enriquecer tu construcción.” (Meza, 2014)

Oscar habla de los beneficios del uso de la improvisación desde el punto de vista de la creación de un personaje pues te permite seguir el impulso que tal vez el dramaturgo no pudo ni haber imaginado. Como propone Oscar, en un espacio en que la dramaturgia y la dirección le dan al actor la posibilidad de crear y enriquecer la construcción del personaje, algunos ejercicios de improvisación pueden ayudar a encausar la libertad de creación hacia algo muy positivo para el personaje y la obra en general.

Si bien los tres acercamientos han sido distintos a su manera, todos llegan a puntos muy concretos y reales que presentan a la improvisación como una herramienta que acompaña y ayuda al actor a crecer en su arte. Sin embargo, también hay un nivel de aceptación de la improvisación como una técnica, o en palabras de Alejandra Guerra, un estilo de actuación:

“...Esencialmente es otra cosa, pero es la escritura de una historia en el momento, que se hace y se transforma a partir de lo inmediato y del no saber, por supuesto que es un juego escénico.” (Guerra, 2014)

Alejandra, quien ha trabajado muchos tipos de juegos escénicos, como bufón, claun, actuación, etc; siente que son estilos distintos que se manejan con distintas reglas en el escenario, pero que finalmente terminan siendo simplemente caminos del ejercicio teatral. De forma parecida expresa su sentir David Carrillo por la improvisación como técnica. A él no le parece tan vital defender una u otra técnica, pues todas se encausan en el trabajo escénico del actor y desde que uno explora alguno de los caminos que ofrece el escenario, está ejerciendo un trabajo actoral.

“...la formación del actor, son herramientas, el camino es muy largo en la vida del actor y todas las experiencias suman. Entonces, cuando a mi alguien me pregunta: oye, ¿me convendrá hacer danza? Haz. ¿Te provoca? Haz... todo te va a servir para tener una mejor vida en el escenario” (Carrillo, 2014)

De esto podemos deducir que, tal vez la separación de distintas técnicas o caminos actorales sea más un tema de ego o miedo de los actores por complementar sus distintas áreas de estudio. Valga la aclaración que al decir actores, me refiero a

los sujetos que practican las distintas formas de ejercicio actoral, es decir, tanto a actores del estilo convencional, como del claun, la improvisación, el bufón, etc. Por ejemplo, para Oscar Meza, una de las razones por las que la improvisación puede quedar relegada a un plano secundario dentro de la concepción de un actor convencional es porque lo han educado para pensar que la “técnica actoral” es una y no le da espacio para incluir otro tipo de acercamientos a su trabajo.

“...justamente por solo adoptar al pie de la letra esta fórmula, no dan cabida a otro tipo de investigación que no está en un nivel consciente, osea, creo que hay cosas que están pasando por nosotros y que la impro te puede ayudar a sacarlas y de pronto, luego de sacarlas, siento que hay gente que puede restringir eso porque siente que no es parte de una ‘ciencia’.” (Meza, 2014)

Este tipo de pensamiento restringe y detiene el avance de distintos artistas porque tanto los actores que se han formado con muchas herramientas se sienten restringidos para explorarlas a un nivel más profundo. Lo mismo ocurre con los improvisadores, clauns, bufones y cualquier artista escénico, también pueden sentirse restringidos por una condición de carencia o “incapacidad” de lograr algo convencional. Si bien esta necesita preparación, ya está avanzada hasta cierto punto al tener experiencia en otro tipo de líneas teatrales. Y tal vez lo peor es que muchas veces, es un tipo de pensamiento que parte de uno mismo o de los maestros que podemos tener.

“...yo creo que son más miedos de fuga, ¿no? Que la gente encuentre la libertad de crear su propia ruta, de su propio camino. A veces las escuelas se vuelven doctrinarias, justamente por eso, por miedo de que los alumnos

encuentren su propio camino y vean que no todo es necesario” (Carrillo, 2014)

Así, se siente una tendencia a particularizar tanto la educación artística que se generan insuficiencias en los sujetos que la practican. Esto puede tener muchos motivos válidos, como permitir un aprendizaje extenso de una u otra técnica para que funcionen como herramientas complementarias luego de haberlas aprendido independientemente, pero también podría ser motivo para vender la educación como un producto, buscando un interés económico por parte de escuelas o profesores.

Sin embargo, en el camino de la improvisación sí se han encontrado algunas insuficiencias en varios aspectos de su forma, su contenido y sus receptores. Para Alejandra Guerra, quien ha visto los primeros pasos de la improvisación en nuestro país, sus carencias tienen que ver con un aspecto escénico, es decir, en el contenido mismo de lo que se presenta al improvisar. Como se ha revisado en la historia de la improvisación en el Perú (capítulo 2), hubo una tendencia muy fuerte cuando la impro recién empezó a desarrollarse en nuestro país hacia los formatos de competencia de historias de poca duración o de juegos cortos. Este tipo de formatos, con improvisadores aún noveles en la materia, tenían como resultado historias divertidas, frescas y espontáneas. El problema está en que conforme los improvisadores se hicieron más antiguos y nuevas generaciones comenzaron a surgir, las manías y recursos se volvieron repetitivos. Esto llevó muchas veces a que las historias carecieran de profundidad o un sentido único a nivel de personajes y líneas dramáticas.

Sumado a que durante el período de expansión de la improvisación fueran jóvenes adolescentes, en su mayoría aún escolares, los protagonistas de los espectáculos, le brindaba un valor de mucha espontaneidad, pero le restaba peso escénico, profundidad de temática y personajes. Así se dio una repetición de recursos aprendidos de sus maestros, que además manejaban un estilo de improvisación muy clauresco y de farsa.

“...lo que ocurre a veces en los formatos de improvisación tipo Match, improvisación de la que he visto...las cosas se hacen y deshacen en el momento, entonces no hay posibilidad de una construcción más ahondada, ni nada, de lo que se trata es de usar recursos y muchas veces son para poder construir historias, personajes, bastante arquetípicos” (Guerra, 2014)

Con el tiempo, se ha visto que los caminos de la improvisación se fueron alejando de estos formatos, precisamente para ir en busca de lugares que permitan explorar una mayor vulnerabilidad. Formatos que permitieran tomarse el tiempo para explorar en los personajes, sus relaciones, su proceso dramático y más. Uno de los mayores referentes actuales, mencionado varias veces a lo largo de estas entrevistas, es Christian Ysla. Este improvisador comenzó a crear nuevos formatos con las características descritas, los que combinaban el bufón y la improvisación de estilo naturalista. Junto a Ysla, otras agrupaciones representativas de la movida, fueron reivindicando -y probablemente aún reivindicuen- la condición “poco profunda” de la impro.

Si bien aún se pueden encontrar formatos deportivos y de competencia, han ido cambiando poco a poco en su contenido, para que, sin dejar de tener su atractivo para el público, ofrezcan y construyan una mejor imagen de la improvisación. Por supuesto, hay quienes no cambiarán jamás y de estos, opina David Carrillo, proviene otra de las problemáticas de la improvisación. Con el argumento de que puede salir mal o bien, hay personas o agrupaciones que se esfuerzan muy poco en preparar un *show* de calidad, por el que además, se cobra una entrada.

“...siento que a veces ha habido formatos presentados como espectáculos que en verdad no son formatos son simplemente ejercicios de entrenamiento. Por eso sí, como te digo, aplaudo lo de Christian (Ysla) porque sí siento que

él está buscando sus propios formatos, sus estructuras, espectáculos que tienen un solo nombre y no es igual al otro, ¿no? (...) es rico ver jugar a la gente, pero no es suficiente pues...” (Carrillo, 2014)

Reconocer como maestro o productor el proceso de formación de un improvisador es tan importante como que el público lo reconozca. Sin embargo, hay personas que utilizan esto para lucrar, lo que a un productor y director como David Carrillo le parece que degrada tanto el trabajo de los improvisadores y su producción, como el trabajo escénico en general, pues ofrece como producto final algo a medio terminar, incompleto y le quita la posibilidad a otros espectáculos teatrales, tal vez más preparados, de contar con ese público.

Finalmente, la percepción que Oscar Meza tiene sobre las limitaciones de la improvisación, tiene que ver con la mirada de la gente externa a esta profesión sobre el trabajo del actor y de cualquier artista que se relacione con este medio.

“...la gente dice que eso no es un trabajo, que es un hobby, o que no puedo vivir de eso, o que esto es para gente que es ociosa, que no hace nada. ‘¿Qué tan difícil puede ser?, no sé, decir y pararte.’ O que tienes que ser bonito para ser (...) hay un montón de mitos. Y así como hay un montón de mitos con el teatro, peor, creo yo, con la impro, porque no se ha desarrollado en la medida en que se ha desarrollado el teatro (en Perú)...” (Meza, 2014)

A mi parecer, una de las medidas en que la improvisación se ha desarrollado menos, como señala Oscar, es a nivel teórico. Se mencionó brevemente en el capítulo 2 la necesidad de teorizar sobre la improvisación para que cada vez se fuera estabilizando. Pero como indica Oscar, la percepción del público es aún muy vaga sobre la profesión del artista escénico. Esto puede deberse a muchas cosas, pero lo importante es ir cambiando esta forma de pensar. Ganar respeto para la profesión

del actor y más para la del improvisador requiere de un esfuerzo de disciplina, de investigación, de publicación de trabajos y orientación de ambas carreras hacia otros medios.

b) La visión interna: los improvisadores

La perspectiva desde los improvisadores da luces de otras ventajas y carencias de la técnica y su trabajo profesional. Si bien los acercamientos a la improvisación han sido distintos, casi todos coinciden en que la improvisación es, en efecto, una técnica que representa un reto de disciplina, constancia y preparación.

“...la técnica de la improvisación es una técnica bastante más compleja de lo que mucha gente puede entender, es todo un ejercicio para lograr espontaneidad” (Vigo, 2014)

Lo que sucede con la técnica de la improvisación es que la preparación que requiere, está orientada a entrenar ciertas capacidades en el improvisador que le permitan crear en conjunto, con rapidez, algo interesante -no tiene que ser sólo humorístico- que enganche al público y que le divierta a él y a sus compañeros. Estas habilidades no son fáciles de obtener y requieren de mucha preparación, desde varios puntos de vista, es decir, desde la perspectiva de distintos maestros, distintas disciplinas, en distintos lugares. Esta preparación es diferente a la que el teatro “convencional” requiere y los improvisadores entrevistados son conscientes de los retos que representa.

“...bueno, el teatro tiene su origen en la improvisación...lo que es importante del teatro para mí, es la capacidad de repetirse, ¿no? Y buscar esa

verdad. Tiene a su favor, la capacidad de tener un lapso mayor para prepararse. Para mí la diferencia con la improvisación es que no hay tiempo de preparación, entiéndase de crear una narrativa, porque hay un entrenamiento previo importante...” (Vigo, 2014)

Sin embargo, y de forma similar a la percepción de los actores, los improvisadores creen que la improvisación y el teatro convencional son dos estilos distintos, pero que se complementan el uno al otro, al igual que cualquier otra técnica escénica que se pueda aprender.

“Algunos dicen que la improvisación es como el martillo para que tu hagas tu obra de teatro. Para mí, un cuadro puede ser el teatro y otro cuadro puede ser la improvisación. Incluso, desde el punto de vista del improvisador, la técnica actoral, puede también ser una herramienta, para ser un mejor improvisador...” (Hernández, 2014)

En nuestro país la técnica de la improvisación es aún muy joven, lo que desemboca en que las personas que la practican recién están captando cuál es el camino que hay que seguir para trabajarla “formalmente”, es decir, para aprender una técnica específica, un estilo de actuación con la seriedad que esto representa.

“...es una técnica muy, muy joven aquí en el Perú. Por lo tanto, recién estamos comenzando a desarrollarla más y recién los actores o los entendidos en el tema actoral, pueden conocerla y recién están viendo sus posibilidades” (Hernández, 2014)

Como se menciona en el marco teórico, la improvisación no tiene más de quince años de investigación y práctica en el Perú. Esto ha devenido en varias carencias que podrían presentar una desventaja para la técnica. En primer lugar, se creó una incertidumbre sobre el proceso que siguió y la historia que se forjó alrededor de ella, algo que recién este año en esta y otras investigaciones propuestas se ha tratado de esclarecer. Como señala Subauste:

“Hubo tanto, a tanta velocidad que los años no son muy claros, porque todo corrió a gran velocidad.” (Subauste, 2014)

Las cosas se fueron sucediendo de forma maratónica. La creación de nuevos grupos de improvisación, formatos nuevos, espacios de muestra, etc; se dieron tan rápidamente, especialmente en los últimos cinco o seis años, que fue difícil seguirle el paso.

“...hay varios grupos, pero eso es algo bueno...antes eran básicamente Pataclaun y Ketó. Ellos han tenido hijos, por así decirlo, ¿no? Y de estos hijos, pues creo que hay algunos que parecen tener más claro el contenido...sin embargo aun así con nuestras diferencias y todo, siento yo el intento (...) de hacernos comunidad...” (Vigo, 2014)

Por supuesto, la juventud de la técnica y la velocidad a la que creció, reflejó muchas falencias en ella. Se mencionaba la falta de registro sobre los hechos que sucedían, pero también hubo un problema de representación y de falta de calidad en cosas que se exponían.

“Lo otro es que se ha convertido en un negocio y ese también es un punto importante, porque han aparecido muchas escuelas que ofrecen talleres (...) sin mucha experiencia docente. Comienzan experimentando, captan un grupo de alumnos y ponen una academia y comienzan a jugar y realmente crecen un montón. Entonces siento que también eso tiene un pro y contra, porque es bonito que se difunda, pero también la difusión se ha vuelto muy simplista...” (Subauste, 2014)

Para Gonzalo Iglesias, lo que hace falta ahora, es un tema de respeto por la profesión del improvisador. Esta es una técnica que cualquiera puede aprender, como se puede aprender a cantar si se dedica a estudiar y ejercitar sus cuerdas vocales, forma de respirar, etc. Así como una persona que quiere dedicarse al ejercicio de la medicina debe admirar lo que hace y dedicarle tiempo, disciplina, esfuerzo y metodología de estudio, para luego practicarla, el estudio y práctica del arte también funciona -o debe funcionar- así.

“Los que creen en la técnica, creen que cualquier persona puede improvisar. Cualquiera puede entenderla y puede hacerlo, pero hay que tener un mínimo de reglas, un mínimo de respeto y responsabilidad por lo que la impro representa. Creo que es eso un poco lo que falta.” (Iglesias, 2014)

Por estos motivos, que marcaron los primeros años de la improvisación, la profesionalización de la misma se volvió un área gris. No estamos realmente seguros de lo que ser un improvisador profesional significa, ya que no tenemos una institución general que nos dé pautas. Como opina Carol, el ejercicio constante y de cierto nivel de la profesión hace al profesional, como sucede en otras áreas de trabajo.

“Es la profesión y el ejercicio, ¿no?, que es lo que diferencia un amateur de un profesional...” (Hernández, 2014)

Sin embargo, podría no ser la única forma de medir la profesionalización de la técnica. Para Roberto Vigo tiene que ver con la actualización y renovación constante de lo que se aprende y se hace. Básicamente de la preparación para iniciar y siempre estar a la altura de lo que se va descubriendo o experimentando sobre la improvisación. Pero también, ya que el improvisador trabaja con lo que conoce, un improvisador que conoce más cosas sobre varios temas trabaja mejor. La culturización, la lectura, la investigación de información de cultura general y de datos particulares hacen que el trabajo del improvisador crezca y se vuelva cada vez más específico.

“(...) hay un tema por ejemplo con esto que te decía de profesionalizarnos, de la actualización. Hay libros como los de Keith Johnstone... Omar Argentino. Son libros de cabecera, obligados para un improvisador, pero no siento necesariamente que haya un afán de revisarlos (...) tienes que culturizarte, llenar de todo tipo de información tu cabeza” (Vigo, 2014)

Para Daniel Subauste, no es muy claro lo que diferencia a un profesional de un amateur, pero sí encuentra una necesidad que debe cumplirse para que la improvisación pueda seguir creciendo formalmente.

“...hay una necesidad, en algún punto con la improvisación, sobre todo de sentarse a pensar, porque la técnica es improvisada, pero todo lo que está detrás, tiene que ser muy bien estudiado, planificado, practicado y además enunciado...” (Subauste, 2014)

La idea de Daniel trae a colación algo sobre lo que se ha tocado en el marco teórico y en este segmento en particular y tiene que ver con la teorización de la impro. Así como existen muchas investigaciones sobre el teatro, teorías y formas de practicarlo, en la improvisación se accede a esa información de forma empírica. Entonces mientras más se escriba sobre sus elementos técnicos, sobre los métodos para aprenderla, enseñarla, presentarla y se estandarice de alguna forma, se podrá hablar de un crecimiento distinto que hasta ahora no sucede en nuestro país.

“(…) hacer nuevos formatos siempre implica ponerle ‘coco’ a la impro y es algo que necesita muchísimo, porque...es como que la gente que pertenece al mundo de la improvisación se ha aburrido de sentarse a pensar. Quieren más hacer, antes de sentarse a definir qué queremos hacer...” (Subauste, 2014)

Definitivamente, la investigación práctica está llevando la improvisación en nuestro país a otros niveles. Pero no puede ser lo único que suceda, pues sin un esfuerzo teórico, todos los avances se perderán y quedarán inmersos en un agujero negro en el que nada es concreto.

c) La visión mixta: El actor/improvisador

Por último, desarrollaremos las ideas extraídas de la entrevista realizada a Christian Ysla, actor e improvisador. Se le ha separado de los dos grupos anteriores por ejercer ambas carreras de forma constante y a un gran nivel a lo largo de su ejercicio escénico. Su estatus como improvisador y actor le permiten puntos de vista

distintos del resto, aunque con aristas comunes. Sobre la improvisación, Christian está seguro que existe tanto como herramienta, como un estilo teatral.

“...yo creo que todo arte tiene una técnica, requiere una técnica...yo creo que la Improvisación abarca todas las artes, o sea...yo creo que todos, aunque muchos no se den cuenta, la utilizan...cuando se crea una escena, tú estás improvisando, porque no es algo que ya esté establecido, tú tienes que improvisar para que la escena salga.” (Ysla, 2014)

En este sentido, Christian presenta la improvisación como un arte común a otros, lo que es verdad. En todo tipo de arte se improvisa en algún momento para poder tener un punto de partida. Esto le da un valor muy grande a la improvisación, ya que las herramientas que consigue uno al practicarla, no solo sirven para crecer en otros estilos, sino que te enseñan a crear solo o en conjunto. Es en ese sentido en que, aprender a improvisar, es aprender una serie de herramientas que te entrenan en una metodología de creación. Y para cualquier tipo de artista, es necesario aprender a crear.

En cuanto a esta técnica a nivel actoral, coincide con los otros grupos en que mientras más preparación tenga uno, mejor le va a ir en cualquier cosa que haga. Mientras más se llena un actor de herramientas y conocimientos, el estilo de actuación que intente podrá realizarlo con más ventajas que aquel que solo se prepara en una cosa. El arte permite y exige, en cierto punto, la conjunción de distintas capacidades que brinda el aprender todo tipo de cosas, de la mejor forma posible.

“(...) tú ves mucho más poderoso en un escenario un actor preparado improvisando, que a un chico que salió de la calle que está improvisando. Puede ser muy bueno, pero la preparación que tiene un actor en un

escenario, le da un 50% más de valor a lo que está haciendo (...) yo creo que tiene ventaja aquel que tiene cualquier otro conocimiento” (Ysla, 2014)

En nuestro país, lamentablemente, si bien se habla mucho del recurso y la creatividad peruana, normalmente se trabaja con la ley del menor esfuerzo. Se hace lo justo y necesario para que las cosas funcionen, cuando con un esfuerzo mayor destacaríamos en muchas más actividades de las que nos imaginamos. La capacidad de hacer cosas increíbles vive casi en nuestros genes. Es nuestra forma de pensar o de ver el mundo y el trabajo lo que muchas veces nos limita como sociedad. La comunidad de improvisadores y actores que se está formando en nuestro país debe combatir contra esto para poder sacar adelante un producto que podría destacar y ser de los mejores de Latinoamérica, a pesar de nuestra corta experiencia.

“Por supuesto y eso es lo que pasa también en nuestro país, que creemos que si tenemos un valor, creemos que ya está. Es suficiente. ¡Estás loco! Tienes que cantar, tienes que bailar, tienes que trabajar tu cuerpo, tienes que trabajar tu voz, tienes que trabajar tu presencia. Es un huevo de cosas que hay que chamber.” (Ysla, 2014)

La acumulación de capacidades, entonces, es una forma diferente de pensar que da ventajas inimaginables, sobre todo a las personas que se dedican a trabajos artísticos. Esto nos lleva una vez más al tema de la profesionalización. Para Christian, la búsqueda, investigación y trabajo de un arte, en particular de la improvisación, da un sentido de profesionalismo, que si bien no está regulado y puede ser tergiversado a veces, al poner esas características en la ecuación es innegable su estatus de ‘profesional’.

“(…) es más, puedes no haber estudiado nunca nada, tal vez, ¿no? pero tienes un trabajo constante, una búsqueda constante en lo tuyo y tal vez te estas inventando lo que nadie sabe...entonces, eres un profesional en eso, ¿no?” (Ysla, 2014)

También observa que una de las causas de la problemática de la percepción de la improvisación como un arte “menor” tiene mucho que ver con los improvisadores y las cosas que se presentan con poca preparación. Cualquier cosa que no haya sido bien preparada tiene muchas más posibilidades de salir mal que de salir bien. Cuando se cobra por un espectáculo o por un trabajo en el que se utiliza la improvisación, se debe tener una preparación incluso más exhaustiva para tener una valla alta sobre la que siempre debe asegurarse un nivel superior al mínimo.

“Si tú (improvisador) haces un espectáculo de improvisación, que no has entrenado, no te has preparado, haces chistes fáciles, burdo; obviamente si yo soy actor y veo eso, digo ‘oye, es una porquería esto de la improvisación’. Yo creo que la Improvisación responde a la calidad de los improvisadores...” (Ysla, 2014)

Esto nos da luces de que, efectivamente, para que la improvisación crezca en calidad son sus actores, los improvisadores, quienes deben crecer primero. Establecer una disciplina, investigar y teorizar sobre la técnica, practicarla y prepararse bien antes de enseñarla son caminos que deben seguirse para que el crecimiento y la expansión de la impro se realicen de mejor forma. Finalmente, Christian, quien trabaja con la improvisación en áreas no teatrales, habla sobre las características de la improvisación y sus ventajas.

“...entonces en la Improvisación, te dicen oye, escucha, la idea de tu pata es genial y si no es genial, junto contigo va a ser genial, ¿te das cuenta? Trabajar en equipo...no tenerle miedo al error, no tenerle miedo al riesgo y no porque eres un loco, sino porque estás preparado...entonces, obviamente, un improvisador es un ser que resuelve problemas y eso es valiosísimo para las empresas...” (Ysla, 2014)

Es importante reconocer, entonces, que la improvisación tiene muchos campos de acción, además del escénico-teatral y que estos pueden aportar con muchas cosas nuevas y distintas a la mejora de un espacio laboral, a la emisión de un mensaje a un público que tal vez nunca se ha acercado a ella o a la preparación social a través del juego. De cualquier forma, el aporte que significa la improvisación en estos medios genera un beneficio, tanto para quien la aprende como para quien la practica, pues se trata de un nuevo campo laboral en el que se puede entrar.

4.1.2. La improvisación audiovisual y sus posibilidades

En este apartado, al igual que en el anterior, se presentarán de forma separada los distintos puntos de vistas obtenidos. Se empezará con los actores, luego los improvisadores, el improvisador/actor y finalmente de los productores de televisión.

a) La impro en la televisión: actores

La apreciación del grupo de actores entrevistados, y tal vez un poco el sentir general también de los improvisadores, es que nuestra televisión está pasando por un momento ‘bajo’ en muchos sentidos. Muchos de los programas de señal abierta -

aunque no todos- se concentran en la vida privada de sus actores en vez de promover la competencia sana o un tipo de entretenimiento que no recurra al chisme, a mostrar mujeres y hombres con poca ropa o a la comidilla. Sin embargo, estos programas son los más vistos, generando altos puntajes de *rating* lo que, como observamos en un punto del campo teórico, es lo que más importa para que un programa perdure en la televisión, al menos en la peruana.

“...la única manera que se valora la TV, es el *rating* y el *rating* es ningún tema económico. El *rating* sirve para vender auspicios de avisaje dentro del programa. A Coca Cola le interesa saber cuánto *rating* hace, porque él quiere medir más o menos cuánta gente va a comprar su producto.” (Carrillo, 2014)

La idea que expone Carrillo sobre el *rating* y su importancia es real y preocupante. En su concepción, la improvisación no podría funcionar en la señal abierta de nuestro país por varias razones.

“(...) yo creo que no funcionaría, en señal abierta, en un prime time. No creo que funcionaría, porque yo creo que tendría un público chiquito. Algo que no necesariamente le interesa al sector C y D, que es la mayoría...” (Carrillo, 2014)

Es importante recalcar que numéricamente, son los sectores que menciona David los que más consumen televisión de señal abierta y que, efectivamente, están acostumbrados al tipo de entretenimiento y comicidad que tanto se pretende evitar en la improvisación. Además, David menciona su preocupación incluso si un programa así fuera producido y televisado, costaría mucho lograr que la gente se adapte rápidamente a él y eso lo perjudicaría grandemente, pues en señal abierta, el

tiempo para lograr que el público se enganche es mínimo, por cuestiones del *rating* que ya vimos. (Carrillo 2014)

Por otro lado, Oscar Meza cree que es posible sacar un programa de calidad gracias a la cantidad de gente talentosa que se dedica a practicar la improvisación:

“...considerando que hay un montón de gente que se dedica al teatro, a impro, al claun, y que tiene todas las cualidades para hacer algo igual de gracioso, igual de digerible para la masa y que también puede tener algo bacán detrás...creo que se puede, la cuestión es que alguien lo haga y no sé si algún canal lo apruebe...” (Meza, 2014)

Sin embargo, se ve que sigue existiendo el problema base sobre cómo presentarlo o producirlo en el país. Alejandra Guerra menciona la voluntad de un amigo suyo de traer distintos formatos de humor al Perú y los motivos que tuvo para no hacerlo.

“...traer pilotos de televisión, más parecidos a los de HBO, acá, y decía que desgraciadamente, son caros, es mucho más barato producir las cosas que se producen y el público se los come...” (Guerra, 2014)

Según la visión de actores, la televisión, al menos la de señal abierta como menciona Carrillo, parece no tener espacio para la improvisación aún. Al explorar en las respuestas de improvisadores o de los productores, tal vez sepamos si la improvisación está preparada para llegar a este medio y cuál sería la forma de hacerlo.

b) Un espacio para crecer: improvisadores

Las producciones nacionales priorizan la poca inversión de tiempo y dinero a un contenido de calidad en las cosas que algunos canales han ido sacando los últimos años. Definitivamente hay programas que no entran en esta categoría, pero son la minoría. Para la mayoría del grupo de improvisadores, el panorama de la improvisación en la televisión actual es aún muy incierto y poco probable.

“...porque creo que ni el público está preparado, ni la producción está preparada, como para hacer un producto rápido. Yo creo que para hacer un producto televisivo mostro, tienes que tener un equipo de gente, un buen productor, un equipo de producción... ¡que funcione!” (Hernández, 2014)

“Puede sonar feo, como tener que decir que el público no está listo para la Improvisación, pero creo que en parte, es así. En el sentido de que todavía estamos buscando otro humor...un humor así, más de barrio.” (Vigo, 2014)

“(...) entonces, no creo que la impro tenga, ahorita, futuro en la televisión. Definitivamente, no creo que se pueda y menos en vivo, ¿no? Tendría que ser grabado y tendría que funcionar de alguna forma en que funcione todo el tiempo para el público...” (Iglesias, 2014)

“(...) lamentablemente está en un momento muy complicado, porque todo lo que triunfa en la televisión, tiene que ver con lo que la gente bautiza como “Televisión Basura”, pero que consumen a rabiar.” (Subauste, 2014)

“Creo que si la Improvisación entrara en este momento en la televisión, al menos abierta, creo que la ‘pacharaquearían’ horrible y a todos los prejuicios que ahora puede alguna gente tener, se les daría la razón...” (Ysla, 2014)

En estos comentarios se menciona al público como uno de los factores de más problemática. La costumbre que tiene mucha de la audiencia que consume la transmisión de los canales de señal abierta lleva a pensar que un tipo de programa como el que se espera ofrecer con la improvisación no lograría funcionar. Se necesitaría encontrar una forma de entrar al círculo de chismes, peleas y comentarios con doble sentido, cosas a las que el público peruano está acostumbrado. Por otro lado, no solamente es responsabilidad del público aceptar este tipo de humor. También tiene que ver con el contenido del programa y el nivel que deben tener los improvisadores para lograr que el público se enganche con un formato así.

“(…) no sé si estamos preparados (los improvisadores) para mostrar lo mejor que pueda salir la Improvisación en la televisión, creo que mostraríamos no todas las posibilidades.” (Hernández, 2014)

“...creo que todavía hay que hacer como un colchoncito de público que nos quiera para poder saltar a un medio como la televisión...” (Vigo, 2014)

Aún hay procesos de formación y preparación que se tiene que hacer desde los improvisadores para poder tener la solidez y herramientas suficientes para sostener un programa así. Además, como menciona Roberto, es necesario que se cree una conciencia un poco más masiva de la improvisación, sobre todo en lugares a los que no ha llegado teatralmente y que no son muy difíciles de acceder si es que

los grupos se pusieran las pilas y descentralizaran sus actividades. Así nos podríamos acerca a distritos alejados de Miraflores, Barranco, San Isidro o provincias que aún no la han conocido.

Sin embargo, a pesar de las cosas que aún faltan por hacer, algunos de los improvisadores aventuraron respuestas sobre el tipo de programa y formato con el que la improvisación podría entrar a la televisión peruana:

“Lo que sí se podría hacer es hacer la mezcla entre lo que la gente quiere, que es el reality...” (Iglesias, 2014)

“Lamentablemente en la televisión, tendría que volverse una especie de reality, donde fuera del macho o impro sport, tendrá que haber todas estas cuestiones que la gente consume: el chisme, los romances inventados, lo que ahora se ha puesto de moda...” (Subauste, 2014)

Los formatos elegidos como favoritos para este propósito son los competitivos pues, como se mencionó en el campo teórico, son muy atractivos para el público y engancha audiencias de todas las edades. Además, son formatos muy conocidos por improvisadores y productores teatrales, que podrían llegar a lograr algo similar en la televisión.

“...se hace mucho con juegos, que son mucho más efectivos, la televisión necesita cosas mucho más efectivas, sobre todo en una señal abierta, pero creo que podría ser un inicio, ¿no?, Como en un momento lo fue Pataclaun. Pataclaun, que de alguna manera hizo que después, todo el mundo dijera: ‘¡ah!, mira, eso es el Claun’ ” (Ysla, 2014)

La responsabilidad recae entonces en el público, en improvisadores, pero también en los productores. La llamada televisión “basura” ha generado muchos conflictos con respecto el entretenimiento que las productoras y los canales ofrecen a su público. Si bien no se pide que los programas tengan un formato educativo, sí hay muchas cosas que insultan la inteligencia del público y que corresponde a los productores alejarse de ellas para entregar algún producto audiovisual de mejor calidad, en todos sus componentes.

“(…) acá tu consumes lo que te dan y hay de todas maneras un tema de billete, de bussines y de qué es lo que la gente quiere, qué es lo que da *rating*.” (Iglesias, 2014)

“(…) algún productor que diga: ‘voy a apostar por algo realmente nuevo’. Creo que ahorita las producciones están asegurándose un poco con lo que ya es conocido. Están incluso sacando formatos antiguos que no han venido acá a Perú pero en otros países ya han triunfado...” (Subauste, 2014)

Los improvisadores entrevistados creen que es poco probable una entrada televisiva pronta, al igual que los actores. Sin embargo aunque hoy no sea el momento algún día podrían conjugarse los elementos necesarios para que se logre y la comunidad de impro parece estar dispuesta a crecer y hacer las actividades necesarias para estar listos cuando ese momento llegue. Se nota un compromiso especial en seguir explorando e investigando en la técnica para llevarla a lugares en la que aún se sabe poca de ella y a medios inexplorados.

c) El panorama real: productores

Actores e improvisadores dieron sus puntos de vista al respecto de las posibilidades de la impro en la televisión y se encontró que la visión general es que aún faltan varias condiciones para que un programa así funcione: el público televisivo debería exigir y disfrutar de un tipo de humor diferente, los improvisadores deberían estar más preparados para una producción audiovisual y los canales se tendrían que arriesgar a presentar programas distintos a los que están acostumbrados.

La perspectiva de los productores profesionales denota en primer lugar, una visión más extensa de lo que sucede en la televisión peruana. Por un lado y en una nota relativamente positiva, se destaca que existan más producciones nacionales con cortes interesantes y novedosos.

“(…) hay una diversidad de canales -bueno en señal abierta no hay muchos, pero en cable existen- con una producción bastante profesional. Con una estética y una onda muy particular, sobre todo los de cable. La televisión abierta de por sí tiene que ser masiva...yo todavía discrepo mucho de qué es lo que se tiene que brindar a esa masividad” (Bustamante, 2014)

Como señala Washington Bustamante productor de Rayo en la Botella, se está viendo un cambio positivo en canales de cable peruano que se están equipando de tal forma que sus productos se ven más elaborados que otros programas de señal abierta. Sin embargo, Héctor Lizárraga, también productor de la misma empresa señala que, aunque no sean creaciones peruanas, en señal abierta también se observan avances en los elementos de producción que se usan para programas concurso como *Yo soy* o *La voz Perú*.

“...los canales de televisión se están animando más a comprar estos formatos (extranjeros) y a producirlos aquí. Eso ha hecho que la inversión aumente, dadas las exigencias que tiene cada una de las productoras extranjeras sobre sus programas. Ha hecho que la producción aquí crezca a nivel económico, a nivel de inversión, a nivel visual, a nivel de calidad de imagen, de sonido. Ha crecido de una manera grande en estos últimos años...” (Lizárraga, 2014)

Estas apreciaciones, permiten que se haga una distinción importante que ya ha sido mencionada antes pero que ahora toma un sentido más concreto. La diferencia entre lo que sucede en la televisión de señal abierta y cable está haciéndose cada vez más evidente. Esta situación puede tener varios motivos. Por un lado los productores y canales de señal abierta que ofrecen al público masivo del Perú –es decir, a quienes no pueden acceder a otro tipo de televisión- una serie de programas con contenidos que se vienen repitiendo como una fórmula a lo largo de los años, orientados a reforzar estereotipos negativos o presentando mujeres y hombres cuyo valor parece estar en su apariencia y en su capacidad de generar “chismes” en torno a su vida personal. Por supuesto no es una situación general, pero sí son programas “tipo” que se ven en muchos de los canales de señal abierta.

“Creo que lo que se está haciendo, se está produciendo para llenar huecos, para llenar espacios y que no se está usando verdaderamente la televisión como un medio creativo, aporte de nuevas propuestas, sino que se está haciendo un poco de lo mismo.” (Bustamante, 2014)

Bustamante describe la sensación general que parece haber teñido la programación de señal abierta desde hace un buen tiempo. Se siente mucha repetición de fórmula en la televisión peruana. Algo que funciona y que se realiza una y otra vez hasta que se agota. En referencia a programas de humor y

entretenimiento ha pasado de forma similar. Guillermo Castañeda actor y parte del equipo de producción de un programa de entretenimiento que estuvo al aire durante unos meses y Pancho García, productor español de formatos internacionales hechos en canales de señal abierta, opinan de forma similar:

“Yo cada vez soy más negativo con el tema de los formatos de humor nuevos. Tenemos 35 años enlodados con Risas y Salsas...y bueno, con el respeto que se merecen a los actores que están ahí, han encasillado el humor para muchos...” (Castañeda, 2015)

“El cable te permite hacer formatos mucho más novedosos, precisamente porque el cable no está sujeto a *rating*. (...) porque en cuanto no tienes *rating*, tienes unas posibilidades tremendas de que tu programa deje de emitirse así sea un formato que haya funcionado en todo el mundo...” (García, 2015)

Se ve entonces que lo que se podría producir y lo que realmente se produce tiene que ver también con un componente de conveniencia económica. Los canales de señal abierta están poco dispuestos a arriesgar dinero en cosas que no sepan que vayan a funcionar. Lamentablemente esto desemboca en poca innovación y espacio creativo para programas de corte novedoso o distinto al usual.

“Los canales de televisión son empresas que tiene que funcionar y para funcionar tiene que ser sostenibles y para ser sostenibles tiene que tener auspiciadores y para tener auspiciadores tienen que tener *rating* y para tener *rating* tiene que hacer lo que hacen.” (Bustamante, 2014)

“...pero ingresar con impro, con stand up...con otros referentes de humor, es difícil para la masa. Lamentablemente la televisión se basa en publicidad y la publicidad no va a invertir en algo que no sabes de cuando acá va a repercutir.” (Castañeda, 2015)

Guillermo Castañeda lo vivió personalmente al participar de la creación y posterior producción de un programa de entretenimiento por segmentos llamado DPJ, en los que se incluían varios tipos de formatos de humor como videos, monólogos de stand up, improvisación y más.

“Rodolfo Hoppe, que es un productor argentino de mucha trayectoria por allá, (...) tiene un gran renombre allá y él se vino a Perú, para comenzar a probar proyectos (...) armamos varios pilotos y entre ellos salió DPJ (...) el canal cinco (Panamericana Televisión) abrió las puertas para lo que quisiéramos hacer ¡a ese punto!” (Castañeda, 2015)

Guillermo recuerda que los recibieron con los brazos abiertos gracias al reconocimiento internacional de su productor asociado, Roberto Hoppe, que, como menciona, tiene una trayectoria impresionante pues trabajó muchos años produciendo telenovelas y programas juveniles estrella en Argentina. Al venir a Perú comenzó a producir telenovelas pero dejó de hacerlo para probar cosas nuevas. Grabando el piloto de una serie conoció a Guillermo, con quien congenió e inició una relación laboral de la que luego surgió DPJ. Al conseguir el apoyo “incondicional” de Panamericana, ambos pensaron que sería una gran oportunidad de proponer un humor distinto. Sin embargo, los problemas empezaron a surgir inmediatamente. Guillermo comenta:

“(…) como te decía , el canal abrió las puertas para que hiciéramos lo que quisiéramos, pero a la vez, nos dio un equipo técnico que son los mismos tipos que están 50 años ahí y que no tienen ganas de innovar en nada. Quieren trabajar lo menos posible (…) y tú tenías que acostumbrarte…” (Castañeda, 2015)

Si bien la poca disposición de las personas que el canal les asignó resultaba desalentadora, un agravante de la situación fue la condición con la que se pretendió iniciar la publicidad del programa.

“No nos permitieron hacer conferencia de prensa, no nos permitieron hacer mucha movida en redes sociales, porque no querían invertir en algo que ellos consideraban ‘a prueba’ y todo era muy gracioso, porque te abren las puertas pero de ahí te dicen: ‘No, estamos viendo qué tal le va’.” (Castañeda, 2015)

A pesar del poco apoyo del canal, Castañeda y su equipo apostaron por este programa sabiendo que no necesariamente llegaría a tener una gran audiencia. Al agrupar segmentos cortos de distintos formatos de humor podrían llegar a congregar a un número considerable de adeptos, los necesarios para mantener el programa al aire.

“No va a ser masivo. Jamás vamos a competir a esa hora con Combate y Esto Es Guerra. Jamás vamos a ir a ese mismo público, pero el segmento al que íbamos, estaba muy metido con nosotros.” (Castañeda, 2015)

Lamentablemente, la mala disposición del canal superó la paciencia y buena voluntad que tenían los involucrados, incluyendo a Castañeda y a Hoppe. El canal continuó cerrándoles las puertas, hasta que las circunstancias se volvieron insostenibles.

“(…) justamente cuando empezamos a picar ya a 5 y 6 puntos de *rating*, que está súper bien para esa antena y a esa hora, (Hoppe) decidió hacer una conferencia de prensa, sin consultar con los del canal. Los del canal le hicieron el pare y Rodolfo Hoppe, en verdad con la trayectoria que tiene, no va a aguantar esas cosas. Dijo, me voy y con eso también se fue. (...) decidió regresar a Argentina a trabajar...” (Castañeda, 2015)

Esta experiencia alejó definitivamente a Guillermo de la producción televisiva. Pero él –y todos los que han trabajado produciendo en televisión de señal abierta- ven que no solo se trata de una cuestión de los canales o los productores y su falta de interés e inversión en cosas nuevas. Se trata también de lo que el televidente peruano de señal abierta disfruta ver. Para ellos tiene que ver directamente con la sociedad peruana, con la educación, la tradición y las características que presentan distintos estratos socio-económicos.

“(…) la famosa ‘criollada’. A la gente lo que le hace gracia es la criollada llevada a tv. Si tú criticas la criollada (...) mucha gente se siente atacada y a la gente no le gusta que la ataquen, no le gusta que le hablen de su realidad abiertamente. Mucha gente sí, pero ¿cuánta es esa mucha gente? es una minoría.” (García, 2015)

“Si ves a dos personas que como animales se están golpeando a codazos por entrar a un bus, cómo le pides que vean un formato de improvisación, donde tienen que entender que el actor está haciendo una escena en el momento y

sin nada alrededor (...) ya ni siquiera es echarle la culpa a dueño del canal, sino al público, Vivimos en un país en el que el nivel cultural es bastante bajo...” (Castañeda, 2015)

Para García, que proviene de otro país, el televidente peruano nunca deja de sorprenderlo y no de las mejores formas. Las cosas que se ven actualmente en la programación (diurna y nocturna) de varios canales de televisión dejan mucho que desear en general, por decir lo menos.

“Perú es un país muy particular para el tema de la televisión. (...) El peruano es un público diferente, tiene...no sé si es un tema de educación, pero al peruano no le gusta mucho que le cambien lo que está acostumbrado a ver.” (García, 2015)

La constante repetición de contenidos y formatos han conseguido una programación repetitiva pero que parece no aburrir al televidente, sino por el contrario quiere más de lo mismo. En una entrevista hecha a Margarita Morales Macedo, co-fundadora de la productora nacional Imizu, señaló que la audiencia peruana necesitaba una programación diaria para estar enganchada con programas de ficción. Si bien los programas de entretenimiento a los que nos hemos estado refiriendo no son de ficción, también responden a esta necesidad, lo que dificulta mucho el presupuesto y calidad de producción.

“Lamentablemente, el peruano y el latinoamericano tiene el gusto por el capítulo diario. Tienes que contar tu historia semanalmente y en tiempo de 30, 40 ó 60 capítulos, tienes que tener esa versatilidad” (Morales, 2015)

Así encontramos que la televisión de señal abierta, a pesar de una demostrada mejora en sus niveles de producción, no está lista aún para un programa que presente un formato diferente a los ya conocidos. Si hay algo que se pueda hacer para cambiar esta situación, definitivamente requeriría de tiempo y esfuerzo conjunto de parte de personas en el ámbito audiovisual tanto como en el ámbito teatral. Castañeda es consciente de la responsabilidad que carga él y muchos de sus compañeros que forman parte del mundo artístico:

“Lo macro sería educación, en general, en el país ¿no? Falta muchísima educación desde abajo. Pero en lo mínimo, sí. Comenzar a hacer cultura desde nuestros propios espacios, desde las movidas que sigan creciendo, desde el teatro que puede generar otra vista de comedia, decir algo. Creo que es la única forma, o en todo caso, es la única ilusión de creer que puede cambiar la cosa.” (Castañeda, 2015)

Sin embargo al cerrarse por el momento la puerta de la señal abierta, otras posibilidades se abren. Una de ellas es la televisión por cable. Sergio Paris improvisador, productor y sobre todo, experimentador de la impro audiovisual, plantea esta posibilidad como una de las más reales y plausibles actualmente.

“(…) el cable tiene su público, pero es un público que decide realmente ver lo que le gusta. En la televisión abierta ves algo que está pasando. Con cable todavía la gente decide.” (Paris, 2015)

Entonces, en una programación por cable, un programa de improvisación podría congregar a su propio público e ir creciendo a partir de ahí. Esto abriría nuevas posibilidades ya que, si crece lo suficiente, podría dar el salto del cable a la

televisión por señal abierta. Pancho García comenta sobre un programa de monólogos de humor que realizó la sede española del “Club de la comedia”.

“Empezaron siendo un programa de cable, la señal abierta lo compró”
(García, 2015)

También vale resaltar que dado que es difícil encontrar auspiciadores que financien un programa completo, proponer segmentos cortos de impro en programas de entretenimiento (una idea similar a la que propuso *DPJ*) puede ser un gran avance para juntar más televidentes y lograr un programa propio posteriormente. Definitivamente el cable abre muchas más posibilidades a la impro televisiva que la señal abierta. Pero no es la única opción que quedaría por explorar.

“...pero creo que la experiencia del cable y de internet es la ideal porque es tuyo (el producto).” (Paris, 2015)

El internet es un medio de comunicación masivo que da libertad de gustos, formas y colores. En internet las posibilidades de la impro audiovisual se vuelven infinitas porque las propuestas solo dependen de la creatividad y capacidad de producción de uno mismo. El producto que realizas te pertenece para hacer de él lo que uno desee, cosa que no sucede necesariamente en el medio televisivo (ni siquiera en cable).

“Mejor hacer cosas por internet. (...) Creo que nosotros, los que estamos empezando la movida, comenzando a correr esta ola, hay que comenzar a hacer cosas por internet, que te da la libertad de hacer lo que quieres con tu

propia chamba. Porque esas cosas después, yo no sé si llegarán a pasar a la televisión, pero en todo caso, llegará a valer lo que merece...” (Castañeda, 2015)

“(…) a Internet acude un público muy específico, pero Internet creo que es un medio que te permite hacer lo que te dé la gana.” (García, 2015)

Los que participan de la movida teatral y de impro ya se están proyectando en este medio, siguiendo el paso de millones de otras personas en distintos países. Ya se ha empezado a crear material audiovisual con contenidos de toda variedad. Guillermo Castañeda inició en 2013 una serie de pequeños cortos de humor para youtube, con su compañero actor, Manuel Gold. Sobre esta experiencia, él menciona:

“(…) las empresas ya se dan cuenta que si haces un buen producto, que si haces una buena chamba, vas a llegar a un público. No tienes que estar pensando al revés: ¿cómo llego a ellos? Sino, haces bien tu producto para que la gente venga a él.” (Castañeda, 2015)

Así es que, con los elementos conjugados de forma correcta puede ser que los primeros pasos de la impro audiovisual no sean necesariamente televisivos. Incluso crear cosas específicas para que se queden en este medio podría traer circunstancias más favorables que si se sigue buscando una forma de entrar a la televisión de señal abierta o al cable, aunque estos dos últimos sí pueden asegurar que llegue a todas partes de nuestro país, algo que no se podría asegurar con el internet aún.

Pero antes de poder soñar con un programa masivo de improvisación hay tres aristas que necesitan desarrollarse mucho más. La primera tiene que ver con el público que sigue la improvisación teatral. Aún hay muchos lugares en el Perú en los que jamás se ha oído de improvisación teatral, menos aún audiovisual. Hay muchos lugares en Lima en los que no se conoce el concepto de ‘impro’ como se viene trabajando. Este desconocimiento debe hacerse cada vez menos común para que crezca el público de los espectáculos de improvisación teatral, que luego se convierten en público de impro audiovisual.

“...nosotros (los artistas) también movernos a otros lados, porque claro, sentados en nuestro teatro esperando que venga gente...tampoco va a ser tan fácil ¿no?” (Castañeda, 2015)

También preparar a un cierto público para que se haga más cercano a la improvisación –o cualquier otro formato de humor novedoso- es una proyección a futuro que puede resultar muy positiva, tanto para la técnica como para la audiencia.

“Nosotros en el club por ejemplo, lo que hacemos es una gira universitaria, para formar en esas generaciones que vienen, de acá a 10 años, un grupo que quiera ver stand up en TV... de acá a 10 años, pero ahorita, me parece imposible.” (Castañeda, 2015)

“(…) y la gente en la universidad empieza a ser un público de impro y creo que ahí va a estar, que el camino está por ahí” (Paris, 2015)

La segunda arista es el desarrollo artístico de los improvisadores en nuestro país. Para que todo el planteamiento de impro audiovisual funcione se tendría que juntar a un grupo específico de improvisadores y entrenarlos constantemente, tanto

en el contenido improvisado como en el formato que implica actuar con el conocimiento de la cámara. También como comentaban varios de los actores e improvisadores entrevistados, es necesario que los que practican la técnica de la improvisación –y cualquier artista escénico, en realidad- se empapen de otras herramientas que complementen y potencien su capacidad artística.

“(…) requeriría primero de que los que estén haciendo la impro sean realmente buenos, muy buenos. (...) aquí habrá tres, cuatro o cinco que son muy buenos, pero hace falta también que la impro crezca. Que la gente conozca lo que es (...)” (García, 2015)

“Muchas veces los improvisadores se quedan en ‘cuento mis chistes’ y todos los que están en ‘Whose line is it anyway’ también son actores, también son cantantes, también son músicos. Tienen una formación muy fuerte y siguen entrenando y creo que esa puede ser una de las cosas que hay que cuidar.” (Paris, 2015)

Finalmente, la última arista que debe desarrollarse, tiene que ver con la exploración audiovisual. Plantear un formato que pueda contener de forma dinámica la impro audiovisual es tan importante como que los improvisadores estén listos para ser parte de él.

“(…) llegando a acuerdos mutuos de cómo sería el planteamiento de un programa de Improvisación, yo también creo que funcionaría. (...) llegar a un trabajo que diga: ‘ya esto funcionaría en ambos lados’ y para eso hay que, a veces, desprendernos de ciertas cosas, tanto teatralmente como televisivamente para poder lograr un conjunto.” (Lizárraga, 2014)

“(…) cuando empezamos con esto del piloto, los entrenamientos no eran de impro... eran de usar la cámara o no usarla, con errores o sin errores, pero era a ver si trabajamos para la cámara, si no trabajamos para la cámara. (...) es trabajo, es chamba es investigación... probamos un piloto, pero no tengo plata para pagar diez pilotos...” (Paris, 2015)

Paris reflexiona sobre uno de los pilotos televisivos que estuvo cerca de ser lanzado al aire pero que por motivos ajenos a ellos tuvo que ser modificado. Sin embargo, esa exploración le abrió los ojos a la necesidad de incluir en el entrenamiento del improvisador el lenguaje audiovisual para poder sacarle el mayor provecho posible. García comenta también sobre la necesidad que existe en la producción de televisión de nuestro país, ya que hay que darle más tiempo e importancia al ensamble entre la preparación de contenido y el uso técnico de cámaras, edición en vivo, etc.

“(…) muchas veces se ponen en marcha proyectos en los que se ensaya el programa con cámaras y se hacen pilotos tal vez cinco o seis días antes de salir al aire, cuando yo, por ejemplo, en España, antes de salir al aire con un programa que estuvimos haciendo allí, que era de entrevistas nada más, estuvimos un mes con pilotos... y eso al final se nota, porque lo que estás haciendo en tus primeras semanas al aire es ensayar.” (García, 2015)

Para Sergio Paris, una de las cosas más importantes que tiene que pasar para que la impro audiovisual suceda, es que haya un espacio en el que se pueda experimentar la impro con cámaras para poder ensamblar, como sugería Lizárraga, un punto intermedio en el que ambas cosas queden complementadas:

“(…) un canal debería, teniendo los equipos y el espacio, decir, vamos a probar. No lanzar el programa el mes que viene…investiguemos, démosle un tiempo. Me hace recordar lo de la escuela: si yo como escuela de impro pongo alumnos a investigar sus propios diseños y proyectos y les pongo un lugar donde se puedan equivocar –contenidos- para que puedan hacer lo que quieren ver y algo bueno saldrá (…) habrá que sacar plata de algún lado para investigar pero como cualquier investigación, hay que invertir.” (Paris 2015)

Es necesaria una inversión de tiempo, dinero y esfuerzo constante para lograr estar preparados para llegar a la televisión. Como señala Paris para poder investigar hay que invertir...o hacer alianzas estratégicas con personas que ya estén invirtiendo en un espacio de experimentación, como una universidad o instituto. Como se verá en las observaciones participantes, hay varios pre-profesionales del área de comunicación audiovisual que ya invierten lo necesario para buscar formas de introducir la improvisación teatral a las cámaras. Si esos esfuerzos se vieran reforzados por improvisadores experimentados, probablemente se conseguirían mejores resultados. Además, los que actualmente experimentan con la impro audiovisual son los profesionales que en el futuro se verán menos sorprendidos por propuestas que involucren un nivel de innovación tan alto como el que plantea un programa basado en impro.

En resumen:

En estos dos apartados hemos levantado los datos, opiniones y visiones obtenidas de las entrevistas realizadas a actores, improvisadores y productores de televisión. El resultado parece aclarar muchos de los temas tocados, además de proponer nuevas cuestiones.

Para empezar con la improvisación teatral, se ve una nueva aproximación a la distinción sobre su condición de herramienta o técnica actoral. Su valor como una herramienta actoral y comunicacional es evidentemente alto además, como se menciona en relación a este punto, su utilidad para entrenarse en *crear* provee al artista de una habilidad necesaria, indistintamente de cuál sea su arte.

En cuanto a su condición como “técnica” se ha encontrado que hablar de ella como un estilo teatral -distinto pero igual de valioso que otros estilos- nos permite una visión menos drástica. Como actor de cualquier estilo de actuación, especialmente de improvisación, tener conocimientos de otros estilos y de cultura en general representa una ventaja abismal sobre aquellos que no persiguen aprender más que una cosa. La impro se ve enriquecida por otras herramientas escénicas, así como ella funciona como una herramienta de enriquecimiento para otros estilos de actuación.

Por otro lado, también se observan algunos puntos que necesitan ser reforzados para que siga creciendo la movida de la impro en nuestro país. La necesidad de registrar los pasos que va dando a través del tiempo se torna necesaria para aprender conocer su historia, crecer a partir de ella, aprender de los errores de quienes vinieron primero y proyectarla a un futuro cada vez más prometedor. Así, por ejemplo, podría ser que un poco de análisis de la historia pueda ayudar a resolver el tema de la profesionalización de la improvisación que aún queda abierto a mucha subjetividad. Si bien no hay una entidad que lo regule la experiencia ha llevado a determinar que se acepta que el improvisador profesional es aquel que se ha preparado profundamente en el asunto, que trabaja constantemente en este rubro y que recibe un justificado pago por un trabajo bien hecho. Pero también tiene que ver con la actualización de datos, la investigación que se realiza y la capacidad de evolucionar junto a ella. Empaparse de los espectáculos que se han hecho y que se hacen en el país para tener una idea de las diferencias y similitudes entre ellos es una buena forma de encontrar rasgos que vayan marcando estándares de calidad que seguir y superar cada vez que se proponga un espectáculo nuevo.

También, se hizo mención a los distintos rubros de trabajo que surgen a partir de la improvisación. Ofrecen herramientas de desarrollo personal, laboral, grupal o empresarial, logrando una forma diferente de aproximarse a un problema y encontrar soluciones, además de un ingreso monetario extra.

En el segundo apartado se habló de las posibilidades de la improvisación en la televisión. En principio, se señala que ha habido un avance a nivel de producción en la televisión peruana, es decir, que se están haciendo más cosas en el país. Sin embargo la condición y el contenido de esos programas se consideran repetitivos, con poco aporte cultural y reforzador de valores negativos.

A nivel televisivo, se hace una diferencia entre los programas de señal abierta y el cable. El enfoque simplemente comercial, el chisme y la constante búsqueda de morbo, hace que muchos de los programas de señal abierta se consideren “televisión basura”. Esta situación se ve continuada por varios motivos comerciales de los canales de televisión que no se arriesgan a invertir dinero ni esfuerzos creativos en cosas nuevas, pues se mueven en un espacio seguro con programas que saben que a la mayoría de los televidentes peruanos les gusta porque ha sido así durante muchas décadas.

Pero los canales y sus decisiones comerciales no son los únicos responsables de esta situación. Los programas más criticados de la señal abierta son consumidos ávidamente por los sectores mayoritarios de nuestra sociedad. La baja calidad de educación –no hablando en términos de conocimientos, sino de formación personal, cívica y social- en muchos sectores de nuestra sociedad, parece ser otro de los causantes de la programación ofrecida en señal abierta. Las características que presentamos como agrupación social se reflejan en la televisión que generamos y que consumimos. Lamentablemente en un espacio así, un programa basado en improvisación sería poco entendido o peor, adaptado al medio de “farándula” y se tergiversaría el tipo de entretenimiento que podría brindar. Además, es necesario que se lleve la impro teatral a más lugares para que su público crezca y luego sea aceptada más fácilmente en un medio masivo.

Por otro lado, al dejar de lado la posibilidad de la señal abierta, la programación por cable se convierte en una oportunidad brillante. Ya que funciona bajo otro tipo de parámetros económicos, tiene una libertad especial para innovar y crear cosas nuevas. Es una programación que no pretende ser masiva, sino que busca un público específico pero leal, de tal forma que ha pasado en varias ocasiones que programas o segmentos de programas que se pasan por cable consiguen tantos adeptos que luego consiguen su transición a la señal abierta. No es algo que necesariamente se busque con la impro audiovisual, pero es una posibilidad que se mantiene ahí.

Pero si ni la señal abierta ni el cable pudieran contener la impro audiovisual, hay un medio que definitivamente sostendría un formato así: el internet. La más grande característica de este medio es que todo es posible y cualquier cosa que desees publicar, te pertenece y no necesita de la intervención de nadie para hacerlo válido. Cuando existe un buen producto, a nivel de videos, por ejemplo, el público al que está destinado se acercará a él, lo que implica un esfuerzo distinto al que se debe invertir en teatro o televisión.

Lamentablemente aún es pronto para hablar de una posibilidad en internet o televisión pues hay situaciones que aún deben saldarse para que la impro audiovisual crezca. Los improvisadores necesitan prepararse en el uso de las cámaras, tanto como los camarógrafos que pudieran estar involucrados necesitan prepararse en improvisación. Se necesita tener una capacitación que involucre el medio audiovisual y la improvisación para encontrar el lenguaje que los una a los dos.

Aún no se ha encontrado un formato que saque lo mejor de ambas partes; la impro y el lenguaje audiovisual. Por eso es necesario que el siguiente paso sea conseguir un espacio de exploración en el que se pueda crear un formato que resalte las mejores características de la impro audiovisual. Y ya que este es un espacio difícil de conseguir porque hay que invertir, aparece la posibilidad de crear convenios estratégicos con personas o instituciones que posean los elementos técnicos (cámaras, luces, equipos de sonido, estudios, etc) para proporcionar

contenidos o formatos de prueba que si bien no llegarán inmediatamente a una programación oficial, pueden abrir un camino de investigación para que la impro audiovisual sea uno de los mejores productos creados en nuestro país.

4.2. Un esfuerzo constante: Observación participante

En este segmento se hará una observación participante de dos programas pilotos basados en improvisación creados en universidades como parte de proyectos y cursos. También se hará sobre un segmento basado en improvisación, que se presentó dentro de un programa de humor que salió al aire por el canal Panamericana Televisión. Como se menciona en el tercer capítulo, este análisis está orientado a observar la exploración que se da en los pocos espacios de experimentación que existen para la impro audiovisual y para ver los elementos que intervinieron en el programa que sí estuvo al aire. De esta forma, se puede observar qué es lo que se está probando, tanto fuera como dentro del sistema televisivo para ver cuál es el camino que más conviene seguir para seguir mejorando.

4.1.1. Primer caso: IMPROX



Grabación de programa para estudiantes de octavo ciclo de la especialidad de comunicación audiovisual en la PUCP. Participantes de Colectivo Imprología.

El primer programa a describir fue realizado por alumnos de la PUCP y grabado el miércoles 11 de diciembre de 2013. El programa se llamó IMPROX y se realizó en el estudio digital de la misma PUCP por alumnos del sétimo y octavo ciclo de la carrera de Comunicación Audiovisual.

El estudio digital de la PUCP estaba delimitado por aproximadamente ocho o diez *backings*, paredes falsas. Este es compuesto por una estructura de madera forrada en alfombra roja y un espacio inmediatamente detrás de él, ligeramente inestable, en el que habían posicionado cuatro sillas, dos de un tipo y dos de otro, para que los improvisadores nos sentáramos. Este espacio también estaba cubierto con una alfombra roja, lo que le daba continuidad y alargaba el escenario. Al costado derecho del encuadre había un escritorio para que el animador pudiera tener un espacio y escribiera, de ser necesario. Al otro lado había otra mesa con una caja llena de utilería que se utilizaría en uno de los juegos. Frente al escenario principal había un televisor en el que se podía ver el circuito cerrado de lo que estaba pasando y el trabajo de postproducción en vivo al poner nuestros nombres mientras aparecíamos o mensajes de Twiter que apoyaban a uno u otro competidor conforme se avanzaba en la competencia.

La dirección de arte presentó una idea divertida, dinámica y sencilla: los *backings* de color entero, distintos tonos de azules a los costados y dos tonos de verde para la pared del fondo; todos adornados por marcos de colores rojo, amarillo y naranja brillantes. Estos marcos y un par de conos de color naranja colocados en la parte delantera del escenario eran los únicos elementos de escenografía extra. La paleta de color se limitaba a estos tonos que también se hallaban presentes en las camisetas de mis tres compañeros improvisadores y además de la mía. Los colores blanco y negro del presentador resaltaban por su neutralidad ante un espacio de tanto color. La iluminación era pareja y trataba de darle protagonismo a la parte posterior del escenario, al entablillado donde realizábamos las improvisaciones y al espacio del conductor del programa. Adicionalmente, tenían el logo proyectado con

un gobo (estructura que genera textura o palabras) que se coloca frente a un tacho de luz móvil.

Había tres cámaras de piso, del tipo de estudio, que eran controladas por dos personas del grupo. El *switcher* se encuentra en la parte superior del estudio, por lo que el director de cámaras y los camarógrafos se comunicaban a través de radios con audífonos. Además de eso, estaba el televisor en el piso inferior, donde nos ubicábamos nosotros, a través del cual veíamos el circuito cerrado; es decir, una transmisión en vivo de lo que estaba pasando.

Éramos cuatro improvisadores, todos micrados con micrófonos pecheros. La producción, como es normal en este tipo de pilotos universitarios, estaba muy bien organizada, pero muy apurada, debido al corto tiempo que les da la universidad para grabar (yo que he pasado por la misma carrera puedo dar fe de esto). Sin embargo, todos fueron muy amables y atentos con nosotros, nos ofrecieron comida y agua mientras esperábamos que empezara el *show*. Nos acomodaron muy bien para iniciar la grabación y al final se preocuparon en pagarnos ni bien terminamos, y nos ofrecieron cualquier tipo de asistencia en caso la necesitáramos.

Los sujetos con los que interactué durante la grabación fueron los siguientes: la productora, directora de arte, director general y asistente de dirección del programa, todos pertenecientes al grupo de trabajo; los tres camarógrafos del piso, el conductor del programa que fue Pablo Saldarriaga y mis compañeros de improvisación, Piera del Campo, Pedro Pablo Corpancho y Jean Phil Arrieta.

La interacción entre los sujetos antes de iniciar el *show* fue mínima, ya que los chicos que pertenecían al grupo ayudaban a terminar la decoración, a colocar luces y a resolver cualquier problema de último minuto. Nos reunimos con la productora, que nos informó sobre la secuencia que seguiría el programa y nos indicó un espacio donde podríamos cambiarnos y esperar a que inicie el *show*. Luego fuimos abordados por la directora de arte, quien rápidamente aprobó nuestros vestuarios y continuó con su labor en el set. Conversamos también con el director y su asistente que nos indicaron qué tipo de formato estaban usando (uno de juegos cortos) y qué jugos realizaríamos durante el programa. Hicimos un ensayo de la estructura con él,

para repasar, además, los tránsitos que haríamos durante el programa y la interacción que tendríamos con las cámaras. Con el conductor del programa conversamos poco antes de iniciar la grabación y luego se rodó todo de un solo golpe, lo que es parte de las dificultades de este ejercicio. La interacción con los camarógrafos fue mínima, la suficiente como para que nos indicaran a qué cámara mirar en caso no lo supiéramos o alguna otra urgencia técnica. Al finalizar nos tomamos una foto con todo el equipo y finalmente nos reunimos con la productora para realizar el pago por nuestro servicio. Después de cambiarnos, dejamos el estudio para que ellos pudieran desarmar su escenografía y revisar lo positivo y negativo del programa.

Me pareció interesante que crearan toda una movida en Facebook y redes como Twitter, para así determinar al ganador del programa. Gracias a esto muchas más personas vieron el programa y comentaron cosas positivas en las redes sociales. También me pareció que la dinámica del grupo era muy buena y armónica (al menos si la comparamos con lo que normalmente sucede en este tipo de ejercicios audiovisuales). Por otro lado, la dirección de arte fue muy sencilla pero bella, y creo que es uno de los puntos que más resaltó en la producción.



Escenografía final de IMPROX, en la PUCP. Conductor: Pablo Saldarriaga.

4.1.2. Segundo caso: IMPRO-BOOM



Escenografía y público de IMPRO-BOOM. Programa para alumnos de la facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima.

El segundo programa que se realizó en la Universidad de Lima, el 24 de abril de 2014, por alumnos de la especialidad de Comunicaciones de esta Universidad, se llamó Impro BOOM.

El set usado para este programa era más pequeño que el primero, me atrevería a decir, la mitad. Sin embargo el espacio estaba muy bien usado. En la parte del fondo, casi pegado a la pared, había un par de *backing* grandes con colores resaltantes y el logo del programa en el medio. Detrás de esos *backings* había dos más, lo que creaba un espacio trasero falso. Hacia el lado derecho del encuadre había otro *backing* grande, detrás de unas graderías que daban espacio para unas treinta personas del público. Al otro lado del encuadre se presentaba exactamente lo mismo, también con un espacio para treinta personas.

La dirección de arte se limitó a la pintura de los *backings* que, a decir verdad, era muy elaborada, estaba muy bien hecha y creaba una atmósfera pop divertida. La paleta de colores estaba regida por el amarillo, rojo, negro y azul, pero contaba con muchos más en los complicados diseños y texturas aplicados en los *backings*. Nuestros vestuarios fueron de colores morados para un grupo y negro para el otro, aprobados unos momentos antes de la grabación. El maquillaje lo hicimos nosotros mismos, por lo que fue básico y sencillo. La iluminación estaba fija y era simple, con una luz pareja pero baja sobre las graderías, y una luz más potente delimitando el escenario principal.

Tenían tres cámaras de piso y un *switcher* en el segundo piso del estudio, con una ventana que permitía mirar todo lo que pasaba. Los camarógrafos se comunicaban con el director de cámaras a través de radios con audífonos y micrófonos de vincha. Además, tenían un televisor para que la audiencia pudiera ver el programa en vivo, con los cortes comerciales y tomas de circuito cerrado.

Éramos seis improvisadores, todos micrados con micrófonos pecheros. La producción estaba más desorganizada que en la observación anterior. Solo tuvimos contacto con la productora por un momento, quien luego de darnos tiempo para cambiarnos y maquillarnos nos hizo dar una pasada para aprender los tránsitos que realizaríamos durante el programa. Nos ofrecieron bebidas y bocaditos mientras esperábamos que empezara la grabación y demoraron un poco consiguiendo personas que sirvieran de público para el programa. Al terminar la grabación, recibimos el pago acordado de manos de la productora, nos despedimos del equipo con una fotografía y nos fuimos.

Los sujetos que participaron de esta observación fueron los chicos del grupo de grabación, que eran cinco, por lo que tenían varias funciones que llenar entre ellos. El presentador del programa, una vez más, fue Pablo Saldarriaga. Un improvisador amateur hacía una voz en *off*, cuya función era explicar los juegos y mostrar unos retos pregrabados, enviados por personas de una audiencia televisiva

falsa. Estaban las personas del público que ingresaron al set cuando nosotros ya estábamos preparados y “escondidos” para iniciar el programa y finalmente nosotros, que éramos seis improvisadores de Imprología: Pepa Duarte, Mauricio Núñez, Gonzalo Heredia, Araceli Campos, Jimena Cornejo y yo, Clo Vargas.

Las interacciones que tuvimos fueron las siguientes: primero y principalmente con la productora del programa. Con los demás miembros del grupo tuvimos un breve “hola y adiós”, pues todos se encontraron muy ocupados hasta el momento mismo de la grabación. La productora nos indicó el lugar de nuestros camerinos, nos ofreció algo de comida y agua y luego nos dio tiempo para cambiarnos y maquillarnos. Con el conductor no tuvimos mucho contacto sino hasta el momento del *show*. Conocimos a un miembro del grupo al ser micrados y luego nos posicionamos para empezar con la grabación. Esperamos un poco a que el estudio se llenara al máximo posible. Se realizó el programa casi sin contratiempos y el público reaccionó muy positivamente a todas las historias creadas. Estábamos, físicamente, tan cerca de ellos que se creó una complicidad muy divertida entre varios miembros del público y nosotros, que trabajamos en dos equipos que se enfrentaban. Entre el conductor del programa y la persona que hacía la voz en *off* se creó una interacción muy divertida pues el conductor no estaba muy seguro de lo que tenía que pasar y la voz en *off*, al hacerlo evidente, ganaba adeptos y risas entre el público. Los camarógrafos interactuaron muy poco con nosotros, pues era evidente que no tenían tan claro lo que tenían que hacer y eso les causó muchos momentos de tensión, que se hicieron evidentes en las imágenes finales. Por último, al terminar el programa grabado, nos reunimos con la productora quien inmediatamente nos pagó, muy agradecida por el trabajo realizado. Nos cambiamos de nuevo y al salir nos tomamos una foto con el chico que había hecho la voz en *off*. Luego nos fuimos.

En este programa me pareció muy bien realizado el trabajo de preparación que se notó que tuvieron para los videos que supuestamente enviaban los fans. Tenían al menos cuatro de archivo pero que habían sido realizados por ellos -era evidente,

pues ellos mismos eran los que aparecían-. También usaron el recurso de la voz en *off*, que me pareció muy bonito y que definitivamente levantó la animación del programa. Si bien su arte no tenía muchos elementos extra, la pintura realizada en los *backings* era realmente sorprendente.

4.1.3. Tercer caso: DPJ



Programa DPJ, emitido por Panamericana Televisión. Link de segmento completo en archivos anexos.

El tercer programa a describir después de la observación participante es *DPJ* y fue emitido por Panamericana Televisión (el programa sobre el que se hizo la observación participante fue emitido el día Lunes 12 de noviembre del 2012).

El set era pequeño, con tres espacios separados uno frente al otro. Tenía una plataforma de no más de diez centímetros, una mesa donde desarrollaban conversaciones acerca de distintos temas y en el fondo una imagen de la ciudad en la noche y sobre esta un gran círculo de colores con el logo del programa. A la derecha del encuadre había un espacio semicircular que continuaba en la misma

plataforma que el anterior, con un fondo de ciudad y bordes coloridos. La parte central se encontraba un poco más abajo y con el piso de cuadrados blancos y negros, y el logo del programa en el centro. Frente a esta parte del escenario se encontraban las graderías para la audiencia, que podrían albergar entre cincuenta y setenta personas.

La dirección de arte tenía un estilo urbano industrial, tirado al estilo “claunesco”, con distintos elementos como conos anaranjados, líneas de color amarillo y negro, una pequeña cabina de teléfono roja, etc. La paleta de color era variada y prevalecían el rojo, amarillo, negro, blanco y azul como colores básicos. Los vestuarios de los animadores eran elegantes y urbanos, con camisas, corbatas y zapatillas tipo converse. Nosotras, las improvisadoras, teníamos elementos distintivos de nuestro grupo pero ningún tipo de uniforme formal. La dirección de foto era sencilla, al menos en el bloque que pudimos apreciar. El público no estaba iluminado de ninguna manera en particular y el resto del set tenía una iluminación bastante pareja y fija.

Los equipos técnicos estaban compuestos por un par de cámaras de piso, una cámara en una grúa que permitía movimientos amplios y le daba dinamismo a la parte visual, un par de pantallas de televisión para el público que permitía que vieran las imágenes de archivo o de otras grabaciones que se ponían en el programa. Los tres anfitriones y las dos improvisadoras estábamos micrados con micrófonos de vincha. La cabina del *switcher* se encontraba en la parte superior de las graderías del público. Se comunicaba con los camarógrafos a través de radios con audífonos del estilo de los micrófonos de vincha.

La producción era elaborada, pues ni bien llegamos al canal fuimos al piso inferior para pasar por el área de maquillaje. A la hora pactada nos permitieron entrar al estudio, que se encontraba a una baja temperatura, para que los equipos no se recalienten. Una persona nos indicó el momento para entrar, realizar nuestro segmento y salir una vez que todo había terminado.

Los sujetos que interactuaban en este espacio eran los animadores, que eran tres: Guillermo Castañeda, Katia Palma y Carlos Palma. El productor, tres camarógrafos, el *switcher*, al que no podíamos ver. Estaba también el público, que era escaso, pues no había más de veinte personas como audiencia en el set, especialmente jóvenes y señoras. Finalmente, estábamos las improvisadoras que ya habíamos pasado por el área del maquillaje, había una señora encargada de maquillar y alistar a los conductores e invitados del programa.

Los tres conductores tenían confianza entre sí y se manejaban con mucho humor, pues se conocían desde antes. Sin embargo, nosotras entramos al set un segmento antes de grabar el nuestro, por lo que no tuvimos mucha interacción con ellos. Durante los comerciales del programa pudimos saludarlos y coordinar lo que haríamos, pues no hubo una conversación previa. El productor tenía un micrófono, audífonos e intercalaba entre él y los conductores para darles pequeñas anotaciones cuando no grababan. Se acercaba y comandaba las reacciones del público cuando se estaba grabando y también conversaba con el *switcher* y los camarógrafos de ser necesario, a través de sus radios. Con nosotras tuvo un par de palabras, básicamente para hacernos saber a qué cámara deberíamos mirar en caso de hacerlo y qué temas se podrían tocar. Los camarógrafos se comunicaban a través de sus radios o con un gesto ocasional que se hacían unos a otros. Al iniciar el bloque nos presentaron y el público, comandado por el productor, reaccionó positivamente ante nuestros nombres. Se dio un pequeño intercambio entre uno de los animadores y sus dos compañeros y luego se concentró en nosotras. Finalmente se inició el juego. El público reaccionaba antes las cosas que iban saliendo, siempre guiados por el productor que constantemente hablaba por su radio. Los camarógrafos no se movían, a excepción de la cámara de la grúa que fue usada hacia el final del segmento para que la despedida tuviera una dinámica distinta. Nos despedimos de los conductores, que ya se preparaban para el siguiente segmento y el público no reaccionó ante nuestra salida, pues el productor se había retirado a conversar con los conductores.

Una de las cosas que más me llamó la atención de este programa fue la rapidez y seguridad con que se hacían las cosas, pues siempre —al menos en los trabajos universitarios— es difícil y trabajoso todo el proceso de preparación y grabación. Ellos lo hacían como si lo hubieran hecho miles de veces antes, lo que es probable que haya sucedido.

También me pareció que hubo muy poco contacto directo con nosotras. Fuimos contactadas a través de nuestra organización y debido a la amistad de varios de nosotros con Guillermo Castañeda y Carlos Palma. Sin embargo, el trato de la producción no fue malo, aunque sí casi nulo. Al terminar el *show* simplemente nos despedimos de los conductores y nos fuimos, sin obtener información de nadie más.

Por otro lado, era un programa que se componía por distintos segmentos de humor. Una propuesta muy interesante y distinta a las cosas que se habían visto antes, pero que, como se expuso en el segmento anterior, tuvo un muy mal trato por parte del mismo canal que al inicio le abrió las puertas a su programación. La incoherencia y mal trato por parte de los administrativos fueron el detonante de su cancelación después de tan solo dos meses. Sin embargo, el trabajo que realizaron queda para los anales de la historia televisiva y será punto de partida para otros programas que busquen una forma distinta de presentar humor en televisión.

En resumen

Se han descrito y analizado las tres observaciones participantes que fueron realizadas por la autora de esta investigación. Los resultados que se encontraron en común son positivos y negativos. En el aspecto positivo, los programas presentaron un arte que impregnaba una atmósfera particular, dándole personalidad a cada uno de ellos. El trabajo de cámaras es sencillo, sobre todo en los programas universitarios. Esto puede deberse al poco tiempo de práctica invertido en lograr una conexión entre el contenido de la impro y el lenguaje audiovisual.

Sin embargo, se notaba la urgencia de darle dinamismo al programa, si bien no a través de las cámaras, sí con el arte y los colores o la dinámica del conductor y elementos como la participación de redes, en el primero y la voz en *off* en el segundo programa. Los elementos de redes sociales en el primer programa y los videos de humor de los fans, en el segundo, le aportaron algo distinto a sus respectivos trabajos, algo que al menos yo no había visto antes y que probablemente atraería a mucho público juvenil.

Sin embargo, también hay situaciones comunes a los tres programas que podrían buscar una mejora en futuros intentos, lo que levantaría mucho la calidad del producto final. En principio, la falta de comunicación entre la producción y los actores se hizo evidente en el set. Había, por ejemplo, juegos o situaciones que si hubieran sido consultadas con nosotros, los entendidos del tema, tal vez hubieran salido mejor o se hubieran podido replantear.

Asimismo, la coordinación de los vestuarios o el simple hecho de acompañar a los actores al llegar al set, indicarles cuáles son los pasos a seguir o qué sucederá a continuación, especialmente en el trabajo realizado en el canal, permitiría que los actores entren con más confianza al programa.

La interacción con el público en el segundo programa analizado fue muy buena, a comparación del tercer programa que fue muy dirigida por el productor de piso. Esto puede estar relacionado a que la audiencia del segundo programa no estaba segura de lo que iba a pasar en el estudio. Por eso, al ver que se trataba de algo cómico, se soltaron y se pusieron en complicidad con los actores. En el caso del tercer programa, estaban tan concentrados en lo que el productor decía o hacía, que fue difícil mantenerlo enganchados durante la improvisación.

También me pareció interesante que en el primer y tercer programa, el formato usado haya sido el de juegos cortos, como es común en muchos otros programas de impro en la televisión. Sin embargo, en el segundo programa se hizo una suerte de match sin muchas reglas, cosa que el público disfrutó mucho. Lamentable y felizmente, las diferencias encontradas entre programas pilotos universitarios y el

programa emitido por un canal formal y lanzado al aire, no presentan muchas más diferencias que la experiencia obtenida en años y años de práctica y algunos equipos audiovisuales, como la cámara en grúa, que por tema de presupuesto y disponibilidad en la universidad se hacen difíciles de obtener.

Por lo demás, los programas universitarios me parecieron creativos, bien pensados a nivel estético y temático y preparados a conciencia. Si bien tuvieron algunas fallas técnicas y problemas de último minuto, no tuvieron nada que envidiar al programa emitido por el canal de Panamericana.

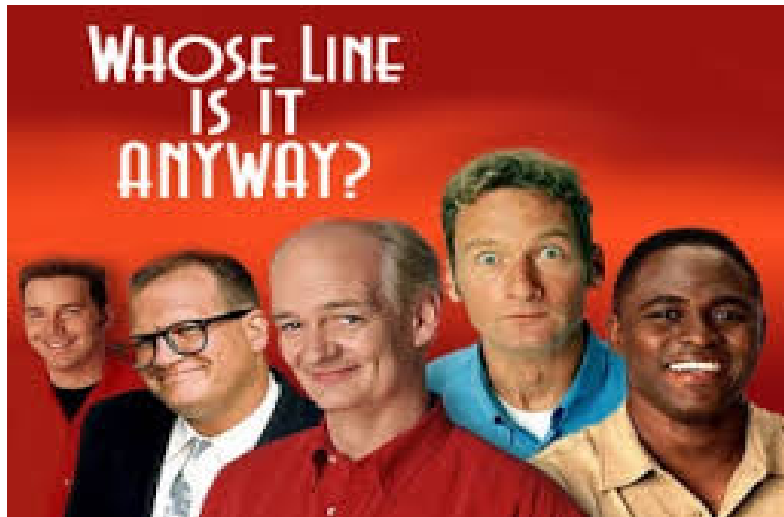
Definitivamente lo más resaltante es que están usando el espacio universitario como uno de experimentación para probar formatos y dinámicas que beneficien la impro audiovisual. Además, todos los participantes de los pilotos universitarios, luego se convertirán en profesionales de la comunicación audiovisual que tal vez se involucren en espacios televisivos y ya no sientan ajeno o imposible de lograr un programa basado en improvisación.

4.3. Herencia internacional: análisis audiovisual

En este último apartado, haremos un análisis audiovisual de dos programas de improvisación que se transmiten por televisión en distintos países. Se describirán los resultados de una observación que tiene un carácter audiovisual y artístico. Finalmente se hará un análisis de los elementos comunes en todos los programas que pueden marcar los lineamientos a seguir para que un programa de este tipo funcione.

En este último apartado haremos un análisis audiovisual de dos programas de improvisación que se transmiten por televisión en distintos países. Así se describirán los resultados de una observación que tiene un carácter audiovisual y artístico. Finalmente se hará un análisis de los elementos comunes en todos los programas que pueden marcar los lineamientos a seguir para que un programa de este tipo funcione.

4.1.1. Primer caso: Estados Unidos con *Whose Line Is It Anyway?*?



El primer programa a observar y describir es *Whose Line Is It Anyway?* (*Y entonces ¿de quién es la línea?*). Este es originalmente británico y tuvo una versión americana que se hizo más conocida. La versión americana, sobre la cual haremos este análisis, se inició en 1998 y finalizó en el 2006. Fue producido por *Hat Trick Productions* y emitido por la cadena americana ABC. En los años posteriores, otras cadenas como NBC pasaron repeticiones de capítulos pasados y nuevos que no se habían visto antes. Fue uno de los programas de improvisación teatral más importantes en el medio televisivo en nuestro continente y aún es recordado por muchos debido a su gran calidad humorística. A continuación, presentamos la descripción detallada de la observación realizada a esta serie de humor.

El programa sucede en un set de televisión con un área de gradería para público en vivo. Esta gradería tiene capacidad para albergar a aproximadamente 250 personas y tiene una forma semicircular escalonada cuya parte trasera está bastante más elevada que la parte delantera, lo que da la sensación de un anfiteatro. El escenario principal consta de dos grandes áreas, el área de ejecución y el área de reserva. En esta última se ubican cuatro asientos para los actores. Este espacio les ofrece mesas personales con vasos de agua para cuando necesiten descansar. El fondo de todo el escenario es un *backing* de color tornasolado, relativamente neutro, para que no opaque a los actores. Además, tiene un par de módulos de madera

iluminados a ambos costados del *backing* que limitan el escenario. Esta parte se encuentra a treinta centímetros sobre el nivel del área de acción, alfombrado de un tono rojo oscuro, para diferenciar los niveles de este espacio y el de ejecución. En el espacio de ejecución se distinguen tres zonas. La primera es el área central, donde se suceden las improvisaciones. Esta área central se encuentra en un nivel más bajo que las otras áreas, para diferenciarlo, y tiene distinto color de piso (blanco). El presentador tiene su espacio a la izquierda del encuadre que también está más elevado que el espacio de acción y alfombrado rojo, igual que el espacio de reserva. Contiene una mesa desde donde el anfitrión presenta, normalmente sentado y desde donde alcanza a los improvisadores cualquier utilería que pudieran necesitar. A la derecha se encuentra el área de músicos, igualmente elevado y con alfombrado rojo. Los músicos suelen ser solo dos y consta de un pianista, con un piano de cola, y una guitarrista.

La dirección de arte es muy funcional y está basada en los elementos ya mencionados en cada parte del set. El presentador suele aparecer con un terno que combina con algún elemento urbano, para darle un aire casual. Los improvisadores, tanto actores como músicos, utilizan ropa cómoda y sencilla, y apelan básicamente a lo que cada uno quiera usar. El maquillaje para todos es mínimo y funcional. La paleta de colores del set tiene tonos cálidos y hace uso de rojo oscuro, amarillo claro o beige, blanco y negro.

La música en el programa se utiliza básicamente para los juegos en los que es necesaria. No existe un *jingle* de entrada y solo a veces, al final del programa, las musicalizadoras colocan una melodía de despedida. Por otro lado, el formato que se usa es el de juegos cortos con una competencia ficticia, pero que le agrega humos al programa.

La iluminación es bastante básica. Cada espacio del escenario está iluminado puntualmente por luces cálidas, a excepción de la parte del fondo que tiene menos potencia de luz y crea sombras, probablemente para darle más protagonismo al espacio de acción. Los paneles iluminados a ambos costados del *backing* central ofrecen puntos de color que le dan dinamismo al escenario. Tienen un doble borde

de luz, con el color amarillo suave por fuera y el rojo por dentro. Hay una señal luminosa con el nombre del programa sobre las graderías del público que difícilmente se ve, excepto cuando la cámara, que se encuentra en la grúa, muestra al público. Las graderías, por su parte, se encuentran menos iluminadas, aunque esto cambia cuando el presentador pide algún tipo de ayuda del público.

La entrada del programa es un movimiento de cámara rápido que empieza detrás del público y llega hasta un plano abierto del escenario y corta a un primer plano del conductor. Él saluda, presenta e inmediatamente inicia el primer juego que suele requerir participación del público.

Cada bloque del programa puede constar de uno, dos o tres juegos, dependiendo de la duración de estos y cada uno está precedido por una explicación breve por parte del conductor. Durante la explicación, normalmente se usan no menos de veinte planos y durante los juegos no usan menos de cuarenta, dependiendo del tipo de juego, ya que en los que deben improvisar —por ejemplo, con canciones— se usan muchos más planos cercanos, pues los improvisadores tienen un orden convenido previamente y los camarógrafos pueden seguir esa secuencia para obtener todos los planos cercanos posibles. Estos le dan dinámica y variación a la imagen del *show*. Se intercalan en un 30% con el presentador, un 60% con los improvisadores y un 10% con el público.

Los tipos de planos que se utilizan en el programa son planos medios, americanos que pueden abrir a un plano general de los actores a través del zoom de la cámara; y planos busto, los que son planos más cercanos que existen normalmente, a excepción tal vez de algo muy particular, pero que no se ha visto al momento de la observación. Según las observaciones de los planos, corte y movimientos de cámara, podríamos deducir que cuentan con un grupo de tres o cuatro cámaras de piso (las que se usan en estudio), además de una cámara puesta en una grúa, que permite, en principio, hacer la entrada inicial y varios planos imposibles de lograr sin un artefacto así. Además, se hace evidente la presencia de un *switcher*, es decir, un controlador de la cámara que aparece en escena, haciendo una suerte de edición en vivo.

El presentador es el actor Drew Carrey, conocido, sobre todo, por su programa *El show de Drew Carrey*, también de corte de humor. Él es el más responsable por la atmósfera casual y divertida, incluso desde sus explicaciones de los juegos, la interacción que mantiene con el público al pedirles ayuda para iniciar varios juegos o incluso participar de ellos y, sobre todo, en su interacción con los improvisadores. Él, en su condición de presentador, plantea la competencia ficticia del juego que luego hace evidentemente falsa con algún comentario o un puntaje exagerado o nulo por alguna razón cómica.

Los improvisadores constantes son tres: Ryan Styles, un aclamado cómico/improvisador/actor, nacido en la escuela de improvisación Second City de Toronto e invitado luego a participar del elenco de esta escuela en Los Ángeles; además, estuvo durante nueve años en la versión británica de este mismo programa y es productor ejecutivo del *show* en su versión americana. El segundo es Wayne Brady, actor, cantante, comediante e improvisador del grupo *Hoseful of Honkeys*. Finalmente tenemos a Colin Mochrie, actor, improvisador y voz de varias marcas y personajes del cine y la televisión. Él es parte también del grupo de Second City de Toronto y participó durante nueve años de la versión británica de este mismo programa. El cuarto improvisador siempre era invitado y variaba, desde improvisadores experimentados que recurrían constantemente al programa hasta la famosa actriz e improvisadora Whoopi Goldberg, o el fallecido actor Robin Williams.

Las musicalizadoras de los juegos del *show* fueron dos: Laura Hall, reconocida pianista/improvisadora de la escuela Second City en Toronto, quien participó creando semanalmente nuevas canciones y estilos junto a los improvisadores/actores; y Linda Taylor, guitarrista reconocida que trabajó en varios *shows* de televisión, incluyendo este. Además hizo varias giras musicales con músicos y grupos reconocidos y acompañaba a Laura Hall y a los improvisadores en escena a crear nuevas canciones cada semana. Esta sería su única función, ya que ni en la entrada ni en la salida del *show* había más intervención musical.

Los juegos que utilizaron a lo largo de todas sus temporadas fueron más de ochenta, y en muchos capítulos se repetían aquellos en los que sus improvisadores destacaban, especialmente en los musicales. Estos involucraban al público, pues se creaban personajes extraños. Uno de los juegos más conocidos fue escenas del sombrero, donde se proponían escenas según temas que el público había escrito y entregado al presentador, quien las ponía en un sombrero y elegía al azar. Por otro lado, tanto el presentador como los improvisadores y las musicalizadoras contaban con amplia experiencia en improvisación y humor. Naturalmente, la condición sencilla y práctica del resto de factores audiovisuales hace que el *show* esté completamente enfocado en los improvisadores que juegan con mucha honestidad y valentía, dispuestos a fallar ante un público en vivo y frente a millones de personas. Finalmente, aunque no se vea en vivo, información del *show* indica que habrían tenido un posteditor que de alguna forma censuraría algunas cosas que se podrían considerar muy ofensivas para un programa familiar. Esta sería, aparentemente, la única función de postproducción del programa, pues incluso los créditos eran presentados por los improvisadores que “ganaran” la noche de juegos.

4.1.2. Segundo caso: Colombia con *Se le tiene*



El segundo show a analizar es *Se le tiene*, de origen Colombiano. Este programa es coproducido por Matatigres Producciones y por el canal RCN Colombia, donde también fue emitido. Este es el primer programa de improvisación en la televisión colombiana y juntó a varios improvisadores de experiencia y reconocimiento. Así logró un buen producto desde sus inicios. Su programa piloto se grabó en 2010 y empezó a lanzarse al aire en marzo de 2011. A continuación, la descripción obtenida de la observación realizada.

Sucede en un set de televisión que tiene forma de galpón, con graderías para un público de cien personas, aproximadamente. Las graderías tienen forma semicircular y están frente al escenario, con una estructura tipo anfiteatro. El escenario es amplio y cuenta con dos áreas. El área del fondo cuenta, a su vez, con dos zonas. La principal, que está más pegada al frente, consta de una plataforma de color rojo, donde se ubican cuatro sillas altas para los actores. El fondo tiene un *backing* con tres ventanas de forma semicircular y vidrios de colores. Delante de esas ventanas hay un espacio en el que no se transita ni ocurre nada, y cuyo fin, aparentemente, es dar profundidad al escenario. Además, hay cuatro columnas metálicas en este espacio que delimitan el área del estrado. La segunda zona, que inicia inmediatamente delante del estrado, es la zona de acción, es decir, donde se realizan las improvisaciones.

El área de acción está delimitada en el piso, con un borde de rayas amarillas con negro en el centro, donde está el logo del programa. Al costado derecho del encuadre hay un espacio para los músicos, constituida por una pequeña plataforma circular de color negro, donde se ubican dos músicos, uno con un teclado y otro con una guitarra. El presentador generalmente se encuentra a la izquierda del encuadre, donde tiene una silla alta y un atril que le da la posibilidad de desplazarse con facilidad y lo hace, sobre todo, hacia el público.

La dirección de arte de la escenografía parece coleccionar elementos eclécticos urbanos que hacen evidente lo *underground* del espacio. La aparente ausencia de decoración del lugar es un arte en sí mismo, pues presenta cosas como una cabina telefónica, señales de seguridad, extintores, cadenas, ruedas de carros,

ganchos industriales, cilindros y columnas que podrían ser propias del set y que al hacerlas evidentes se vuelven parte del arte. El estilo parece ser el de un *loft* industrial complementado con elementos urbanos. La paleta del escenario es de colores tierra, como el ocre, gris metal y rojo anticorrosivo. En el piso, delimitando el escenario, los colores amarillo y negro hacen alusión a las cintas de seguridad usadas en industrias para señalar áreas de tránsito. En conjunto se crea un espacio particular ligeramente tematizado y que, sobre todo, da una atmósfera urbano/industrial. El vestuario del presentador y de los improvisadores combina perfectamente con lo urbano del escenario. No tienen uniformes ni vestuarios específicos, pero cada uno usa un color base distinto al de los demás y suelen mantener un estilo personal según sus preferencias. El maquillaje es mínimo y funcional.

En cuanto a la iluminación, utilizan mucho la profundidad del espacio y las sombras que se crean para cerrar la acción y dar protagonismo, pero también para generar puntos de luz que activen y dinamicen el espacio y los juegos. En el *backing* del fondo se proyectan juegos de luces circulares de color blanco, rosado, verdes y azules, que iluminan la escenografía en el espacio posterior. Las luces en la zona frontal son homogéneas y ligeramente dimeadas, lo que crea sombras y dan una iluminación preferencial al centro del escenario. Además, suelen tener un juego de luces que parecen ser gobos (estructuras moldeadas que se ponen delante de los tachos de luz) que dan una textura circular de color verde agua. El público se encuentra iluminado con una luz baja y plana, pero evidente. Mientras los juegos suceden a veces hay cambios en los colores de las luces del fondo, pero por lo general se mantiene esta fórmula en todos los espacios.

Como en el programa anterior, según la observación realizada, la dirección de cámaras hace uso de aparentemente tres o cuatro cámaras de piso, además de un *switcher*. Durante los juegos —que pueden llegar a ser veinte— se utilizan no menos de diez planos. Estos pueden ser americanos, abiertos, medios, medios en contra plano y bustos en conjunto, que normalmente se utiliza para el público y el presentador. No se observan movimientos de cámara elaborados, por lo que se

puede asumir que no cuentan con artefactos de movimiento fuera del piso. Se ha observado, además, que en algunos juegos, los que requieren dos espacios de acción, se utiliza un circuito cerrado para el público televidente

La música está presente, sobre todo al inicio del programa con el *jingle* inicial. También, después de cada juego, ejecutan una pequeña melodía de introducción y cierre entre el bloque de anuncios o del corte que corresponde a este. El formato que se utiliza en el *show* es el de juegos cortos, sin buscar una competencia. Estos son elegidos de una lista aproximada de ochenta opciones y tratan de no repetirse entre capítulos.

La postproducción está muy presente a lo largo del *show*. Para empezar, la entrada del programa es una animación con el nombre “Se le tiene”, lo que da una imagen divertida y dinámica. En varios de los capítulos los improvisadores ingresan al set caminando y hacen una posición representativa de ellos al medio del escenario. Inmediatamente la imagen se congela y se le da un aspecto de cómic o dibujo. Al iniciar con los juegos, el presentador hace una breve explicación de lo que los improvisadores deberán hacer e inmediatamente, antes de que empiecen, se detiene la imagen e igualmente se hace una animación de cómic a una imagen estática que se saca de la grabación misma. También, cada vez que termina un juego, sale una animación con el dibujo caricaturizado y animado de alguno de los jugadores durante no más de cinco segundos. Además, para cada juego se hace una cinta de presentación con el nombre y alguna indicación de ser necesario. Al finalizar el *show*, hay una animación final que ayuda a presentar los créditos.

El grupo de artistas que conforman este elenco de actores/improvisadores lo componen un presentador, cuatro improvisadores y dos músicos. El presentador es el reconocido actor colombiano Jimmy Vásquez, quien ha participado en varias novelas colombianas, como *Escobar: el patrón del mal* o *Nuevo rico, nuevo pobre* (Pro-imágenes Colombia, N.º 37). Los improvisadores son cuatro hombres, dos de ellos reconocidos actores a nivel colombiano. El primero es Julio César Herrera, actor conocido por su divertido personaje en la telenovela *Betty, la fea*, además de haber participado en otras varias producciones colombianas (Velasco, Luz, 2009).

El segundo es Bernardo García, quien ha participado en varios montajes y películas en Colombia, siendo tal vez la más representativa de su repertorio *El man: el superhéroe nacional* (Pro-imágenes Colombia, S/F N°36). Los otros dos improvisadores son participantes históricos, pues pertenecen desde hace mucho tiempo a la LPI: la liga profesional de Improvisación Internacional. Ricardo Behrens, actor, improvisador, clown, director, músico y cantante argentino. Es reconocido por su amplia labor en la investigación y práctica de la improvisación. Fue director del primer festival internacional en España e hizo otras cuatro ediciones del mismo. Sus logros son amplios y variados, desde la creación de la Liga Internacional de Improvisación y del Match de Improvisación, hasta su selección como clown para el Cirque du Soleil. Es toda una leyenda. Y, finalmente, Juancho Ortega, actor colombiano de experiencia en teatro, cine y televisión. Si bien ha trabajado mucho como actor, su carrera de improvisación lo llevó a representar a Colombia, junto a Bernardo García y otros improvisadores, en campeonatos internacionales, sobre todo en Argentina. Su trayectoria lo ha convertido en uno de los improvisadores más importantes de Colombia.

En cuanto a la musicalización, están a cargo Carlos Iván Medina, uno de los mejores tecladistas en Colombia, cuya mayor referencia es su amplio trabajo con el cantautor Carlos Vives (Mayer, Virginia, 2012); y Roberto Camargo, reconocido músico, cantautor y comediante, con muchos trabajos personales.

Podemos ver, entonces, que este grupo de actores es bastante reconocido a nivel internacional, lo que constituye una de las principales razones por las que se puede apostar por este formato televisivo. La presentación del set es mucho más elaborada que en el programa anterior y esto le proporciona una de sus características más resaltantes: una propuesta visual única. Sin embargo, se nota aún la inexperiencia en un factor clave: la preparación de los improvisadores, que a pesar de tener experiencia y ser reconocidos por el público no parecen guardar una fuerte química entre ellos, tal vez porque no han pasado tanto tiempo jugando juntos (a diferencia del programa estadounidense).

En resumen

Se ha observado y descrito estos dos casos de programas televisivos de improvisación en base a la herramienta de la guía de observación descriptiva. Encontramos grandes similitudes entre ellos, pero también algunas diferencias. En cuanto a las similitudes, vemos que la forma del escenario es similar, adecuada para que un público en vivo exista en el programa y pueda verlo de forma cómoda. La disposición era similar a otros programas de comedia como series de roles especialmente las americanas, que cuentan con esa estructura al tener público en vivo. También se asemeja a programas de entretenimiento como realities, talk shows, etc. El público en vivo es la segunda gran similitud que vemos en los tres programas. Esto demuestra la importante labor del público en el programa de improvisación, porque no solo participa y crea una imagen de identificación que puede ayudar a que los televidentes se identifiquen fácilmente con lo que está pasando, sino que también dan una retroalimentación muy valiosa a los improvisadores.

Sobre la dirección de arte, es más común que sea sencilla y funcional. Que los improvisadores tengan un espacio sencillo y cómodo para descansar y que el espacio de improvisación esté diferenciado de forma básica con algún color o con distinta altura. Sin embargo en el programa colombiano observamos la creación de un espacio distinto, cuyo arte lo envuelve en una atmósfera específica, que aporta mucho a la calidad visual del programa. Esto podría denotar en una pequeña “ventaja” para el programa, ya que la responsabilidad de todo el show no cae solo en los improvisadores, sino que el aspecto estético se ve complementado por una propuesta casi natural, pero que aporta bastante.

En cuanto a la música, se siente su utilidad marcando distintos momentos del programa o acompañando a los juegos aunque se le podría usar más para proponer cosas nuevas. El formato por otro lado, es el mismo en los dos programas. Esto nos puede señalar que la competencia, falsa o real de juegos cortos es muy atractiva para el público. La iluminación o dirección de fotografía, representa una novedad en el segundo show analizado. El uso de luces con textura y colores le da un movimiento

extra a la imagen, lo que a veces distrae un poco durante los juegos pero que por lo demás, ayuda a llenar el espacio vacío y a que el set no les quede tan grande a los actores.

También, vemos que el tratamiento de cámaras es similar, ya que usan un número de cámaras parecido, entre tres y cuatro con la única diferencia que, probablemente por un tema de presupuesto, el programa de *Whose line is it anyway* tiene la posibilidad de usar una grúa o artefacto grande que permite un desplazamiento de cámara único. Sin embargo los cortes a planos cercanos permiten una sensación mucho más televisiva. Es necesario destacar este aspecto pues parece ser que mientras más en conjunto trabajen cámaras y actores, el programa se siente mucho más cercano y familiar.

En el aspecto de post producción el programa colombiano aporta a aclarar varios juegos y a sumar a la propuesta de arte, pero de alguna forma también le quita un poco de peso a la improvisación en sí.

Finalmente, tenemos a los actores. En el primer programa, tanto el presentador, como los improvisadores y el músico son experimentados, pero además, tienen mucha experiencia trabajando juntos, al menos varios de ellos. Tienen un talento y experiencia indiscutible, pero también hay mucha química entre todos los componentes artísticos. Esto permite que todos los demás elementos audiovisuales no sean tan necesarios, pues el programa está apoyado en la base sólida que le ofrecen sus improvisadores. En el programa colombiano, el esfuerzo audiovisual construye mucho para el formato, pero los actores parecen no tener un punto de encuentro al 100%. Esto hace que el público, sobretodo el televidente espere un contenido de improvisación más alto que el que tal vez se presenta, considerando además que varios de los actores son reconocidos en Colombia y a nivel internacional. La promesa que ofrece la propuesta audiovisual es más alta que lo que el público recibe. Esto podría provocar que el público se conecte con el programa al inicio, pero pierda el interés muy pronto. A veces no es necesario tener improvisadores conocidos para la audiencia y que provengan de un back round impresionante. Al menos para los jugadores fijos que trabajan en el show, es mejor

que tengan el mismo nivel y que jueguen juntos sin problemas, con más gusto y química que técnica. No obstante, tener invitados mediáticos que se arriesguen a jugar con los jugadores fijos puede ser un gran impulsor para el programa, siempre y cuando se asegure que estos invitados conocen el formato y están dispuestos a entrenar y participar de la química conjunta de los juegos y los improvisadores.



Capítulo 5. CONCLUSIONES

Después de haber concluido el campo teórico y el campo práctico, se presentan una vez más las hipótesis formuladas al inicio de esta investigación, con el fin de resolver su validez o invalidez.

Se formaron dos hipótesis provisionales o secundarias, que se desprendían de una principal. Se trabajará primero con las secundarias, para luego observar la validez de la hipótesis principal.

5.1. La improvisación teatral como un estilo actoral que implica una técnica particular

La primera hipótesis secundaria establece lo siguiente:

“Existe una doble visión de la improvisación teatral que, por un lado, quienes están ligados a la actividad escénica, la plantean como un producto 'menor' en comparación a otras técnicas teatrales y por otro lado, quienes pertenecen a la “movida impro” la critican, porque aún no se logran ver productos comparables al teatro “profesional”. Ambas visiones demuestran un conocimiento parcial de conceptos técnicos más complejos (propios de la improvisación) y de otras experiencias realizadas en la “movida”, tanto a nivel nacional como en el extranjero.”

Según los resultados obtenidos tanto en el marco teórico como en el práctico, podemos afirmar que la improvisación ha conseguido más que sólo ser un espectáculo en sí misma. En principio, la improvisación en su forma más pura –sin estar orientada a una práctica en particular- puede ser entendida como un conjunto

de herramientas que te entrenan en la creación de cosas nuevas. Siempre ha existido, pues es intrínseca al arte, ya que al crear algo nuevo a partir de un conocimiento aprendido, se está improvisando. Usarla para desarrollar el oficio actoral, la convierte en una herramienta de formación del actor, pero esta no es su única posibilidad escénica. Al convertirse en un “estilo actoral”, es decir, al hacer shows, espectáculos e incluso obras improvisadas, se amplían aún más sus horizontes, pues existen muchos formatos y temáticas que la pueden envolver para evolucionarla y a sus improvisadores con ella.

En nuestro país, creció de forma rápida y avasalladora, siguiendo una tendencia muy competitiva y algo superficial, de inicio y luego, conforme los improvisadores crecían y cambiaban de perspectiva, ella también creció y se empezaron a investigar otro tipo de formatos, espacios, personas, etc. Ahora, no solo existen espectáculos de improvisación, sino que hay escuelas dedicadas a ella y se han abierto nuevos rubros de trabajo a nivel corporativo, tanto de entretenimiento privado, como a nivel comunicacional, lo que le ha abierto puertas nuevas a la técnica, a los receptores de la misma y a los improvisadores, que cada vez descubren nuevas vertientes en las que puede ser aplicada.

Sin embargo, aún hay muchas barreras que confrontar. Debe salir de los espacios de confort en los que ha ido creciendo para llegar a un público de estratos socio-económicos distintos, ya que aportará grandemente a su masificación. Es necesario, también, institucionalizar la impro, de tal forma que la comunidad que se dedica a ella se una para crear espacios de discusión, de teorización y creación de textos, que dejen un legado de lo que se va logrando aquí, tanto a nivel de avance de la técnica, como de propuestas de formatos nuevos, espacios de presentación e historia de la comunidad. Esto debe lograr un estándar de calidad que permita tener una referencia concreta de lo que es un espectáculo profesional de improvisación, para dejar atrás la imagen colectiva que se ha formado de la improvisación.

En cuanto a la doble visión que se plantea en la hipótesis, se ha comprobado real, aunque con distintos matices. Si bien los actores entrevistados presentan una incomodidad con respecto a aquellos espectáculos que se ‘mal venden’ como impro

profesional, en general todos aprecian y admiran el estilo de improvisación que se ha creado en nuestro país. A veces se pierde la consciencia del poco tiempo que tiene la improvisación en el Perú y el gran avance que ha realizado desde sus inicios hasta la fecha, pero quienes la ven de afuera notan su evolución y aportan ideas para que siga desarrollándose en nuestro país. Como se menciona en el párrafo anterior, la búsqueda de la teorización, espacios de discusión o la llegada a más (y variado) público son algunos de los consejos entregados por los actores hacia la comunidad impro. Así mismo, uno de los puntos mencionados tiene que ver con la capacitación constante de los improvisadores, especialmente en otros estilos actorales o herramientas escénicas de distinta índole -como el canto y el baile. Si los improvisadores e impulsores de la movida crecen en herramientas y experiencia, la impro crecerá con ellos, sin lugar a dudas. La prueba de fuego está en no desfallecer ante la misión de seguir adelante con la movida e invertir tiempo, esfuerzo y recursos para que crezca en todas sus posibilidades.

De esta manera, la primera hipótesis queda comprobada, ya que, quienes están ligados a la actividad escénica la consideran un producto ‘menor’, pero porque saben que aún necesita ser explorada más a fondo, aunque reconocen y aprecian que en los quince años que lleva en nuestro país ha crecido mucho más de lo que se podrían haber imaginado. Por el lado de los que pertenecen a la movida de la impro, hay duras críticas por no lograr un estándar de calidad específico, pero muchas veces no se considera el factor temporal y estando dentro de la rueda, es muy difícil ver las cosas desde fuera y agradecer el duro camino labrado por quienes la trabajaron primero y que han dejado una huella que ahora muchas personas pueden seguir en su vía de exploración. Si bien estas dos premisas se dan por falta de una exploración más profunda de las herramientas de improvisación, se debe a la falta de recursos y por el poco tiempo que lleva practicándose aquí. Al final de cuentas, todos los sujetos de exploración confían en que, con el paso del tiempo y con mucha inversión de esfuerzo y recursos, la impro va a llegar lejos y sus improvisadores también.

5.2. El paso de la improvisación teatral a la televisión peruana:

La segunda hipótesis propuesta, es la siguiente:

“La entrada de la improvisación a la televisión nacional puede lograrse si se conjugan bien los elementos estructurales (que creen un buen lenguaje audiovisual) y de contenido (que haya improvisadores suficientemente preparados para asegurar un nivel alto en cuanto a creación de personajes, narrativa y uso de recursos) además de un productor o canal que pueda apostar por un programa de humor distinto a los que se ven actualmente en televisión.”

Después de lo alcanzado en la investigación, sería acertado aceptar la invalidez de esta hipótesis por los motivos que se resumen a continuación. Primero, la condición de la televisión de señal abierta en nuestro país no tiene un espacio (en la actualidad) para un programa de improvisación. No solo por los pocos riesgos comerciales que toman los canales de señal abierta de introducir productos nuevos, originales o diferentes, sino también por la condición en la que se encuentra el televidente peruano, aferrado a sus gustos convencionales y con poca disposición a dejarlos de lado por el momento. Esto también se debe, como se señalaba en el apartado anterior, a que aún la improvisación y otros estilos de humor no están masificados a nivel teatral. Si bien esta no es la única forma de atraer audiencia a la impro audiovisual, es un apoyo que sirve como punto de partida al momento de proponer cosas nuevas que el público podría aceptar.

El cable, como se ha visto, puede ser una gran alternativa a la señal abierta, ya que permite un espacio mucho más amplio de creación y propuesta. Incluso como un segmento en un programa que lo permita, sería una gran forma de inducir la entrada de la impro a la televisión por cable. Incluso, como ha pasado varias veces, si funciona relativamente bien, el cable puede ser una ventana para que se lleve a la señal abierta. También el internet es una alternativa válida y con muchas

ventajas; como la libertad creativa, la pertenencia de tu propio producto y el tratamiento visual que se desee.

Sin embargo, todas estas propuestas no están listas para ser explotadas porque aún se necesita preparación por parte de improvisadores y realizadores audiovisuales. Esta unión –una exploración para unir una con la otra- es lo que realmente debe suceder para que una impro audiovisual se produzca. Pero como se sabe, una inversión de recursos, tiempo y esfuerzo es necesaria para poder lograrlo. Aprovechar los espacios universitarios para proponer proyectos experimentales puede lograr un beneficio a ambas partes y así, aprovechar las posibilidades del cable y el internet que se mencionaban antes. Además, no solo se crearía un público de la improvisación, sino profesionales del campo audiovisual que sepan y hayan trabajado con la impro, de tal forma que en sus carreras posteriores ya no les sea un concepto ajeno y se permitan arriesgar más con ella.

Tal vez no sea ahora, pero eventualmente llegará el momento de la impro audiovisual. Lo que se tiene que hacer para asegurar que llegará, es prepararse de todas las formas y en todos los campos posibles, para que se logre un producto indiscutiblemente bueno.

5.3. La improvisación y sus nuevas posibilidades

La hipótesis principal de la investigación fue planteada de esta forma:

“La improvisación ha devenido en una nueva técnica teatral y se ha desarrollado no solo escénica, sino comunicacionalmente. Es un producto establecido en el mercado escénico y tiene el potencial suficiente para que, con una producción que se arriesgue a apostar por un programa de entretenimiento distinto, consiga que la impro audiovisual ingrese a una parrilla de programación en la televisión peruana.”

Debido a que la segunda hipótesis secundaria resultó inválida, la hipótesis general también quedó descartada, ya que hace falta mucho más que el riesgo de producir un programa basado en improvisación para que logre ingresar a una parrilla de televisión abierta o por cable, en nuestro país. Sin embargo, los resultados encontrados a partir de la investigación teórica y de campo, han revelado mucha información que puede ser trascendental para el crecimiento de la impro.

Sí, aún hay un camino largo por recorrer, pero espero que con esta investigación y las que le sigan, se irá forjando un lugar para la improvisación, más amplio y lleno de oportunidades a nivel teatral y audiovisual.



BIBLIOGRAFÍA

1. AUGUSTO DEL ÁGUILA, José et Al.
2012 *Plan Estratégico de la Televisión en el Perú. Trabajo final para aplicar al título de Magister* – Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Consulta: 23 de octubre de 2014.
http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/4587/AUGUSTO_CACHAY_CORTES_YUASA_TELEVISION.pdf?sequence=1
2. ARKIVPERU
2008 *Cronología de la televisión peruana: 1939 – 2005*. Consulta: 3 de noviembre de 2014.
<http://www.arkivperu.com/cronologia-de-la-television-peruana/>
3. BARBA, Eugenio
2010 *El arte secreto del actor. Grupo Cultural Yuyachkani*. Lima: Editorial San Marcos.
4. BIOGRAFÍAS y vidas
s/a “Konstntine Stanislavski” *Biografías y vidas: La enciclopedia biográfica en línea*. Consulta: 25 de agosto de 2014.
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>
5. BRECHT, Bertolt
1991 *Breviario de estética teatral*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo

6. BRECHT, Bertolt
1973 *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires : Nueva Visión
7. CHANCEREL, León
1963 *Panorama del teatro: desde sus orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.
8. COLOMBIA AL PARQUE
2014 *Roberto Camargo y La banda de los Remedios*. Consulta: 27 de Noviembre del 2014.
<http://www.colombiaalparque.gov.co/roberto-camargo-y-la-banda-de-los-remedios>
9. DE MATEO, Rosario y Laura Saura
2005 *Tendencias en la televisión privada en Europa*. En Diálogos de la Comunicación, número 72. Lima: s/n
10. DETTLEF, James
2012 *Las televisoras locales en el Perú. Una historia de sus usos como herramienta política: El caso de Juliaca*. Consulta: 23 de octubre de 2014. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/12772/11712>
11. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
2005 *Definición de improvisación*. Consulta: 25 de agosto de 2014.
<http://www.wordreference.com/definicion/improvisaci%C3%B3n>

12. DOAT, Jan
1961 *Teatro y público*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.
13. GALLARDO, Francisco
s/a *Actividad artística II: Elementos básicos del teatro*. Material de enseñanza. Hidalgo: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Sistema de Universidad Virtual Consulta: 16 de octubre de 2014.
http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques//elementosbas_teatro_tra di.pdf
14. GARCÍA, Jesús
1996 *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra
15. GARGUREVICH, Juan
1987 *Prensa, radio y TV: historia crítica*. Lima : Horizonte
16. GIL, Joaquín
1947 *Las dos carátulas*. Buenos Aires: s.n.
17. GODOY, José
2010 *Pataclaun en la Ciudad: Tributo a la puesta en escena más exitosa vista en Lima*. Consulta: 16 de octubre de 2014.
<http://jlgodoy.blogspot.com/2010/10/pataclaun-en-la-ciudad-tributo-la.html>
18. HALLPERN, Charlna
1994 *Truth in comedy: the manual of improvisation*. Colorado Springs: Meriwether.

19. IMPROVCOMEDY

- s/a *A Short History of Improvisational Theatre*. Consulta: 25 de agosto de 2014.
<http://www.improvcomedy.org/history.html>

20. INTELIGENCIA EMOCIONAL

- s/a “Aprender a conocer y superar nuestras barreras afectivas y emocionales: Basado en las Investigaciones de William P. Ryan y Mary E. Donovan”. *Inteligencia Emocional*. Consulta: 30 de agosto de 2014
http://www.inteligencia-emocional.org/cursos-gratis/barreras-afectivas/no_quiero_ocuparme_de_mis_sentimientos.htm

21. JOHNSTONE, Keith

- 1990 *Impro: improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos

22. LAUGHTER FOR A CHANGE

- s/a *A brief history*. Consulta: 25 de Agosto del 2014.
<http://www.laughterforachange.org/about-us/improv-history/>

23. LIGA PROFESIONAL DE IMPROVISACIÓN INTERNACIONAL

- s/a *Ricardo Behrens*. Consulta: 5 de noviembre de 2014
<http://www.alternativateatral.com/persona4752-ricardo-behrens>

24. MAYER, Virginia

- 2012 *El tecladista de Carlos Vives que creyó ser Dios*. Consulta: 27 de Noviembre de 2014.
<http://www.kienyke.com/historias/tecladista-de-carlos-vives/>

25. MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN EL PERÚ : Un poco de historia
s/a “Siglo XX Televisión”. *Medios de comunicación en el Perú*, blog
creado por estudiantes de la UPC. Consulta: 23 de octubre de
2014.
<http://unpocodehistoria.wordpress.com/hito-4/>
26. MONTANER y Simon S.A. (Editores)
1979 *Historia del teatro*. Barcelona: Montaner y Simon S.A.
27. NORMA OHSAS
2013 *Ley 29783 - aspectos básicos*. Consulta: 15 de octubre de 2014.
[http://norma-ohsas18001.blogspot.com/2012/02/ley-29783-
aspectos-basicos.html](http://norma-ohsas18001.blogspot.com/2012/02/ley-29783-aspectos-basicos.html)
28. PANFICHI, Ítalo
1992 *El teatro de creación colectiva en Lima veinte años después*.
Lima: PUCP. Escuela de Teatro
29. PIGNARRE, Robert
1962 [1945] *Historia del teatro*. Buenos Aires: EUDEBA
30. PRO-IMÁGENES COLOMBIA
s/a *Bernardo García*. Consulta: 15 de noviembre de 2014.
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/
perfil_persona.php?id_perfil=3799](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3799)
31. PRO-IMAGENES COLOMBIA
s/a *Jimmy Vásquez*. Consulta: 15 de noviembre de 2014.

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3956

32. SANZ, Eva

s/a “Los beneficios del sentido del humor” *Burlesque Experience*.

Barcelona. Consulta: 28 de agosto de 2014

<http://www.marinasalvador.com/2010/05/los-beneficios-del-sentido-del-humor/>

33. SEHAM, Amy

2001 *Whose improv is it anyway?: beyond Second City*. Jackson:

University Press of Mississippi

34. SERRANO, Raúl

2004 [1934] *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: ATUEL

35. SPOLIN, Viola

1983 *Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing*

techniques. Evanston: Northwestern University Press

36. STANISLAVSKY, Konstantin

1990 *El arte escénico*. México D. F.: Siglo Veintiuno.

37. TALENS, Jenaro y otros
1995 *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
38. URIBE, María de la Luz
1983 *La comedia del arte*. Santiago de Chile: s.n.
39. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 1*. Entrevista del 11 de octubre a Roberto Vigo
40. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 2*. Entrevista del 10 de setiembre a Héctor Lizárraga.
41. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 3*. Entrevista del 27 de setiembre a Gonzalo Iglesias.
42. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 4*. Entrevista del 12 de noviembre a Washington Bustamante.
43. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 5*. Entrevista del 5 de octubre a Alejandra Guerra.
44. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 6*. Entrevista del 9 de setiembre a Oscar Meza.
45. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 7*. Entrevista del de Agosto a David Carrillo.
46. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 8*. Entrevista del 20 de agosto a Carol Hernández.

47. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 9*. Entrevista del 15 de setiembre a Daniel Subauste.
48. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 10*. Entrevista del 27 de agosto a Christian Ysla.
49. VARGAS, Claudia
2015 *Transcripción 11*. Entrevista del 28 de abril a Nacho García.
50. VARGAS, Claudia
2014 *Transcripción 12*. Entrevista del 25 de mayo a Guillermo Castañeda.
51. VARGAS, Claudia
2015 *Transcripción 13*. Entrevista del 5 de mayo a Sergio Paris.
52. VELASCO, Luz
2009 “Julio César Herrera, de mensajero en 'Betty la fea', a hombre sumiso en 'Las detectivas y el Víctor'”. *Tiempo*. Consulta: 15 de noviembre de 2014.
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5498627>
53. WARNER BROS STUDIOS.
s/a *Whose Line Is It Anyway?* Consulta: 5 de noviembre de 2014.
<http://www2.warnerbros.com/web/whoseline/whosewho/index.jsp>
54. YOUNG, David y CURTIS, Ann
2008 “Chapter 27: Theatre Sports and Competitive Dramatic Improvisation”. *Interactive and Improvisational Drama*. Consulta: 28 de agosto de 2014.
<http://www.interactiveimprov.com/tspwb1hist.html>

ANEXOS

- a) Guías de herramientas de investigación:

1. GUÍA de ENTREVISTA: IMPROVISADOR

Filtro:

- ¿Usted es improvisador profesional?
- ¿Lleva ejerciendo esta profesión al menos 5 años?

Presentación de la entrevistadora y de la tesis.

- ¿Usted participa de esta investigación de forma libre y sin ningún tipo de coacción?

Preguntas:

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Cuál es su profesión?
3. ¿Cuántos años lleva siendo improvisador?
4. ¿Cuál fue su formación como improvisador?
5. ¿Cree que existen distintas técnicas teatrales? ¿Como cuáles?
6. ¿Cree que se le puede llamar a la improvisación una “técnica teatral”? ¿Por qué?
7. Si su respuesta fue no, ¿Cree que algún día llegaría a ser una? ¿Qué haría falta?
8. Si su respuesta fue sí, ¿Por qué cree que hay gente que no la ve como tal? ¿Qué haría falta para que la vieran como una técnica teatral?
9. ¿Cree que la improvisación tiene alguna posibilidad en la televisión peruana? ¿Por qué?
10. Si su respuesta fue no ¿Qué cree que haría falta?
11. Si su respuesta fue sí ¿Cómo le gustaría que se diera?

Agradecimiento y cierre de entrevista

2. GUÍA de ENTREVISTA: ACTORES

Filtro:

- ¿Usted sigue la profesión de actor?
- ¿Lleva ejerciendo esta profesión al menos 5 años?
- ¿Usted conoce o sabe de qué se trata la improvisación teatral?

Presentación de la entrevistadora y de la tesis.

- ¿Usted participa de esta investigación de forma libre y sin ningún tipo de coacción?

Preguntas:

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Cuál es su profesión?
3. ¿Cuántos años ha ejercido su profesión?
4. ¿Cuál fue su formación?
5. ¿Conoce de qué se trata la improvisación teatral?
6. ¿Ha visto algún espectáculo de improvisación teatral?
7. ¿Cree que existen distintas técnicas teatrales? ¿Cómo cuáles?
8. ¿Cree que se le puede llamar a la improvisación una “técnica teatral”? ¿Por qué?
9. Si su respuesta fue no, ¿Cree que algún día llegaría a ser una? ¿Qué haría falta?
10. Si su respuesta fue sí, ¿Por qué cree que hay gente que no la ve como tal? ¿Qué haría falta para que la vieran como una técnica teatral?
11. ¿Cree que la improvisación tiene alguna posibilidad en la televisión peruana?
¿Por qué?
12. Si su respuesta fue no ¿Qué cree que haría falta?
13. Si su respuesta fue sí ¿Cómo le gustaría que se diera?

Agradecimiento y cierre de entrevista.

3. GUIA DE ENTREVISTA: PRODUCTORES

Filtro:

- ¿Usted tiene como profesión productor de televisión?
- ¿Lleva ejerciendo esta profesión al menos 5 años?
- ¿Usted conoce o sabe de qué se trata la improvisación teatral? (Si no saben, podría mostrarles algunos videos, ¿o no?)

Presentación de la entrevistadora y de la tesis.

- ¿Usted participa de esta investigación de forma libre y sin ningún tipo de coacción?

Preguntas:

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Cuál es su profesión?
3. ¿Cuántos años ha ejercido su profesión?
4. ¿Cuál fue su formación?
5. ¿Cuál cree que era el panorama de los programas de entretenimiento en la televisión peruana 10 años atrás (si desea más atrás)?
6. ¿Cuál cree que es el panorama de los programas de entretenimiento en la televisión peruana en la actualidad?
7. ¿Qué opina de los programas de comedia en la televisión peruana a lo largo de la historia?
8. ¿Cuál cree que es el factor más importante para que la producción de programas de entretenimiento/comedia en nuestro país de un siguiente paso?
9. ¿Conoce de qué se trata la improvisación teatral?
10. Si su respuesta fue no, observe estos 3 breves programas de televisión en distintos países.
11. ¿Cree que este tipo de entretenimiento funcionaría en un programa de televisión en el Perú? ¿Por qué?
12. Si su respuesta fue no ¿Qué haría falta para que funcionase? ¿Sería posible alguna vez?

13. Si su respuesta fue sí ¿Usted propondría o realizaría un programa similar? ¿Por qué?
¿Cómo lo haría?

Agradecimiento y cierre de entrevista.



4. GUÍA DE OBSERVACIÓN PARTICIPANTE.

Filtro:

¿Este es un programa de improvisación teatral?

Respuesta necesaria: SI

OBSERVAR y DESCRIBIR:

1. Escenario:

- ¿Cómo era el escenario?: qué había
- ¿Qué equipos electrónicos o no electrónicos se veían involucrados? Dónde estaban las cámaras, el switcher, cómo se comunicaban.
- ¿Cómo funciona la producción?

2. Sujetos: cómo actúan, quiénes son:

- Improvisadores
- Camarógrafos
- Público

3. Interacciones:

- Actor/actor
- Actor/audiovisuales
- Actor/ público
- Audiovisuales/público.

Comentar cosas que me llamen la atención.

5. GUÍA OBSERVACIÓN DESCRIPTIVA DE PROGRAMAS DE TELEVISIÓN:

Filtro:

¿Este es un programa de improvisación teatral?

Respuesta necesaria: SI

¿Ha sido transmitido por algún canal o televisora en su país u otros países?

Respuesta necesaria: SI

Preguntas:

1. ¿Cuáles son las características físicas del espacio en el que sucede el programa?
2. ¿Qué elementos conforman la dirección de arte? ¿Tiene una temática u atmósfera específica? ¿Cuál es su paleta de color?
3. ¿Cuál es el tratamiento musical que existe en el programa? ¿En qué tipos de segmento aparece la música?
4. ¿Cómo funciona la dirección de foto? ¿Qué tipo de iluminación se observa?
5. ¿Cómo funciona la dirección de cámaras? ¿Qué tipo de planos utilizan? ¿Cuántas cámaras cubren el programa?
6. ¿Qué formato o juegos utiliza?
7. ¿Quiénes son los actores involucrados en el show? ¿Qué tienen en común? ¿Cómo es su interacción?

Fin de observación.

6. VIDEOS de PROGRAMAS ANALIZADOS:

A NIVEL MUNDIAL:

“WHOSE LINE IS IT ANYWAY”- USA:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZOHGdt0UgrU>

“SE LE TIENE” - COLOMBIA:

<https://www.youtube.com/watch?v=dS9fL6J-J2I>

A NIVEL NACIONAL:

“DPJ”: Programa emitido por Panamericana Televisión:

<https://www.youtube.com/watch?v=mGRNMhPCX5Q>