



DEL ASFALTO AL ESCENARIO: PROSAICA Y POÉTICA EN UNA EXPERIENCIA DE IMPROVISACIÓN TEATRAL

Daniel Hernando Bustos Orrego

Dirección: Adriana Rocío Pérez Rincón

Ilustraciones: Laura Franco

Tesis de investigación para optar por el título de Magister en Arte, educación y
cultura

**Universidad Pedagógica Nacional
Maestría en Arte, educación y cultura**

2025

Agradecimientos

A las personas que históricamente han sido parte de Boroló impro y su comunidad, por ser cómplices en el encuentro, la amistad, el juego y la creación; y por ser plataforma de despegue en cada locura emprendida en este camino creativo.

A mamá y papá, por sostenerme la vida entera, por creer en mi sueños, por ser faro de luz cuando todo aparenta oscuridad y por el amor incondicional que da significado a los días.

A mi compañera de camino y de vida, Jenn, por el amor y las enseñanzas entregadas en la cotidianidad, por sostenerme en momentos difíciles y por alegrar mis días con su compañía.

Finalmente, a la amada improvisación teatral, por enseñarme un estilo de vida ligero de carga, por enseñarme a confiar en mis ideas y a tomar el error como oportunidad creativa.

Contenido

Índice de figuras	5
Introducción	6
CAPÍTULO 1: MIRADA DESDE EL ASFALTO. BÚSQUEDAS Y ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN	9
Problema de investigación	13
Pregunta Brújula	16
Objetivo General	16
Objetivos Específicos	16
CAPÍTULO 2: CONTEMPLACIÓN DEL PAISAJE-FUNDAMENTO TEÓRICO	17
Improvisación teatral	18
Forma de concebir la Impro desde la experiencia	18
Práctica de la improvisación teatral	23
Espontaneidad.	23
Estado de disponibilidad.	24
Escucha y aceptación.	25
Creatividad.	26
Poética de la improvisación teatral	28
Plataforma.	30
Estructura dramática.	31
El cuerpo.	33
Estética cotidiana	35
La cotidianidad como concepto	35
La cotidianidad como fuente poética en improvisación	37
La estética cotidiana según Katia Mandoki	39
Condiciones de posibilidad de la estesis según la autora.	42
La prosaica como práctica política	45
Emancipación creativa	47
Sobre la emancipación	47
El lugar de la improvisación en el teatro	51
La emancipación intelectual en el teatro	52
De la emancipación intelectual a la emancipación creativa	54
CAPÍTULO 3: RUTA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN	57
Enfoque epistemológico	58
La investigación-creación como ruta hacia la incertidumbre	60
Antenas del asfalto: formas de registrar los hallazgos	61
Laboratorio de investigación-creación.	62
Participantes.	64
Caracterización de los participantes seleccionados.	65

Video documentación del proceso.	67
Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.	68
Grupo focal.	68
CAPÍTULO 4: HUELLAS SOBRE EL ASFALTO EN RETROSPECTIVA	70
El Proceso creativo	72
Llamando a la gente desde el perifoneo electrónico	72
Emprendiendo el viaje por las carreteras de la incertidumbre	74
Transitar lo cotidiano	77
Referentes para la creación	78
Dispositivos escénicos	83
Poética de la impro y estética cotidiana	87
Las convenciones culturales en la estructura dramática de la improvisación teatral	87
El espacio-tiempo como plataforma de los sentidos	99
El cuerpo poético y los sentidos	107
Apertura a la estesis cotidiana desde la práctica de la impro	114
La espontaneidad como fundamento cotidiano y escénico	114
Disponibilidad, escucha y aceptación en relación a los sentidos	119
Crear desde el cuerpo sensible	127
Alcances de la emancipación creativa	131
Acción y participación del espectador	131
Visibilidad de lo invisible en la cotidianidad	136
La emancipación creativa como acción colectiva	140
REFLEXIONES INTEGRADORAS	145
Anexos	151
Referencias	152

Índice de figuras

Figura 1: Flyer de la convocatoria	69
Figura 2: Objetivos del laboratorio	70
Figura 3: Improvisación con acciones reales	72
Figura 4: Caminar, observar y crear	73
Figura 5: Hojas de otoño	75
Figura 6: Perfect days	75
Figura 7: Fluxus Performance	77
Figura 8: “Nada siempre, todo nunca” Colectivo Macramé	78
Figura 9: Diseño de la cartilla	80
Figura 10: Gestos mínimos	84
Figura 11: Máquinas colectivas	85
Figura 12: Poética del sabor	87
Figura 13: Abro la ventana y veo	91
Figura 14: Poética del objeto	93
Figura 15: Imágenes de “El oso”	97
Figura 16: Observar a improvisar	100
Figura 17: Empujar y tirar de	105
Figura 18: Carrera en cámara lenta	106
Figura 19: Escena a partir del Bingo cotidiano	113
Figura 20: Ejercicio de percepción	116
Figura 21: Escena de “La poética del sabor”	120
Figura 22: Encender y apagar una vela	125
Figura 23: Grados de participación de los espectadores	129

Introducción

En mi niñez existía un juego callejero llamado “Stop”. Consistía en dibujar con una piedrita un cuadro en el piso, del cual se desprendían varias columnas, una por cada niño participante y cada una marcada con la inicial de su nombre. Desde unos dos metros de distancia lanzábamos una piedra hacia el cuadro, y la columna sobre la que cayera determinaba quién debía tomar la pelota y “ponchar” a los demás. En ese instante todos emprendíamos la carrera por las estrechas calles de la cuadra, tocando los postes que representaban las bases. Uno a uno íbamos regresando al cuadro para completar la ruta circular, mientras que a los niños alcanzados por la pelota se les marcaba una ‘X’ en su columna. Al final, ganaba quien tuviera menos marcas, aunque el único premio era la satisfacción de haberlo logrado. No recuerdo cuántas veces gané, seguramente fueron pocas, pero eso nunca importó, porque era un juego que realmente amaba y que daba sentido a mis fines de semana y a los encuentros con los demás niños.

Quise traer esta anécdota porque encuentro una profunda relación entre el juego del “stop” y la improvisación teatral, especialmente en el desarrollo de esta investigación. La primera conexión que reconozco es que ambas prácticas se sostienen en el juego colectivo: existen reglas, se asigna un lugar a cada participante y el azar se convierte en el principal cómplice. De manera similar ocurrió en esta investigación, que bajo la forma de un laboratorio creativo de improvisación teatral se buscó dar lugar y voz a los participantes desde el juego, la exploración y la incertidumbre.

Una segunda relación es la convocatoria a una comunidad. Tanto en el “stop” como en la improvisación, se invita a un grupo a compartir un encuentro donde el bienestar y la compañía son protagonistas. Así sucedió en este proceso: se crearon espacios de entrenamiento en improvisación teatral procurando siempre el cuidado de los participantes, tomando como punto de partida lo que los constituye como personas; entonces, sus experiencias, sentires y vivencias resultaron ser los puntos de referencia del juego, a los que se llegaba sin preocupación y que se conocían por el mismo recorrido y habitar diario de la cuadra.

Finalmente, ambas prácticas comparten el valor de jugar por jugar, sin la presión de la competencia. Esta investigación buscó apartarse de formatos de improvisación como el “Match”, donde prima la destreza y el espíritu competitivo, para proponer

otros caminos: aquellos que promueven el encuentro, la escucha y la emergencia de una improvisación nacida del sentir propio.

Luego de dar una apertura anecdótica a este texto, intentando transmitir la esencia que fundamenta la investigación, que no dejó nunca de ser un juego de niños y que relaciona sus huellas con el transitar diario por las calles de la ciudad; invito al lector a examinar este texto con la mirada de un niño transeúnte, identificando en las calles que recorre (que son el sustento teórico, metodológico e interpretativo de la investigación) la conexión con una práctica artística cuyo fin absoluto es brindar herramientas a las personas para la creación desde su cotidianidad y la inmediatez de su contexto.

En esta investigación tomé como punto de partida mi propio recorrido en la práctica de la improvisación teatral, tanto en el ámbito artístico como en el pedagógico. De allí surgieron diversas inquietudes sobre cómo este lenguaje escénico puede convertirse en un camino para que las personas sean autoras y protagonistas de sus propias historias. También se dialogó con algunas reflexiones de Jacques Rancière acerca del lugar del espectador en el teatro, que enriquecen y desafían la mirada sobre las formas de crear.

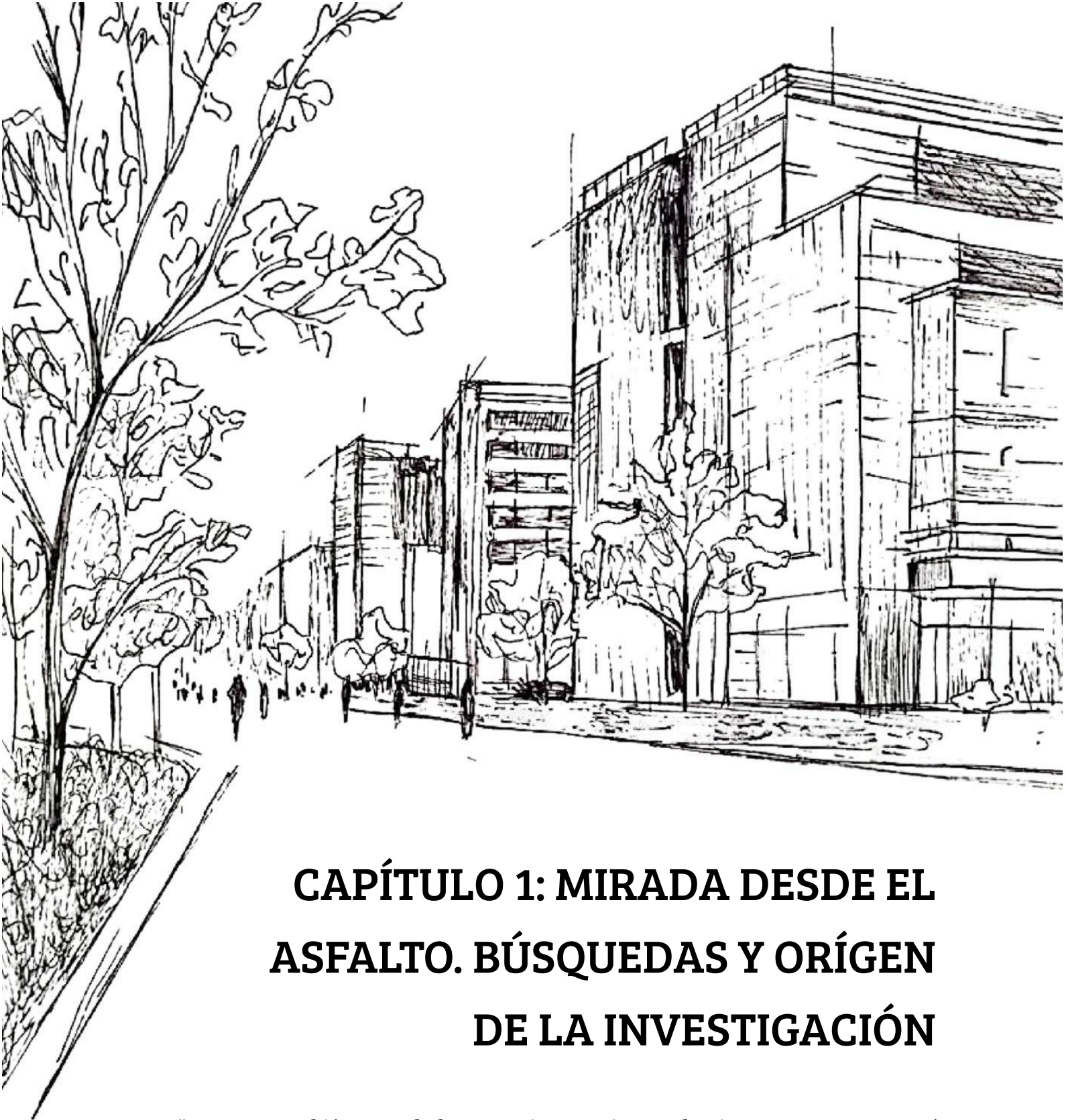
De ese ir y venir de preguntas y reflexiones nació este proyecto, cuyo propósito central fue explorar la improvisación teatral como un lenguaje capaz de congregar a las personas y hacerlas partícipes activas del acto creativo. En este trayecto apareció un aliado fundamental: la estética cotidiana, que se convirtió en el eje y la base sólida desde la cual sostener la práctica. Fue ella la que permitió que la improvisación se vinculara estrechamente con las vivencias de los participantes y que esta experiencia se cargara de un significado especial, tanto para quienes la practican como para quienes la contemplan.

Para llevar a cabo este proyecto se eligió la ruta de la investigación-creación, entendida como una metodología que permitió interpretar el camino recorrido, identificar hallazgos, generar reflexiones y construir un conocimiento anclado en el hacer presente. A esta travesía se sumaron cómplices fundamentales, las personas participantes del laboratorio creativo, quienes, desde sus experiencias y saberes, nutrieron la investigación y abrieron nuevas posibilidades para la práctica del lenguaje escénico de la improvisación teatral.

Durante el desarrollo del laboratorio creativo y con la presentación final generada a partir del proceso, se produjo una serie de interpretaciones y reflexiones sobre el proceso de investigación que atienden al cruce de las tres categorías teóricas principales: la improvisación teatral, la estética cotidiana y la emancipación creativa. En esta etapa de reconocimiento del camino recorrido en retrospectiva, se da cuenta del proceso creativo, sustentando la etapa de convocatoria y selección de los participantes, revelando algunos indicios que orientaron la exploración de la estética cotidiana en la improvisación teatral, los referentes artísticos que nutrieron el estudio, los dispositivos escénicos experimentados en búsqueda de la emancipación creativa y la toma de decisiones que guiaron a la consolidación de la obra final.

Además, se generaron hallazgos sobre la poética de la improvisación teatral con relación a las condiciones de posibilidad de la estesis como: las convenciones culturales, el espacio-tiempo y los sentidos del cuerpo; también se analiza la apertura a la estética cotidiana desde la práctica teatral, cruzando conceptos que se relacionan en ambas categorías, como: la espontaneidad, el estado de disponibilidad, la escucha y la aceptación en relación a los sentidos. Finalmente, se hacen algunas consideraciones sobre los alcances que tuvo la categoría emergente de la emancipación creativa en el proyecto y a través de la presentación final, reflexionando sobre la acción y participación del espectador, la visibilidad de lo invisible en la cotidianidad y la colectividad como acción emancipatoria.

En definitiva, este texto reúne las formas de construir un conocimiento fundamentado en la práctica, que tiene presente de inicio a fin, la voz de los participantes, y además, deja abiertas las puertas para dilucidar modos de crear desde la improvisación teatral fundamentados en la experiencia y vivencia de las personas. Al igual que en el juego del “*Stop*”, el conocimiento en este proyecto se genera a partir del encuentro con el otro, desde la práctica, desde explorar y recorrer territorios conocidos y finalmente, desde la voluntad de personas para generar bienestar en comunidad.



CAPÍTULO 1: MIRADA DESDE EL ASFALTO. BÚSQUEDAS Y ORÍGEN DE LA INVESTIGACIÓN

“Mañana también yo –el alma que siente y piensa, el universo que soy para mí mismo–, mañana, sí, yo también seré el que dejó de pasar por estas calles, aquel a quien otros evocarán con un «¿Qué habrá sido de él?». Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un transeúnte de menos en la cotidianidad de las calles de una ciudad cualquiera”.

Fernando Pessoa

La luz ámbar proyecta un calor reconfortante al piso negro del escenario, esa misma luz encandelilla los ojos, dificultando observar a detalle el panorama que se encuentra enfrente, pero poco a poco la temperatura se mezcla con la adrenalina de la creación. El pulso cardíaco se acelera y en la mente fluyen infinidad de imágenes con recuerdos y experiencias vividas; cientos de ojos observan expectantes, curiosos y a la espera de ver cuerpos fluyendo en su espontaneidad creando historias improvisadas basadas en la realidad. Nada está preparado, no se tiene certeza de lo que ocurrirá, solo existe la confianza de que varios universos intelectuales y emocionales chocarán entre sí para proyectar sobre el escenario sus contextos, imaginación e ideas fusionadas.

Así siento el instante previo a representar una escena improvisada; el cuerpo entero se concentra para recibir las propuestas del espectador, cruzarlas con experiencias propias y traducir gestos, acciones, emociones, arquetipos y situaciones en el escenario, a fin de crear imágenes y sensaciones en las personas que observan y buscan entretenerse un rato en un teatro. Esto es lo que hace tan particular practicar improvisación teatral, pues es un lenguaje artístico que se alimenta de varios estímulos para su germinación; implica la imaginación, habilidades expresivas y habilidades comunicativas del improvisador, que canaliza su cuerpo para proyectarlo en escena; implica la conexión, complicidad y escucha entre improvisadores para llegar a acuerdos y crear en conjunto sin contradecirse; implica la energía del espectador, que desde sus aportes y atención llevan el curso de lo que se crea; y finalmente, implica la magia del escenario, pues la música, luces y espacio generan la atmósfera para hacer realidad el universo ficcional que se gesta en el instante sin una preparación previa.

Desde hace más de 6 años emprendí el camino de la improvisación teatral (impro) como forma de vida y como lenguaje escénico, pues encontré en esta práctica el mejor camino para la creación escénica, y hallé en ella un lugar que me liberara de juicios que tenía hacia mí mismo, sobre mi participación y mis capacidades en el teatro. Durante el camino he comprendido que la flexibilidad de la impro permite a quien la ejerce confiar en su creatividad e imaginación, pues le desinhibe de todo tipo de prejuicio o bloqueo social, liberando esa espontaneidad que es insignia de la infancia y que es el motor principal para la creación. Keith Johnstone (1979) dice que

“es necesario ser porfiado para permanecer como artista en esta cultura, pues crear realmente algo significa ir contra la educación que se nos ha dado” (p. 94). Esta idea de Johnstone me hace reflexionar sobre la importancia de las prácticas artísticas en el desarrollo de los seres humanos, prácticas que muchas veces deben ir a contracorriente de discursos sobre maneras únicas de construir conocimiento y de expresarse en sociedad. así que, por decisión y convicción abanderó la impro como un lenguaje que le permite al ser humano descubrir caminos para ser creativo y que no se desvíen de su propia subjetividad.

Guiado por el gusto hacia la práctica de la impro, he tenido algunas reflexiones sobre cómo la improvisación me ha enseñado cosas que puedo aplicar en la vida cotidiana; por ejemplo, confiar en mis propias ideas, hacerlas acción, fortalecer mi autoestima, dar valor a cada proyecto que quiero emprender y reconocer el valor de la empatía para crear en colectivo y finalmente, para poder convivir en sociedad. La pasión misma por la improvisación me ha llevado a contribuir y participar activamente en un colectivo artístico llamado Boroló impro, en donde hemos desarrollado una forma particular de hacer y enseñar, entendiendo la impro como una herramienta para el aprendizaje y la expresión del ser. Esta perspectiva artística y pedagógica nos ha llevado a presentar obras de improvisación en escenarios universitarios, populares y comunitarios de la ciudad, obras que siempre procuran dar protagonismo a los espectadores, pues para dar garantía de que lo que verán es improvisado, se les pide algunas palabras o situaciones: “¿en qué lugar quieres que ocurra esta improvisación?”, “dime una emoción con la que quieres que inicie esta escena”, “dime el título de la siguiente improvisación”, entre otras. Y de esta forma se manifiesta la apertura que tiene esta práctica hacia la participación activa de quien habita el espacio escénico, sea espectador, actor o simple transeúnte.

A decir verdad, los recursos enunciados anteriormente son típicos en la práctica de la impro desde sus inicios. No hubo nada de auténtico en el grupo al utilizar estas premisas, pues así fue la forma en que se nos enseñó. Pero más allá de eso, como artista, improvisador y docente, siempre he pensado en ¿qué herramientas podemos utilizar para hacer partícipe al público? ¿Qué podemos aportar a los espectadores desde nuestro arte?, ¿cómo podemos escuchar a las personas?, ¿qué se lleva el público de nuestro ejercicio artístico? Estas preguntas reflejan unas inquietudes

pedagógicas en el quehacer artístico y considero que en cierta medida, entablar un diálogo con los espectadores para adquirir insumos creativos, permite a los improvisadores mimetizar o representar una parte de las cotidianidades de las personas que observan. Para reforzar la idea anterior, quiero compartir la siguiente experiencia:

En el año 2021, con Boroló impro nos ganamos un estímulo del ministerio de cultura llamado Jóvenes en movimiento, que consistía en dar un apoyo económico a proyectos culturales de jóvenes entre los 18 y 28 años de edad. En esa ocasión, creamos un proyecto llamado Teatro móvil¹, que consistía en elaborar un escenario portátil con luces, telones, sonido y energía independiente, para llevar la improvisación teatral a lugares con difícil acceso y con escasa oferta cultural. Fuimos a una vereda del municipio de Nocaima, Cundinamarca, en alianza con la organización ANMUCIC (Asociación nacional de mujeres campesinas, negras e indígenas de Colombia) e hicimos un taller de impro y una presentación de Teatro de improvisación. En esa ocasión, teníamos un show de impro en donde le pedíamos a las personas del público que nos cuenten anécdotas o acontecimientos de su vereda. El motor² para la improvisación fue un concurso de masatos que solían hacer todos los años entre las veredas del municipio. Y la improvisación fue una historia ficticia basada en dicha anécdota y en los nombres y ocupaciones de algunas personas del público; tuvimos la oportunidad de representar sus actividades cotidianas y de refrescar un poco la memoria dejando un mensaje de buena convivencia y armonía en la vereda.

Con la elaboración del “Teatro móvil” logramos refrescar los escenarios comunitarios de esta vereda y ofrecer un espacio para el arte y la cultura sin que los habitantes tuvieran que caminar kilómetros hasta el pueblo, además, acompañado del taller formativo en improvisación, dejamos una herramienta creativa (la impro) para que las personas entiendan que la creatividad está a su alcance, con sus referentes sociales y culturales. Este, entre otros proyectos han abanderado mi camino como docente y artista desde el ejercicio de la improvisación, por eso, la considero un

¹ Proyecto Teatro móvil, Jóvenes en movimiento. Ministerio de cultura.
https://youtu.be/t_MZQ7WgULc?si=LxOYWQiqxX7CFhs

² En impro entendemos por Motor una herramienta que facilita el arranque de la improvisación. Para Alfredo Mantovani (2016) algunos motores para iniciar una escena son: Acción, espacio, gesto, personaje, estados de ánimo, imágenes, sensaciones y texto (p. 88).

lenguaje ideal para posibilitar la expresión y creatividad de las personas sin tener la necesidad de estudios académicos, reafirmando aquel postulado de Augusto Boal (2003) en donde dice que “Todos pueden hacer teatro, incluso los actores y en todas partes se puede hacer teatro, incluso en los teatros”.

Desde la perspectiva artística y escénica he indagado en diferentes estructuras dramáticas, recursos escénicos y maneras de crear historias, pero siempre teniendo presente la participación del público. Esto se vincula con la preocupación de Ranciere (2008) cuando afirmaba que “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (p.10), y que “el teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria” (p. 15). Por lo tanto, se gesta la preocupación por ejercer una improvisación teatral que acerque al espectador con su cotidianidad y su contexto, no necesariamente provocando una activación política contestataria, pero si apuntándole a un ejercicio escénico de fácil acceso que genere reflexiones y conocimiento al alcance de su realidad.

De esta manera quisiera acercar mi práctica artística e investigativa a un ejercicio colectivo, en donde el espacio del teatro no tenga la barrera entre espectador y actores, entre gradas y escenario, donde la luz ámbar no encandila al improvisador y le separe de la realidad, sino que abra el horizonte del espacio para el movimiento conjunto entre todos los participantes; una práctica que promueva la emancipación creativa, que “borre la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2008, p.25); finalmente, una práctica que, en camino con los dos principios del teatro del oprimido, “permita que el espectador protagonice la acción dramática y se prepare para protagonizar su propia vida” (Boal, 2002, p. 417).

Mapa del camino y recolección de piedras o problema de investigación

La improvisación teatral se expande por el mundo a finales del siglo XX, debido principalmente a la creación y difusión del formato *"Match"*, que fue una propuesta innovadora que acercó el público al acto escénico. Sus creadores toman por referente

un deporte como el hockey, para plantear una competencia entre equipos que se enfrentan creando las mejores improvisaciones con ciertas reglas definidas, para que el público elija cuál es el mejor. Considero que el mayor éxito de esta forma de hacer teatro es vincular al público e instalar la adrenalina de la competencia; los jurados o árbitros piden al público palabras, títulos de historias y otros insumos creativos para que los actores y actrices improvisen. Y esta se convirtió en la premisa principal de la práctica de la impro, cuyo fin atiende a los postulados que propuso Brecht (1948) cuando afirmaba que “la tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente” (p. 1).

Con el paso del tiempo, los grupos han formulado otras maneras de hacer improvisación, con la idea quizás de transformar el acto escénico y volver a las formas tradicionales de hacer teatro. Entonces, se clasifica la impro con los denominados "formatos", que para Omar Galván (2013) "pueden indicar tanto la duración de las piezas que componen un espectáculo, como una organización no del todo rígida de estructurar una presentación a público" (p. 276). Con esta denominación, se asemeja más la impro al teatro, pues han surgido propuestas con temáticas específicas, planteamientos estéticos, géneros dramáticos y puestas en escena singulares, incluyendo elementos esceno-técnicos y musicales. En consecuencia, “la impro se emparenta, desde lo formal, con una obra convencional de teatro, ya que cumple con un montaje que lo hace único y particular” (Galván, 2013, p. 276), rompiendo cualquier esquema de hacer impro bajo alguna regla.

A pesar de que esta forma de denominar la impro dilucide cierta autonomía en los grupos que la ejercen, las formas de vincular al público se vuelven comunes, pues basta con pedir al espectador una palabra o un aporte para justificar que se le está dando la oportunidad de participar activamente. Entonces, surge en mi práctica artística y pedagógica la inquietud sobre cómo vincular de manera activa al espectador, entendiendo que el público tiene un bagaje inmenso de experiencias, aprendizajes y anécdotas que desde su cotidianidad podrían aportar significativamente al acto creativo al que asisten.

Comparto la preocupación que expresaba Rancière (2008) al afirmar que “el espectador está separado de su capacidad de conocer y el poder de actuar” (p. 10), pues, en lugar de propiciar escenarios participativos que permitan a quienes asisten

vivir una experiencia estética, se mantiene una forma tradicional de hacer teatro en la que el espectador queda reducido al rol pasivo de admirar las habilidades creativas del actor. Esta lógica se inscribe en el régimen explicativo, propio de una concepción del teatro que busca pedagogizar y transmitir mensajes aleccionadores. Por el contrario, desde una perspectiva estética, el teatro se abre a múltiples interpretaciones y reconoce al espectador como un sujeto emancipado.

Para este proyecto se consideró que las experiencias y aprendizajes que las personas cultivan a lo largo de su vida son un insumo abundante para la creación. Aristóteles (1994) afirmaba que “la experiencia surge de la memoria, pues una multitud de recuerdos sobre un mismo asunto terminan por consolidarse en una única experiencia” (p. 70). En este sentido, considero que la improvisación teatral tiene el potencial de trascender sus maneras de funcionar para nutrirse de la estética cotidiana, integrando el conocimiento y las vivencias del espectador como parte del acto creativo, estableciendo así una relación más profunda entre la escena y la vida diaria. Katia Mandoki (2006) defiende la idea de que la experiencia estética no se da solamente en las obras de arte, sino que las acciones cotidianas también la generan, entendiendo que lo bello es el efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto desde un contexto social (p.20).

En consecuencia, como artista, docente e improvisador, me surgió la inquietud de ¿cómo la experiencia cotidiana, tanto de quienes actúan como de quienes observan, puede convertirse en un detonante creativo para la escena y generar conocimiento colectivo?, entendiendo que improvisar en escena es, en esencia, una construcción compartida y un entramado de memorias, percepciones y realidades que se mezclan y se transforman en el momento entre improvisador y espectador.

Bajo esta perspectiva, la investigación buscó explorar la improvisación teatral y sus recursos creativos, como una práctica que revela la estética de lo cotidiano como un insumo de creación. A través de un laboratorio creativo, se indagó en cómo los improvisadores pueden nutrirse de su entorno, sus aprendizajes y su sensibilidad para construir escenas que no inicien de lo extraordinario, sino de la mirada profunda a lo común. Asimismo, se interrogó el papel del espectador en este proceso: ¿puede la improvisación teatral contribuir a la emancipación creativa del ser, permitiéndole a la persona reconocer que su propia cotidianidad es un territorio

fértil para la creación? Si el teatro ha sido históricamente un reflejo de la vida, la improvisación tiene el potencial de ir más allá y hacer que el espectador no solo vea, sino que se reconozca como portador de historias y como co-creador del acto teatral.

Esta exploración se enmarca en un contexto urbano, donde lo cotidiano se vuelve efímero, cambiante y en muchas ocasiones, imperceptible. En ese ir y venir del día a día, la improvisación teatral puede convertirse en un dispositivo que detone nuevas formas de mirar y habitar la ciudad, nuevas maneras de narrar la propia experiencia y, sobre todo, un espacio donde improvisadores y espectadores comprendan que su vida diaria no es solo un tránsito entre rutinas, sino una fuente inagotable de creación y conocimiento. Ante este panorama, se planteó la siguiente pregunta que orientó el proceso de investigación-creación:

Pregunta Brújula

¿De qué manera la práctica de la improvisación teatral aporta a la emancipación creativa del improvisador y el espectador desde la estética cotidiana?

Objetivo General

Explorar la improvisación teatral desde la estética cotidiana, como vía para comprender y fomentar la emancipación creativa en el acto escénico.

Objetivos Específicos

- Reconocer la estética cotidiana como fundamento práctico para la exploración escénica, comprendiendo sus manifestaciones y posibilidades en el proceso creativo desde la improvisación teatral.
- Identificar y aplicar los elementos poéticos y prácticos de la improvisación teatral que se articulan con la concepción práctica de la estética cotidiana.
- Comprender los alcances de la emancipación creativa en la creación y presentación de una propuesta escénica desde la improvisación teatral y la estética cotidiana, que promueva la participación creativa del espectador.

CAPÍTULO 2: CONTEMPLACIÓN DEL PAISAJE-FUNDAMENTO TEÓRICO

“De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del rompecabezas: a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de rompecabezas ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro”.

George Perec



Improvisación teatral

Forma de concebir la Impro desde la experiencia

La primera vez que recuerdo haber hecho improvisación en teatro fue en el año 2011, cuando recién terminaba bachillerato académico. Recibí la invitación de una persona por redes sociales para ser parte de un grupo de teatro dirigido por mi profesor del colegio. Hasta ese entonces, el teatro era un lenguaje que me gustaba demasiado y que practicaba exclusivamente en las clases del colegio dictadas por el mismo profesor. Pero abrir mi perspectiva social al mundo del teatro por fuera de las paredes de la institución académica era una idea que mi mente y corazón juvenil anhelaban explorar.

En el grupo de teatro aprendí varias técnicas escénicas, pero lo que más se llevó mi motivación fue la técnica del clown. Explorar la comicidad desde la verdad de mi ser me llevaba a imaginar mundos posibles en la ficción teatral, y a través de esta práctica tuve los primeros acercamientos a la improvisación, haciendo juegos sencillos en donde debía representar situaciones propuestas por el director y solucionar la narrativa con mis propios recursos escénicos. Hasta entonces, no tenía idea del universo tan inmenso que era la impro, pero quedó en mí la curiosidad por esa capacidad de representar situaciones escénicas sin preparación previa.

Alfredo Mantovani en su libro *90 juegos y ejercicios de improvisación teatral* (2016) hace una definición bastante concreta y sencilla de lo que es la impro, que resulta pertinente para el desarrollo de este proyecto:

La improvisación teatral, la impro, es teatro. Otra forma de hacer teatro. Escenas creadas de forma instantánea, sin guión ni preparación previa, y en las que el actor, al que llamaremos jugador o improvisador, interpreta la ficción en el mismo momento que la está creando. (p. 15)

Esta definición deja clara la naturaleza de esta práctica, pero a su vez genera múltiples interrogantes que en ese entonces no hallaba cómo resolver: ¿cómo crear escenas sin preparación alguna? Pues, hasta ese momento mi conocimiento de hacer

teatro era con un texto dramático como respaldo. Y entonces, surgieron muchas más interrogantes que alimentaron mi instintivo camino investigador: ¿qué necesita un actor o actriz para improvisar?, ¿quiénes pueden actuar e improvisar?, ¿Debo estudiar en una universidad para hacerlo?

Hasta antes de conocer el universo de la pedagogía, consideraba que la improvisación era una técnica para desarrollar habilidades en los actores y actrices, para que supieran solucionar las escenas en caso de que se les olvidara el texto o en caso de que ocurriera algo repentino. Incluso, en la universidad tuvimos acercamientos a la improvisación, pero desde la perspectiva de Konstantin Stanislavsky, el famoso director teatral ruso, precursor del teatro naturalista, en el que se pretendía llevar el acto escénico a tal punto de que el público pensara que era real y en donde los actores no solo actuaran, sino que vivieran la escena.

Este método implicaba utilizar la improvisación en los ensayos para lograr uno de sus principios fundamentales: La verdad en escena. Quería que las emociones y reacciones de los actores fueran auténticas, y esto lo lograba a partir de otras herramientas como el “Sí mágico”, que básicamente consiste en que el actor recuerde un acontecimiento real de su vida, para extraer esa emoción real y transponerla a la escena, o imaginar como si estuviera viviendo un acontecimiento real similar a lo ocurrido en la escena. Al respecto, Stanislavsky (2009) menciona que:

En el subtexto se entrelazan múltiples y diversas líneas interiores de la obra y el papel, hecho de síes mágicos, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares (p. 145).

Este uso de la improvisación para el teatro estaba bastante distante de lo que se transformaría en lo que llamamos hoy como impro. Sin embargo, algunos recursos de este método se pueden ver reflejados en la improvisación teatral actual, como la construcción de acciones físicas para justificar una emoción, o las circunstancias dadas, que buscan que el actor o actriz identifique el recorrido del personaje para llegar al momento de la escena presente, y así entender y justificar sus emociones.

No fue sino hasta el segundo semestre de la universidad, cuando conocí la ahora sí, enunciada con nombre propio, impro. En la clase de actuación abordamos la impro desde Keith Johnstone, que fue el precursor, junto con Viola Spolin, de esta práctica escénica que se distanció del teatro para tener su propio lugar. Keith Johnstone (1990) elaboró su discurso a partir de la educación, y sustentó que la mayoría de las instituciones educativas “estimulan a los niños a ser no imaginativos y que la escuela tradicional está hecha para privar al ser humano de su creatividad libre” (p. 96). Esto lo vió reflejado en el trabajo con los actores de sus obras, así que inició un proceso de enseñanza de la improvisación como herramienta para liberar a los actores, y en general a las personas, de las represiones creativas que la sociedad y la escuela imponen. Mantovani (2016) referencia el proceso de Johnstone, afirmando que:

La motivación de Johnstone era encontrar una forma de teatro que conectara con la parte lúdica del actor, para desarrollar una expresión más espontánea y creativa alejada del «teatro institucional». Su intención era crear un nuevo tipo de teatro, alternativo a la cultura dominante y a los centros de poder intelectual. Para hacer esto, se inspiró en competiciones de lucha libre, de las que adaptó al teatro el formato y sus técnicas. Johnstone quería utilizar la pasión que se genera entre deportistas y público, la tensión de la competición, para crear un espectáculo espontáneo y creativo que naciera del encuentro de energías entre actores y espectadores. (p. 20).

Desde mi perspectiva, los postulados de Johnstone fueron profundamente innovadores para su época, al punto de impulsar toda una corriente teatral basada en la espontaneidad de los actores y las actrices. El hecho de tomar herramientas del deporte para construir un estilo de teatro que conectara con el público desde las emociones representó un giro decisivo para que la improvisación escénica adquiriese autonomía y fuerza propia. Incluso, considero que Johnstone realizó aportes significativos para comprender la improvisación como una valiosa herramienta pedagógica.

Asimismo, Johnstone otorgó un lugar central a la espontaneidad, una cualidad esencial para la improvisación en escena y, en términos más amplios, para desenvolvemos en la vida cotidiana. A partir de esta mirada, logré reconocer, desde

un enfoque pedagógico, las cualidades y aprendizajes que una persona necesita para liberar su imaginación y creatividad en escena: perder el miedo al público, atreverse a ser espontánea, permitirse el juego, liberar sus ideas y expresarlas sin juicio.

Por otro lado, Viola Spolin, desde sus laboratorios actorales “aportó sus juegos teatrales de improvisación para el actor, que se convirtieron rápidamente en una forma de arte independiente” (Mantovani, 2006, p.19); y de esta manera, consolida la creación del grupo de impro “*The second city*”, proponiendo dinámicas que darían nacimiento al movimiento de improvisación moderno.

A pesar de que la impro dio sus primeros pasos a inicios de la segunda mitad del siglo XX, no fue sino hasta la década de los 90 cuando esta técnica resonó en Colombia. Hasta ese entonces, la mayor función que tenía era la de servir como ejercicio de preparación para los actores y actrices en academias, pero empezó a tomar fuerza principalmente en el Teatro libre de Bogotá, con la propuesta de, en ese entonces, estudiantes como Gigio Giraldo y Julio César Herrera. Según Giraldo (2025), crearon un espacio extracurricular “que buscaba incentivar las propuestas individuales de los estudiantes, fomentando su interés en corrientes escénicas que hacían parte o no del currículo de la escuela, allí se llevaron a cabo las competencias inter cursos de improvisación” (p. 177).

Se entiende entonces, que la puerta de entrada de la técnica en el país, fue a través de los Match de improvisación, abriendo caminos para la creación de eventos artísticos de gran magnitud, principalmente en Bogotá, como “Las dionisiacas”, que eran “competencias disputadas entre varias escuelas locales” (Giraldo, 2025, p. 179), desencadenando así, la conformación de varios grupos que exploraron la técnica con propuestas en ese entonces innovadoras y llevando espectáculos a ciudades como Medellín y Manizales.

En el siglo XXI la impro se ha difundido por todo el mundo, siendo aplicada en cada país y agrupación de diferentes maneras, situadas en su contexto socio-cultural. Incluso, la diversidad de su práctica ha generado múltiples perspectivas para utilizarla, jugando con estructuras dramáticas y entrando en diálogo con disciplinas como el cine, la música y otras técnicas del teatro. A pesar de que los hallazgos

investigativos y la producción de conocimiento de esta técnica sean limitados al compararlos con otras técnicas de las artes escénicas, la impro crece y se convierte en una herramienta democrática que cualquier persona puede practicar, sea o no profesional en teatro, pues su flexibilidad y aportes trascienden la rigurosidad de cualquier técnica.

A partir de las propuestas novedosas de estos y otros grandes referentes de la improvisación en el mundo, se desencadena la consolidación de la impro como una técnica propia que está en constante crecimiento y que extiende sus ramas a diferentes áreas de la educación y el teatro, siendo una técnica entre comillas nueva, dando la posibilidad a quienes la practican, de investigar nuevos caminos y perspectivas para su uso y práctica.

Siendo consecuente con la historia y los cambios que transita la humanidad, como investigador, docente e improvisador, quiero visibilizar la impro como una técnica con características pedagógicas y artísticas de la posmodernidad, pues rompe con las reglas de la academia tradicional al permitir que cualquier persona la pueda practicar y aprovechar de ella los diferentes aportes educativos, tanto en lo individual como en lo colectivo. Desde una perspectiva didáctica de la impro se pueden identificar múltiples tópicos que moviliza, pues como afirma Mantovani (2016):

La impro, por sus múltiples posibilidades, es un espacio ideal para el desarrollo de la expresión artística. También es una magnífica herramienta para el crecimiento personal. Diversas habilidades y actitudes se pueden adquirir y fortalecer a través de esta disciplina teatral. Con la impro se mejoran las capacidades de percepción, expresión y comunicación. Se potencia la creatividad y la imaginación. Se fomenta el conocimiento personal y del otro. Se favorece la autoestima, la autonomía, la tolerancia y el compromiso. Se entrena la rapidez de respuesta. Se estimula el sentido del humor y el pensamiento creativo. (p. 17).

El tópico de la creatividad es el que más resuena en este proyecto, por encima de otros que también sustenta la impro. Pero también considero que para lograr la emancipación creativa que busca este proyecto, tanto en los espectadores como en

los actores y actrices improvisadores, es necesario identificar todos los aportes que esta técnica hace de manera visible e invisible desde su entrenamiento y práctica. Por ello, a continuación se hará el despliegue de algunos conceptos clave para articular el entrenamiento con la poética de la impro, entendiendo que para el acto creativo se deben sentar algunas bases sólidas en el individuo tanto desde su manera de accionar en espacios sociales y de convivio cotidiano, como en el escenario teatral.

Práctica de la improvisación teatral

Espontaneidad.

Considero que la espontaneidad es la semilla fundamental para improvisar, pues es la reacción más natural ante un estímulo, y siendo utilizada para la representación escénica, puede detonar una infinidad de situaciones y acciones que movilicen historias auténticas. Según Omar Galván (2013), la espontaneidad se refiere a la reacción inmediata en su máxima pureza, es un reflejo que se acepta o se inhibe (p. 150). Detonarla no es fácil, pues normalmente, como seres sociales, estamos cargados de represiones que la bloquean por temor al “qué dirán” y por miedo a hablar o a accionar de maneras que no sean aceptadas por los demás; sin embargo, al canalizarla y utilizarla a favor de la creatividad, nos permite exteriorizar reacciones y emociones naturales que son estímulo creativo tanto para nosotros mismos, como para nuestros compañeros en escena. Keith Johnstone (1979) afirmaba que el improvisador “debe entender que su principal habilidad radica en liberar la imaginación de su compañero” (p. 85), y la mejor manera de hacerlo es con propuestas que nazcan de la misma naturalidad del ser.

De esta manera, estimular y promover la espontaneidad en las personas puede convertirse en un camino efectivo para fortalecer su confianza y permitirles compartir experiencias y reacciones vinculadas a su cotidianidad, expresadas a través del cuerpo y la voz. Estas vivencias pueden transformarse en personajes, emociones o situaciones que alimenten la creación de historias, en coherencia con la búsqueda de una experiencia estética que no necesite remitirse a referentes lejanos, sino que emerja de las propias sensaciones y saberes de quienes ejecutan el acto creativo.

La espontaneidad en escena puede desarrollarse, en gran medida, a través del juego. Basta observar la manera en que niños y niñas exploran el mundo en su proceso de aprendizaje lúdico para comprender que la imaginación es una capacidad natural del ser humano. En este sentido, Keith Johnstone (1979) afirma que los colegios “suelen limitar la creatividad de los niños, pues equiparan la educación con reglas estipuladas por libros” (p. 92), lo que sugiere que uno de los principales bloqueos de la imaginación se produce durante la adaptación a normas sociales que enseñan a la niñez a ser recatada, prudente y a reprimir sus emociones.

Estado de disponibilidad.

El estado de disponibilidad en la improvisación teatral se refiere a la disposición del cuerpo y la mente para iniciar la práctica escénica, ya sea en un espacio de entrenamiento o en plena función. Este estado implica dejar de lado las cargas y preocupaciones de la vida cotidiana, como asuntos laborales, académicos o emocionales, para entregarse completamente al presente y al instante de la creación. La percepción del entorno, de los compañeros y de sus ideas, así como el reconocimiento de los propios pensamientos y emociones, son fundamentales para construir una historia, escena o situación con fluidez y autenticidad. Como lo señala Omar Medina (2023), al entrar en escena “no podemos seguir embargados por la cotidianidad ni por las tensiones que traíamos en el auto o de un conflicto personal; por el contrario, llegamos al recinto teatral para dar nuestra función y nos preparamos para acceder al escenario” (p. 51). Esta preparación involucra tanto el acondicionamiento físico y vocal como una actitud de apertura y flexibilidad mental.

Desde la perspectiva del entrenamiento actoral, Eugenio Barba (1990) introduce la noción de lo "extra cotidiano", que se basa en la creación de un estado de equilibrio y tensión en el cuerpo, generando un esfuerzo físico mayor que potencia su expresividad en escena (p. 106). Este principio puede trasladarse también al plano de la mente, donde la concentración y la energía deben moldearse para proyectarse con intensidad y claridad. En el caso de la improvisación, la preparación se distingue de otras formas teatrales, porque se realiza a través de juegos que promueven la equivocación y la aceptación del error, liberando al intérprete de bloqueos y tensiones, permitiendo el despliegue de la imaginación y la espontaneidad. Medina (2023) enfatiza que este entrenamiento agudiza la percepción del improvisador,

haciéndolo más receptivo a los estímulos externos, desde los gestos de los compañeros hasta situaciones espontáneas que pueden detonar el desarrollo de una historia (p. 51).

No obstante, considero que esta percepción de lo extra cotidiano en escena genera una tensión con la búsqueda de una estética basada en la cotidianidad. En este proyecto, la improvisación se concibe como una herramienta para descubrir y representar la creatividad inherente a la vida diaria, sin necesidad de transformarla en una representación forzada y ajena a la realidad. Por ello, es necesario diferenciar entre la preparación del cuerpo y la mente para la proyección escénica, que exige una disposición activa y enérgica, y la capacidad de expresar acciones y movimientos cotidianos de manera orgánica y auténtica. Encontrar este equilibrio permitirá construir escenas que, aunque estén enmarcadas en el arte de la improvisación, mantengan una conexión genuina con la realidad de las personas.

Escucha y aceptación.

En improvisación se entiende la escucha como el estado de percepción que debe tener el improvisador en escena, y es una percepción activa tanto en el exterior, con los compañeros, el escenario, la música el público, como interior, con la escucha de las propias ideas y la confianza para darles flujo en escena. Esta escucha es fundamental para la creación, pues a partir de ella inicia el juego y la complicidad en donde cada improvisador lanza propuestas que deben ser aceptadas y complementadas por los demás para crear una sola representación escénica.

Pilar Villanueva (2023) considera que “la técnica de improvisación se rige por tres principios: la escucha, la aceptación y el desarrollo” (p. 91); de estos tres principios, la escucha y la aceptación corresponden a la preparación y disposición previa del improvisador, a la flexibilidad para fluir en el tiempo presente y construir con el compañero. Cuando el improvisador cuenta con estas cualidades, se facilita el proceso de creación, pues “crear no es sino descubrir, reconocer lo que hay y luego permitirle a eso que hay, que sea, hasta alcanzar su máximo potencial” (Villanueva, 2023, p. 92). También, Villanueva (2023) afirma que:

Algunas de esas propuestas son ideas conscientes y aparecen justo cuando se les requiere, y otras tantas surgen en el momento, ligadas al error o a la singularidad de la circunstancia. Esas propuestas espontáneas, que no solo surgen de los participantes, sino que, por decirlo de alguna manera, surgen del espacio, el ambiente o el entorno, también deben ser escuchadas con suma atención, pues podemos encontrar en ellas un potencial expresivo, emotivo y poético de gran amplitud (p. 93).

Con lo anterior se define la conexión directa que existe entre las habilidades que se desarrollan con el entrenamiento de la impro (habilidades que trascienden lo escénico, pues pueden ser utilizadas en contextos de la vida diaria de las personas) y la poética de la impro, que se refiere a la manera en que se realiza el acto escénico, vinculando las ideas del improvisador que se transforman en personajes, situaciones, gestos o movimientos, con la representación que surge desde las ideas y acciones del compañero. Esto implica la evidente conexión entre improvisadores desde la aceptación mutua de las propuestas, siendo cómplices en el andamiaje de la escena desde la escucha y retribución. Pero insisto, en que para lograr esto es necesario entrenar previamente y generar esa conexión que altere los estados de percepción, para intuir en qué momento es adecuado intervenir y en qué momento es necesario realizar aportes a la propuesta del otro.

Creatividad.

Para entender la creatividad desde la impro es preciso delimitar su concepto, pues tiene una cantidad considerable de definiciones dependiendo el área disciplinar desde la que se observa. Desde la perspectiva de este proyecto, la creatividad es un proceso cognitivo y emocional realizado por el ser humano que permite desarrollar ideas y descubrir conexiones para proyectarlas en la realidad. Esta percepción se opone a la idea de que crear implica un acto de originalidad y autenticidad, esa idea que sostiene que para considerarse creativo se tiene que plantear algo jamás antes visto y que nace del interior de la persona. Por el contrario, este es un proceso que involucra la mente de la persona, que está permeada por estímulos externos a ella. Para el psicólogo Csikszentmihalyi, citado por Pascale (2005) “la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los

pensamientos de una persona y un contexto sociocultural” (p. 65), lo que implica un trabajo de transposición de ideas con el entorno y con otras mentes.

Siendo consecuentes con esta percepción de la creatividad, se acoge la perspectiva de Vigotsky (2000) cuando afirma que “la actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de las experiencias acumuladas por el hombre” (p. 17), por lo tanto, se entiende que al proyectar ideas, producto de experiencias previas y al combinarlas con el contexto inmediato de la actividad creadora, se está siendo creativo.

Esta creatividad se puede entender según Csikszentmihalyi, citado por Pascale (2005) en diferentes grados de impacto: El primero, lo asocia con el término Creatividad con mayúscula, para referirse al “proceso por el cual dentro de una cultura resulta modificado un campo simbólico, y sobre la que el autor profundizará” (p. 66); y el segundo, que asocia la palabra creatividad en minúscula, y plantea que “es a la que refiere la psicología corrientemente como la puesta en práctica del ingenio en la vida cotidiana” (p. 66). A partir de esta diferenciación, considero que el segundo concepto tiene mayor pertinencia dentro de este proyecto, ya que no se busca movilizar un campo simbólico de gran impacto social, sino reconocer la creatividad en el acto creativo de la cotidianidad, en la versatilidad del ser humano para proponer soluciones que, desde la improvisación, se traducen en acciones de representación escénica. En este proceso interviene un conjunto complejo de elementos, como la experiencia del improvisador, su capacidad de trasladar ideas a la ficción teatral y la pertinencia que identifica en relación con lo ya construido junto a los demás participantes, los cuales permiten que las ideas interiores se transformen en un acto creativo exterior.

Para finalizar, quiero asociar una perspectiva un tanto menos psicológica y más poética, que asocia directamente el acto de crear con la improvisación, y que se conecta con esta idea de que crear es un proceso inherente al ser humano, que implica establecer vínculos entre las ideas interiores y su transposición a la realidad. Pilar Villanueva (2023) afirma que “la improvisación es el arte de hacer nacer las ideas donde parece que no hay nada, el arte de descubrir que siempre hay algo: el arte de la abundancia” (p. 91); y como conclusión de esta idea, la autora menciona

que “crear no es sino descubrir, reconocer lo que hay y luego permitirle a eso que hay, que sea, hasta alcanzar su máximo potencial” (p. 92). De esta manera, para efectos de este proyecto es conveniente entender la creatividad como un proceso que no requiere experticia, y que no es exclusivo de los artistas, pues en los actos cotidianos nuestro cerebro busca caminos que faciliten su expresividad y su adaptación al entorno.

Poética de la improvisación teatral

Para comprender el concepto de poética dentro de este proyecto, es útil remontarnos a su raíz etimológica, ya que ofrece pistas y conexiones con el acto creativo. La palabra poético proviene del griego *poetikos* y significa "relativo al que compone". Sus componentes léxicos son *poiein* (componer, crear) y *tes* (agente)³. En el ámbito artístico, este término se emplea para definir las características y elementos que conforman una obra, su composición y su génesis creativa.

Su origen se encuentra en los planteamientos de Aristóteles sobre la poesía, quien concebía el arte como una ciencia que debía ser examinada a través de la identificación de sus componentes estructurales. Como señala Alicia Villar (2004), las normas de la poética “se refieren más a la técnica y a la forma externa de la composición poética que a la esencia en sí misma y a su contenido” (p. 10). Y como definición, Aristóteles, según Villar (2004) caracteriza la poesía como el arte de la imitación (p. 14) desde las formas narrativas y dramáticas, “siendo el objeto de imitación las costumbres, padecimientos y acciones del ser humano” (p. 14).

Aristóteles desarrolla una descripción detallada de los elementos que conformaban la tragedia en ese entonces, sentando las bases para el estudio de la composición teatral. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, la concepción de la poética ha evolucionado, dando lugar a nuevas interpretaciones y formas de percepción en el ámbito teatral. Elementos como las estructuras dramáticas, la concepción del espacio, el rol de los personajes, la relación con el público, entre otros, se consideran asuntos presentes de la poética teatral, asuntos que varían según autores, discursos y técnicas.

³ Raíz etimológica extraída de: <https://etimologias.dechile.net/?poe.tico>

La improvisación teatral, identificada como una técnica más de las artes representativas, tiene también un despliegue de recursos y estructuras que determinan su poética. Ante la ausencia de texto dramático, se podría pensar que la impro carece de bases sólidas que la sustentan; sin embargo, es este punto donde la técnica toma su propio lugar y se distancia del teatro, pues funciona de manera particular, teniendo como pilares principales el cuerpo, la mente creativa y la interacción con el espectador.

Según Omar Galván (2013) existen varias características presentes en la resolución escénica de la impro y que conforman su poética:

La elección del espacio vacío; consensuados códigos de edición de las escenas; la manipulación de objetos imaginarios; la utilización del cuerpo propio para generar escenografías; dominio de estructuras narrativas aplicadas a la dramaturgia improvisada, etc. (p. 284).

Estos son algunos elementos que componen el lenguaje de la improvisación teatral, que se traducen en recursos del cuerpo, la expresividad y la creatividad del improvisador para proyectar la representación al público; sumados, forman la composición de un lenguaje que no precisa de elementos ajenos a la propia persona para crear. Se comparte entonces, aquella afirmación que hace Peter Brook (1969) sobre lo que es el teatro:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (p. 21)

El acto teatral en la improvisación se sustenta en “El presente” como su esencia fundamental. A diferencia del teatro escrito, donde el texto antecede a la puesta en escena, la improvisación cobra vida en el mismo instante de su ejecución. Omar Galván (2013) menciona un término denominado “*Notiempo*”, para hacer referencia al proceso colectivo creativo en el instante. Menciona que las manifestaciones artísticas, por lo general suponen dos tiempos: el de la creación y el de la ejecución (p. 164), mientras que en la impro estos dos tiempos se unifican, conjugando en un mismo presente la planeación, que sería entonces la espontaneidad y propuestas de

los improvisadores, con la ejecución, que es la habilidad actoral para traducir estas ideas desde la mente hasta el cuerpo.

La dramaturgia improvisada no sigue un esquema predefinido, pues se construye en el transcurso mismo de la función, en un proceso de creación auténtico, dinámico y efímero. En esta construcción confluyen las ideas, la imaginación y el conocimiento de cada improvisador, quienes, permeados por la energía y disposición del espectador, van componiendo imágenes, sensaciones y situaciones que dan forma al acto creativo. La escena se convierte así en un espacio de interacción viva, donde la espontaneidad y el juego son la materia prima de la representación.

No obstante, para que este acto creativo se materialice de manera efectiva, es necesario contar con una serie de elementos poéticos que le dan estructura y coherencia, códigos que tanto el espectador como los improvisadores entiendan para formular el universo ficcional común. Estos elementos, lejos de imponer límites a la improvisación, actúan como principios organizadores que permiten que el juego escénico fluya sin perder sentido ni dirección, posibilitando la transformación del instante en una experiencia escénica significativa. A continuación, mencionaré algunos elementos de la poética de la impro que son pertinentes para el acto creativo en este proyecto.

Plataforma.

La plataforma en impro hace referencia a la base de componentes que necesita una escena para garantizar su comprensión y efectivo desarrollo. Son elementos que sumados, forman la escena en su totalidad. Esta plataforma puede variar según las teorías y escuelas, pues depende también de su intención y de las búsquedas propias de cada formato. Al no existir una dramaturgia escrita que guíe la representación de escenas, los improvisadores desarrollan la noción y percepción de los componentes faltantes, para ir completándolos en el camino como un rompecabezas.

Para definir la plataforma de una improvisación podemos pensar en ¿qué necesita una escena teatral para que sea una escena teatral? Y no es necesario hablar de elementos materiales, pues partimos del punto de que la impro puede funcionar solo con la presencia de los actores y del público, todo lo demás lo aporta la imaginación colectiva que se instala en el escenario. Entonces, surge la popular fórmula en impro,

cuyo origen es un interrogante, denominada con las siglas PROL (Personaje, Relación, Objetivo y Lugar). Para varias escuelas, esta es la plataforma esencial en la impro, pues son cuatro componentes que, al integrarlos a una improvisación, nutren de sentido las historias creadas. Mantovani (2016) afirma que el PROL es “un esquema comprensible y muy manejable que muestra de manera sencilla cuáles son los ingredientes que favorecen el entendimiento a lo largo de la improvisación” (p. 101), además, sustenta que “aporta limpieza a la historia, evita que los improvisadores se pierdan en la indefinición y facilita al observador la conexión con lo que está ocurriendo en escena” (p. 101).

A pesar de la efectividad de esta fórmula para plantear una plataforma en improvisación, considero que uno de estos elementos no tiene un sustento válido al ponerlo a la luz de la representación en el *Notiempo*, y es el elemento del Objetivo, pues al improvisar una escena sin preparación previa, se tiene que ir descubriendo el rumbo de la historia, atando cabos sueltos y procurando dejar la información clara al espectador: ¿Qué personajes aparecen? ¿Qué relación tienen entre ellos? ¿en qué lugar ocurre la historia? Sin embargo, no es verosímil para la historia que se está construyendo, que desde el inicio el personaje tenga claro un rumbo hacia el cuál debe ir y que lo persiga por encima de todo lo que se está construyendo en el camino. Por ello, es mejor utilizar el “acontecimiento” como el cuarto elemento de esta plataforma, y es entendido por Galván (2013) como un hecho escénico que modifica el desarrollo de una improvisación (p. 157). Con este elemento, se completa una fórmula que le permite al improvisador desarrollar la historia con una base sólida y que permita un desarrollo profundo.

Puede haber tantas plataformas como grupos de improvisación, pues este es solo un elemento que está al servicio del improvisador para canalizar el desarrollo y sentido de la historia construida, con el fin de transmitir a la escena y al espectador una representación clara. Pero de acuerdo con las necesidades y búsquedas grupales, se pueden priorizar otros elementos en la improvisación.

Estructura dramática.

La estructura dramática puede entenderse como la secuencia de acciones y sucesos que ocurren en una obra teatral y que la nutren de sentido. Define el camino que llevan los personajes y justifica los acontecimientos. Esta secuencia se rige bajo

diferentes principios y atiende principalmente a la intención de la dramaturgia para contar la historia. El referente más conocido y tradicionalmente utilizado es el modelo que propuso Aristóteles para definir la tragedia, pues en su Poética plantea que toda obra poética cuenta con un Inicio, nudo y desenlace y los caracteriza de la siguiente manera en palabras de Villar (2004):

El nudo es lo que va desde el comienzo hasta esa parte que es extrema y a partir de la cual se da el paso de la dicha a la desdicha, y el desenlace va desde el principio del cambio hasta el final (p. 81).

Feña Ortalli en su podcast “Teóricamente hablando” (2024), relaciona la estructura dramática con el concepto de metatrama, “entendiéndose como el esqueleto de una historia, una serie de elementos preestablecidos en el desarrollo de la narrativa” (Episodio 2: Estructuras). Con lo anterior, se amplía la forma en que se comprende la estructura, pues hay muchas formas de disponerla, ya que una historia no necesariamente debe ser narrada de forma lineal. Además de la estructura aristotélica, existen otro tipo de estructuras, como las circulares, que se pueden evidenciar en obras como “Esperando a Godot, de Samuel Becket, o las estructuras episódicas, presentes en las obras de Bertolt Brecht, por mencionar solo algunas.

En la improvisación teatral, la estructura dramática puede adoptar múltiples formas. Por un lado, existe la improvisación completamente libre, donde la historia se desarrolla sin ninguna guía predeterminada. Por otro lado, encontramos la improvisación con una estructura definida, en la que los improvisadores establecen acuerdos previos para construir un esqueleto narrativo que orienta el desarrollo de la historia.

Un ejemplo cercano de este enfoque estructurado es “Estación Impro”, una obra de formato largo de mi grupo de improvisación, Boroló. En esta propuesta, la ficción se sitúa dentro de un programa de radio en el que se escuchan y representan en escena los momentos memorables de los oyentes (el público). Al trabajar con las experiencias personales de las personas, asumimos la responsabilidad de contar una historia emocionante que, en algún punto, vincule la anécdota compartida, sin perder la fluidez y la espontaneidad de la improvisación.

Para lograrlo, como grupo acordamos una estructura interna en la que el personaje protagonista funcionaba como eje central y debía atravesar ciertos cambios para completar su historia. Un recurso clave que utilizamos fue el juego con los adjetivos: al entrevistar al público, identificamos una característica relevante de la persona que vivió el momento narrado, por ejemplo, ser envidiosa, tener mala suerte o ser avara. A partir de esto, definimos el punto de partida de la historia con un protagonista que representaba lo opuesto a dicho adjetivo. Si el adjetivo era “avaro”, la historia comenzaba con un personaje generoso, y a medida que avanzaban los acontecimientos, este experimentaba una transformación hasta encarnar el rasgo propuesto. Durante este proceso, las escenas se iban conectando naturalmente con el momento memorable compartido por el público. Así, aunque teníamos una estructura clara, toda la interpretación se construía de manera improvisada.

Este tipo de estructuras en la improvisación teatral guarda similitudes con los canovacci de la *Commedia dell'arte*, una forma de teatro popular italiano del siglo XVI, en la que los actores trabajaban con arquetipos de personajes y seguían esquemas narrativos predefinidos sobre los que improvisaban. Sin embargo, la estructura en la improvisación moderna va más allá de este modelo, ya que la intención dramática y la forma del espectáculo pueden variar según la perspectiva del grupo o de la dirección.

El cuerpo.

Para crear y representar una historia, el improvisador cuenta con una única herramienta capaz de transformar el espacio vacío en un espacio poético: el cuerpo. A través de él se establecen códigos y acuerdos tanto con los espectadores como con los demás improvisadores, dando forma a la convención ficcional que sustenta el acto escénico. Ese es el cuerpo poético, un cuerpo que permite comunicar, recrear, representar y transformar el vacío en ideas y emociones.

En improvisación teatral jugamos con la mimetización: representar objetos, espacios y personajes, con el fin de comunicar al espectador cierta intención dramática. Se toman algunos conceptos del teatro físico y de la escuela de Mimo, siendo mayormente afines con las propuestas de Jacques Lecoq, que fundamentan una práctica escénica basada en el estudio del movimiento, el espacio y el descubrimiento a través del juego. Lecoq (1997) define el acto de mimar como un acto primigenio de

la creación dramática: “poder jugar a ser otro, poder dar alusión a cualquier cosa” (p. 42). Lo anterior, tiene una afinidad directa con la práctica de la impro, pues su naturaleza se basa en crear a partir de la imaginación, poder traducir en el cuerpo imágenes que surgen de nuestra experiencia, sumadas con las experiencias de los demás.

Bajo esta misma lógica, se justifica el papel de la cotidianidad en el acto creativo, siendo la improvisación el mecanismo para extraer lo poético de las actividades comunes, rutinarias, esas que pasan desapercibidas ante nuestros ojos. La impro y la estética cotidiana nos permiten poner un foco sobre estos detalles para extraer de ellos la belleza, que es subjetiva. El teatro es el lenguaje que nos conecta con la mente y sentir de la infancia, pues como lo afirma Lecoq (1997), “el acto de mimar es un acto de la infancia, el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo” (p.42).

Para finalizar este apartado, entendemos en este proyecto la representación improvisada y el acto escénico con el término que Lecoq (1997) denomina como “Recreación”, entendida como “la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida” (p. 50). Este término es utilizado por el autor para definir en el proceso, el momento en que sus estudiantes exploran la actuación, pues el punto de partida para entrar en el terreno de la interpretación escénica es observar las acciones de la cotidianidad y traducirlas en el cuerpo sin algún filtro o exageración. Posteriormente, esta capacidad de recreación de la realidad debe transformarse y situarse en un contexto de representación dentro del universo ficcional planteado, cargando esa recreación con la poética del acto escénico, traduciendo en imágenes y ambientaciones la narrativa que se va construyendo.

Estética cotidiana

La cotidianidad como concepto

La cotidianidad en su definición más general, recoge aquellas acciones, prácticas, sensaciones y sentires que suceden todos los días y son repetitivas: Cada día me levanto de la cama, me baño, me visto, tomo el desayuno, salgo a trabajar, ando en bicicleta, moto o transporte público, tomo un café con mis amigos, tengo reuniones de trabajo, voy al baño, recorro la ciudad, duermo, leo, veo televisión, escucho música, regreso a casa, cambio la arena a mis gatos, vuelvo a la cama para dormir y esperar por un nuevo día. Estas actividades van acompañadas de algún sentir y pensamiento que le diferencian de otras actividades. Y así se va la vida, con una suma incalculable de rutinas que pasan desapercibidas, esperando que llegue algún sentir o actividad extracotidiana que nos haga salir de ese círculo repetitivo.

La cotidianidad contiene prácticas que, según Francisco Cortázar (2019) se dan, no solo en el ámbito de lo público, sino también de lo privado, como la casa, la familia y el trabajo (p.49). Esto implica que su presencia se encuentra en todos los ámbitos sociales e íntimos de la persona, significando una “reapropiación de la existencia y una dimensión constitutiva de la existencia de lo social” (Reguillo, 2005, p. 313). Con esto se puede interpretar que la vida cotidiana, más allá de contener rutinas y actividades sin sentido, componen una serie de significados que representan la subjetividad, las prácticas y el contexto socio cultural de la persona, que llevado a un plano más amplio, determinan sus decisiones y acciones sociales y políticas.

Según Cortázar (2019), bajo una perspectiva marxista, la vida cotidiana es vista como rutina (p. 50), y para Heller (1984, en Cortázar, 2019), “la alienación en el sentido social del término marxista tiene un papel fundamental en la sociedad capitalista y las influencias en la vida cotidiana” (p. 50). Sin embargo, refuta esta idea al afirmar que “la misma vida cotidiana también se resiste a los mecanismos de alienación, pues permanece siempre heterogénea hasta para el individuo más homogéneo (Heller, 1984: 198, en Cortázar, 2019, p. 50). Con lo anterior, se puede entender que la cotidianidad es y se reproduce desde las particularidades de cada persona, y que puede ir en línea con algunas estructuras sociales y políticas como el trabajo, el estudio, o desviarse de ellas, desde actividades creativas, de ocio y diversión. Y es en

esta reflexión, donde la cotidianidad adquiere sentido para este proyecto, pues el tomar la vida cotidiana como un insumo o detonante para la creación implica movilizar a las personas hacia una emancipación que se opone a la función capitalista de las rutinas diarias, transformándose en un acto poético que despierta la conciencia de las personas y las invita a la acción desde la cercanía de su contexto.

Pero ¿cómo poder transformar en poético lo cotidiano? ¿Cómo transformar la rutina diaria en una acción emancipatoria? Para ello se realiza este proyecto, que no busca certezas, ni afirmaciones teóricas, sino que tiene su propio lugar en la reflexión desde lo colectivo y creativo. Se comparten así, algunas interrogantes que Georges Perec (1989) plantea sobre lo ordinario y lo extra ordinario, cuestionando el ¿por qué solo aquello que genera escándalo o lo espectacular es significativo y digno de ver, analizar e interrogar, dejando de lado lo habitual? Y a partir de ello, formula algunas preguntas que pueden movilizar la búsqueda en este proyecto:

Lo que pasa realmente, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? ¿cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿cómo interrogarlo? ¿cómo describirlo? (Perec, 1989, p. 14)

Este proyecto no es más, sino la invitación abierta a interrogar la cotidianidad, a tomar esas actividades diarias que pasan desapercibidas, que componen simplemente nuestro vivir y hagamos de ellas un acto poético con herramientas de la improvisación, que nos permitan canalizar nuestro ser creativo para ver en lo cotidiano lo bello, lo divertido, lo sensible, lo inteligible... lo realmente vivo, que parte de nuestro ser auténtico.

Entender la cotidianidad como concepto implica reconocer los elementos que la constituyen y traerlos al terreno de la práctica, para comprender su funcionamiento y sus formas de conjugación con la estética. Para Cortázar (2019, p. 52) existen cuatro direcciones desde las que se puede interpretar y estudiar la cotidianidad:

- La socialidad: es la forma y el hecho de que los hombres se relacionan entre sí.
- Los micro rituales: son las actividades cotidianas particulares.
- El espacio: define las áreas donde lo cotidiano se extiende.

- El tiempo: marca los ritmos y pautas en las que las actividades cotidianas ocurren.

Estas cuatro direcciones se pueden asociar directamente con algunos elementos de la poética de la improvisación teatral, mencionados previamente, como la plataforma (Personajes, relación, objetivo, lugar), el cuerpo y el espacio; sin embargo, más adelante se mencionan también algunas condiciones que según Katia Mandoki, hacen posible la estesis.

Estas prácticas, acciones y condiciones que componen lo cotidiano se visibilizan y comparten a través del acto escénico, poniendo a la luz las subjetividades de las personas, tanto quienes improvisan, como quienes observan y participan de forma pasiva, y de esta forma se compone una visión colectiva de las prácticas cotidianas.

La cotidianidad como fuente poética en improvisación

En el movimiento de la improvisación teatral, pueden encontrarse innumerables formas de construir un formato, set u obra. Estas formas varían según la duración de las escenas, la intención temática o la fuente de inspiración, que en muchos casos proviene de los aportes del público. Es precisamente en este último aspecto donde se sitúa la perspectiva de este proyecto: la cotidianidad como insumo creativo.

Desde mi experiencia personal y a lo largo de mi camino como investigador y practicante de la improvisación, he sido testigo de una amplia diversidad de formatos que toman como motor creativo las experiencias, anécdotas y saberes del público. En este sentido, se justifica la elección de la cotidianidad como referente creativo, pues quienes asisten a un show de impro no tienen una garantía más clara de que lo que ven en escena es improvisado, que el hecho de reconocer en él sus propios aportes. Y de esta manera, se conjuga un acto escénico vivo y latente, que surge desde la verdad y no desde la ficción. Y con esta reflexión no desconozco que haya otros lugares desde los cuales se plantee una impro y que tengan también riqueza en la escena: la fantasía, referentes cinematográficos, la ciencia ficción, el realismo mágico, entre otros. Pero propiamente en este proyecto, se decide dar foco a la autenticidad de la cotidianidad, con la pretensión de posicionar la riqueza de aquello que muchas veces pasa desapercibido.

Siguiendo la intuición de movilizar una práctica escénica que tome la cotidianidad como fuente creativa, junto a mi grupo de improvisación *Boroló Impro* hemos desarrollado algunos formatos afines al tipo de improvisación que este proyecto busca investigar. En su momento, sin embargo, no éramos plenamente conscientes de la cotidianidad como una categoría formal de exploración creativa e investigativa.

Uno de los ejemplos que ilustra las posibilidades de improvisación a partir de lo cotidiano es la obra “Café Taza & Refrán”, de Boroló impro. En ella, el punto de partida consiste en solicitar al público refranes populares y rituales cotidianos que hagan parte de su día a día. Con esta información, los improvisadores, quienes habitan un universo escénico en el que trabajan en un café ficticio, intercambian productos del menú por los aportes del público. A partir de estos insumos, se crea una improvisación de aproximadamente 15 minutos, incorporando el refrán o ritual compartido como elemento central, con el propósito de conectar directamente con las experiencias y prácticas cotidianas de los asistentes.

Quisiera mencionar otro ejemplo, esta vez ajeno a mi experiencia artística, pero muy pertinente para ilustrar las posibilidades creativas de la improvisación a partir de la cotidianidad. Se trata del formato *Vidas cruzadas*, creado por el grupo Impropro CTI. En este formato, el elenco entabla una breve conversación con dos personas del público que hayan asistido juntas a la función. Se les pregunta por sus nombres, su ocupación o actividades cotidianas, y finalmente se indaga: ¿cómo y dónde se conocieron?

Con base en esta información, los improvisadores construyen una escena de aproximadamente 20 minutos, en la que representan las vidas paralelas de cada personaje antes de su encuentro. A lo largo de la historia, los personajes se cruzan varias veces en distintos lugares sin conocerse aún. Cada cruce es señalado de forma poética mediante el sonido de una cámara y la proyección de una fotografía, como si se tratase de instantes congelados en el tiempo.

La narración avanza mostrando cómo las acciones cotidianas de cada uno desencadenan nuevas situaciones, hasta culminar en el lugar mencionado por las personas del público, donde finalmente se encuentran. El cierre de la escena se da con la frase “Mucho gusto...” seguida del nombre de cada uno, sellando así el

encuentro escénico que recrea, con sensibilidad y precisión, el tejido de lo cotidiano en la vida de las personas.

Con estos dos ejemplos, se visibiliza un panorama general de cómo se pueden tomar por referentes algunas situaciones o dinámicas cotidianas y transformarlas en un acto escénico con ayuda de la poética.

La estética cotidiana según Katia Mandoki

Para el desarrollo de este proyecto, se entiende la estética cotidiana desde la perspectiva de Katia Mandoki (2006), quien plantea que la experiencia estética, o estesis, no se limita a las obras de arte, sino que puede encontrarse en las prácticas y situaciones de la vida cotidiana. Este proyecto busca precisamente reconocer la cotidianidad como un potencial creativo accesible para todas las personas, sin necesidad de estudios profundos o especializados en lenguajes artísticos. A través de la creación escénica, se traza un camino hacia la emancipación creativa, acercando la estética a la experiencia diaria. En esta línea, Mandoki (2006) retoma a Berlant (1986), quien sostiene que la estética no es “desinteresada, ni contemplativa, ni distanciada” (p. 35). Además, propone el concepto de involucramiento al argumentar que “si hay una característica distintiva del arte, tanto tradicional como contemporáneo, es su siempre insistente exigencia para un involucramiento apreciativo” (p. 35).

Katia Mandoki (2006) denomina la estética cotidiana como “prosaica”, y comenta que “no trata de la presencia del ser humano en la vida diaria sino de los modos o estilos de la presentación retórica y dramática del sujeto en su contexto social, sin excluir su representación artística” (p. 152). El término *prosaica* deriva de *prosa* y se relaciona con las prácticas cotidianas y populares, como explica la autora:

Antes de la invención de las artes en prosa como la novela o el cuento, el término tenía relación con el hecho de que los personajes de la Tragedia eran de alto rango y se expresaban en poesía mientras los del pueblo lo hacían en prosa, como en las obras de Shakespeare. (p. 150).

Complementando esta idea, Mandoki (2006) señala que el término *prosaica* “deriva del verbo latino *provertere* (verter al frente)” y es “adecuado para designar la

diversidad de los procesos colectivos e individuales de presentación social por mediaciones estéticas” (p. 149). Esta noción se articula directamente con el objetivo central de este proyecto, pues a través de la improvisación teatral, tanto en laboratorios como en escenarios de representación, se generan procesos de convivio, en los que perspectivas individuales y formas de percibir la realidad se entrelazan y se hacen colectivas. Al poner estas experiencias en escena, se proyectan los contextos socioculturales de cada participante, convirtiendo la creación teatral en un reflejo vivo de la estética cotidiana.

Al asumir que vivir es estesis, como lo plantea la autora (2006, p. 147), es acertado tomar entonces la práctica de la improvisación teatral como plataforma para explorar y activar la dimensión sensible de la cotidianidad, y traducirla en un acto escénico. En ese sentido, el desarrollo de un laboratorio de investigación-creación, además de ser un espacio artístico y pedagógico, que conjuga la experiencia de los participantes con su propia percepción estética, se convierte en un espacio que pone en juego las sensibilidades individuales para reconocerlas y proyectarlas en colectivo. La forma en que una persona concibe el hábito de transitar por la ciudad, tomar el transporte público, interactuar con los vendedores ambulantes y con las diferentes personas a lo largo del día, se permea, transforma y conjuga con las formas subjetivas de las demás personas, y en este conglomerado de subjetividades es que surge una creación nueva traducida en escena.

Mandoki dice que “el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales” (2006, p. 9). Desde esta premisa, cada improvisación dentro del laboratorio se convierte en una forma de escenificar tanto personajes, situaciones y emociones, como también prácticas culturales encarnadas en cuerpos, gestos y palabras de quienes participan. En el laboratorio, estas formas de enunciación no se buscan teorizar, ni concebir desde la lógica de una obra terminada, sino que se abren como exploraciones, como “procesos colectivos e individuales de presentación social por mediaciones estéticas” (Mandoki, 2006, p. 149). El foco se desplaza entonces, de los efectos estéticos de una obra hacia los efectos sociales de una práctica estética en una obra.

Al trabajar desde la cotidianidad, la impro permite identificar cómo se conforma nuestra sensibilidad en la vida diaria, entendiéndola a través de los sentidos (olfato,

tacto, vista, gusto, escucha y propiocepción). Los ejercicios propuestos en el laboratorio no surgen desde una técnica actoral concreta, sino desde acciones simples como observar, caminar, escuchar, compartir anécdotas o ritualizar hábitos comunes. Estas exploraciones buscan lo que Mandoki (2006) llama “estrategias constitutivas de efectos en la realidad” (p. 154), al permitir que lo ordinario se vuelva extraordinario no por ser decorado o teatralizado, sino por ser escuchado, habitado y amplificado desde la presencia en un espacio colectivo. Como señala la autora, “la Prosaica no se opone a la enunciación artística sino que subyace a ella” (p. 150). La improvisación en este contexto no eleva lo cotidiano al arte, sino que lo reconoce como tal y lo representa en la escena.

Desde esta mirada, esta forma particular de hacer impro propone consigo un involucramiento estético, donde se rompe con la contemplación distante del arte para habitar una experiencia sensible compartida. Los cuerpos en escena no representan personajes ajenos, sino que encarnan fragmentos de sí mismos, afectados por su historia, su experiencia y su contexto cultural. Cada decisión escénica está permeada por esas “convenciones culturales” que, según la autora, dan forma y estabilidad a la vida en sociedad (Mandoki, 2006, p. 86), y que al ser desplazadas al escenario, permiten repensar su lógica, su sentido y su poética.

Por tanto, crear un laboratorio de improvisación teatral desde la prosaica no sólo tiene un valor formativo o expresivo, sino también político, pues pone en escena una estética de la vida social, donde la creación no depende de la experticia profesional en el arte de la representación, sino de la capacidad de atención, de empatía y de respuesta ante el entorno. Como dice Mandoki (2006), en la Prosaica todos somos enunciantes, aunque nuestras formas de enunciar varíen según nuestras matrices sociales (p. 157). Esta democratización del hecho estético se vuelve una apuesta emancipadora, donde la sensibilidad deja de ser privilegio de unos pocos para convertirse en una herramienta compartida de creación y reflexión.

Así, esta investigación no busca una verdad escénica universal ni un producto bello, sino activar “la condición de estesis en la vida social” (Mandoki, 2006, p. 156), reconociendo que “el sentido de las cosas es su significado emotivo, vital, relacional, sensorial para el sujeto” (Mandoki, 2006, p. 84). En la medida en que lo escénico se vuelve un espejo sensible de lo cotidiano, la impro deja de ser un espectáculo y una

fuentes de entretenimiento, para convertirse en una forma de pensar con el cuerpo, con la emoción y en colectivo. En este proceso, cada acto escénico improvisado no es más que una forma de habitar esa vida con otros desde la escucha, la percepción y la comunidad.

Condiciones de posibilidad de la estesis según la autora.

Katia Mandoki (2006) considera que más que preguntarse qué es lo bello o el arte o cómo definir la experiencia estética, la cuestión está en ubicar cómo se manifiesta la sensibilidad humana (p. 81). Para ello, describe cuatro elementos que hacen posible la estesis, basándose en los postulados de Kant y Dewey. Estos elementos son referentes que se pueden articular directamente con la práctica de la improvisación teatral:

1. **Espacio-tiempo:** Puede entenderse como la plataforma física, corporal y mental que hace posible la estesis en el ser humano. No se trata de coordenadas abstractas, sino de dimensiones percibidas y habitadas. “Percibimos el espacio-tiempo desde los órganos sensoriales, el cerebro, el cerebelo, los ganglios basales y el hipocampo que se ocupan de la sucesión del movimiento, el tiempo y la memoria” (p. 82). Desde esta perspectiva, Mandoki (2006) considera que el espacio constituye el “aquí” del cuerpo y el tiempo el “ahora” de la conciencia (p. 82). Esta vivencia está condicionada por la subjetividad de cada sujeto, de sus memorias, experiencias, contexto social, lo que implica que, cuando el sujeto entra en relación con otros, configura un espacio-tiempo co-subjetivo donde las percepciones y significados se entrelazan.
2. **El cuerpo y sus sentidos:** Mandoki (2006) considera que sin el cuerpo no hay estesis (p. 84), y esto lo afirma desde la perspectiva de que el cuerpo lo compone sus sentidos. El sentido cubre una gama de contenidos, como lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental y lo sensual (p. 84).

Por otro lado, la subjetividad está compuesta a partir de las distintas formas en que los seres humanos sentimos y percibimos la realidad desde nuestro propio cuerpo, y esta realidad transita también por el sentido mental y por la composición socio cultural e histórica en la que estamos inmersos. En

consecuencia, Mandoki (2006) asume que la diversidad de cuerpos y prácticas condiciona también una diversidad de estéticas (p. 85).

3. **Viveza emotiva:** Se entiende por vitalidad emotiva “la pulsión o ímpetu que anima y guía al sujeto, conscientemente o no” (p. 85).
4. **Convenciones culturales:** De manera muy precisa, Mandoki (2006) define este concepto como: “Son artificios materiales y mentales cuyo uso le proporciona al ser humano la estabilidad necesaria para sobrevivir socialmente (p. 86). La cultura es inherente a todos los seres humanos, pues nuestra condición de seres sociales nos impulsa, por instinto y por razón, a encontrar vínculos y formas de habitar con otros. Estas convenciones culturales componen nuestras prácticas cotidianas y componen la forma en que percibimos y nos relacionamos con el mundo. Aquí vuelven a jugar un papel importante los sentidos y la subjetividad del ser humano, pues dependiendo de las convenciones culturales y la forma en que cada quien se relaciona con ellas, se compone la estesis.

Estos cuatro elementos que la referente propone como condiciones de posibilidad de la estesis se pueden ver reflejados en el ejercicio de la improvisación teatral. El espacio-tiempo es el escenario compartido donde los cuerpos y mentes en su presente, producen el sentido colectivo estético, además, compone la plataforma para hacer posible una representación escénica de la realidad; el cuerpo y sus sentidos son la principal herramienta con la que los improvisadores configuran y transforman la escena desde su propia sensibilidad; la viveza emotiva alimenta el flujo creativo y la facultad para responder con autenticidad y espontaneidad ante lo inesperado, además que reúne las voluntades, energías y perspectivas de todos los improvisadores para conjugar un acto creativo colectivo; y las convenciones culturales son el referente que recoge los símbolos y prácticas que nos permite vivir en sociedad, estos códigos traducen en la escena la forma en que un grupo específico ve, entiende y percibe el mundo. De esta manera, la improvisación teatral pone en práctica las condiciones de posibilidad de la estesis desde su propia técnica, y además busca darles un lugar de resignificación en el acto escénico, que da lugar a la sensibilidad humana y la transforma en poesía.

Como elemento adicional de las condiciones de la estesis, Mandoki (2006) propone el concepto de “prendamiento”, que se relaciona directamente con las búsquedas realizadas durante el laboratorio creativo. Este concepto, se opone al de contemplación estética, en tanto que busca un involucramiento del sujeto con el objeto estético desde la cercanía y el afecto, en lugar de alcanzar una posición de mera observación y análisis. Con este término, Mandoki (2006) interroga el lugar de la condición estética, afirmando que la estesis es un lugar bastante común y cercano a todos los seres humanos, por lo que no debería ser algo tan extraordinario e inalcanzable, como se planteaba en discursos estéticos tradicionales (p. 89). Así, reafirma el lugar de lo estético como teoría de la sensibilidad, acercando este término a la cotidianidad y permitiendo que la experiencia estética esté al alcance de todos.

Tomando entonces la premisa de que los seres humanos somos por naturaleza sensibles, se puede dilucidar una percepción de la estética que da lugar a los otros sentidos, más allá de solo la vista (que era fundamental para la contemplación), “permitiendo el involucramiento del cuerpo de manera integral” (Mandoki, 2006, p. 88). Y bajo esta perspectiva, el prendamiento adquiere sentido, pues la autora lo relaciona con la experiencia corporal de los recién nacidos con el pezón de su madre, entablando un vínculo de afecto y de disfrute. Así mismo sucede con la experiencia estética del sujeto, que adapta una serie de prácticas y comportamientos significativos con el objeto, generando una cercanía íntima que le permite integrarse a la sociedad.

Bajo la lógica del prendamiento, se confirma la búsqueda y exploración en la propuesta de laboratorio creativo de improvisación teatral, pues con la necesidad de acercar la práctica escénica a la cotidianidad de los participantes, se propone explorar la creación de escenas y situaciones improvisadas que surjan desde el prendamiento de las personas hacia los diversos elementos de la cotidianidad, por medio de los sentidos, pues como afirma Mandoki (2006) “en la medida en que se afina el prendamiento estésico se agudizan uno o varios sentidos simultáneamente” (p. 90). Con esta concepción de la estética que propone Mandoki por medio del prendamiento, es que se permite abarcar la esfera cotidiana, acercando elementos significativos y afectivos al sujeto para posibilitar la experiencia corporal de su realidad.

Como oposición al prendamiento, Mandoki (2006) propone el término “prendimiento”, que sugiere el “envenenamiento estésico, la pérdida de esa capacidad de “libre juego” y el embotamiento o lesión de la sensibilidad por la violencia estética” (p. 92). Este prendimiento se ve reflejado en aquellas acciones cotidianas que ahogan y que están mediadas por “la miseria, la amenaza, la mezquindad humana” lo que les obliga a “bloquear su sensibilidad para no padecer” (p. 93). En consecuencia, los dos conceptos entablan una relación simbiótica, pues el prendamiento se traduce en actividades, significados y vínculos cotidianos que la persona le da a los objetos o las experiencias para contrarrestar el prendimiento, traducido en aquella avalancha de hostilidad que trae consigo la rutina diaria.

La prosaica como práctica política

Al situar la práctica de la improvisación teatral en la vida cotidiana como campo estético, se abren las posibilidades para analizar la relación entre lo sensible y lo político, pues es posible visibilizar el conjunto de prácticas que componen la convivencia y formas de relacionamiento en sociedad. Estas prácticas del día a día son interpretadas y representadas desde la subjetividad de cada participante del laboratorio, no con el objetivo de mimetizarse de manera fiel a la realidad, sino con el fin de mostrar esa conjunción de subjetividades traducidas en escena y generar una visión compartida del mundo desde el terreno de lo sensible.

Jacques Rancière (2012) desarrolla una idea clave para entender esta articulación entre lo sensible y lo político: “Esta distribución y redistribución de lugares e identidades, esta delimitación y redelimitación de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra constituyen lo que he llamado el reparto de lo sensible” (p. 26).

Con esta perspectiva, considero que la impro y la prosaica pueden ser juntas una herramienta política en tanto que visibiliza y transforma las formas de percepción, los lugares de enunciación y los vínculos entre sujetos, provocando una redistribución del espacio simbólico colectivo que da lugar a voces, cuerpos y memorias que suelen ser desplazadas e ignoradas.

El lugar pedagógico y disciplinar de la impro que se propone en este proyecto apuesta por entregar un lenguaje accesible a personas sin formación en teatro, siendo una forma legítima de creación estética, en tanto que no se define por un saber hacer

virtuoso, sino por una poiesis relacional, afectiva y situada. Rancière (2012) define esto de la siguiente manera:

Con el nombre de estética, comenzaron a percibir y pensaron el desplazamiento fundamental: las cosas del arte se identificaban menos según los criterios pragmáticos de «maneras de hacer», y se comenzaban a identificar en términos de «maneras de ser sensibles» (p. 13).

La manera de ser sensible, que se busca con la práctica de la impro en este proyecto, no se define a la luz de representaciones históricas ni monumentales, sino que se denomina bajo aquello que Rancière (2012) llama “micro-situaciones, apenas diferentes de las de la vida ordinaria y presentadas de modo más irónico y lúdico que crítico y denunciativo” (p. 23), que “persiguen la finalidad de crear o recrear los vínculos entre los individuos, de suscitar modos de confrontación y participación nuevos.” (p. 23). En el laboratorio de impro propuesto, lo cotidiano, lo anecdótico y lo íntimo se transforman en territorios compartidos de reflexión y juego, y es allí donde se produce un verdadero desplazamiento en el reparto de lo sensible.

El potencial emancipador de esta práctica se ancla entonces en su carácter accesible y situado desde el contexto socio cultural de los participantes. Rancière (2012) afirma que:

La política adviene cuando aquellos que ‘no tienen’ tiempo toman ese tiempo necesario para proponerse como habitantes de un espacio común y demostrar que su boca emite efectivamente una palabra que enuncia lo común, y no solamente una voz que señala el dolor (p. 26).

Al dar lugar a la voz y cuerpos de quienes comúnmente no tienen un escenario, la impro se posiciona como un lenguaje común que posibilita a quien la practica y quien participa desde el lugar de espectador, ser enunciante de sus prácticas cotidianas, pensamientos y emociones que componen su lugar en la sociedad. No se trata entonces de representar las historias de otros, sino de crear las condiciones para que aquellos que componen ese ritual escénico, y no hablo solo de quienes actúan en

escena, sino de quienes presencian y participan desde otros lugares, se representen a sí mismos.

En definitiva, la impro como práctica estética reafirma la función que Rancière (2012) define sobre el arte, al enunciar que “consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común” (p. 24). En este compromiso de producir experiencias, de redistribuir la participación y la visibilidad, la improvisación teatral se vuelve una herramienta estética y política que reúne personas para expresar sus ideas y sentires desde un escenario de representación, generando un encuentro que da lugar a la construcción colectiva de subjetividades.

Emancipación creativa

Sobre la emancipación

La propuesta de emancipación creativa desarrollada en este proyecto toma como punto de partida el análisis que realiza Rancière (2007) sobre el papel histórico del espectador en el teatro. Sus reflexiones, situadas en el marco del arte contemporáneo, se nutren del estudio de la didáctica de Joseph Jacotot, cuyo principio fundamental afirmaba que “un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual” (Rancière, 2007, p. 9). Desde ese lugar surgen interrogantes sobre cuál ha sido el papel del espectador dentro de la escena de la improvisación teatral y en qué medida una puesta en escena o un espacio de exploración pueden convertirse en un territorio de enseñanza y aprendizaje que prescindiera del rol tradicional del instructor o maestro.

Para llegar al punto de comprender que la práctica de la improvisación, en sus múltiples campos de acción (pedagógico y escénico), acompañada de la estética cotidiana, puede fomentar la emancipación creativa, es necesario entender primero la acción misma de emanciparse, tanto en su origen como en su relación con lo político y social, y de igual forma, enlazar el concepto de emancipación intelectual con el aquí propuesto, de la emancipación creativa.

La raíz etimológica del verbo emancipar viene del latín *emancipare* y se compone del prefijo *ex* (idea de separación de un interior a un exterior) y de la raíz del vocablo *mancipium*, palabra que se compone de *manus* (mano, pero también poder o posesión)⁴. De esta manera, se puede interpretar la palabra en su definición como la acción de liberar a una persona de la autoridad, siendo utilizada en la modernidad para pensar la autonomía del individuo y su capacidad para transformar las estructuras que limitan su desarrollo.

Situando la emancipación en el campo filosófico, Immanuel Kant (2004) menciona el término *minoría de edad*, entendiéndola como la “incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección del otro” (p. 33). En su texto *Respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?*, Kant (2004) afirma que la propia persona es culpable de permanecer en esa minoría de edad, no por poseer algún defecto en el entendimiento, sino por “la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducta del otro” (p. 33).

Al relacionar este término con la noción de emancipación que Rancière sitúa en el campo teatral, puede interpretarse que, bajo ciertos presupuestos sobre el rol del espectador, el teatro ha estado configurado para que quien observa permanezca inmóvil y limitado a un estado de contemplación que inhibe su capacidad de actuar. Esto sitúa al espectador en una condición de *minoría de edad*, en la medida en que se le imposibilita pensar y decidir en el acto escénico, siendo instruido por aquellos que “sí tienen el conocimiento y la sabiduría para lanzar un discurso o lección traducida en representación escénica”.

Bajo la perspectiva de Marx, la emancipación se relaciona con un proceso político y social fundamentado en las condiciones de existencia del ser humano y en la superación de las formas de dominación propias del capitalismo. Según StallMach (1980), la moderna definición de emancipación para Marx es la “autoliberación del hombre apelando simplemente a su condición humana, incluso en contra de los poderes que restringen la voluntad de libertad e igualdad” (p. 476). Esta concepción de emancipación, traducida en acciones, deja de ser, en palabras de StallMach (1980), un acto individual de independencia o de autoliberación, para convertirse en

⁴ Raíz etimológica extraída de: <https://etimologias.dechile.net/?emancipar>

un movimiento de cambio social que promueve la liberación de grupos sociales en una lucha común por los derechos de libertad y por la igualdad política (p. 476).

En ese sentido, la comprensión marxista de la emancipación como ese proceso político y social de autoliberación, entra en diálogo con lo que propone Rancière sobre el espectador emancipado, desde el cuestionamiento sobre las jerarquías de poder del conocimiento. Así como Marx planteó en su momento la necesidad de romper las estructuras de alienación de los trabajadores y en general de los seres humanos, Rancière sitúa la preocupación sobre el espectador en su facultad intelectual para actuar, interpretar y producir sentido por sí mismo.

Este lugar de la emancipación, situado en la “alienación del espectador” y en los presupuestos que plantea Rancière (2007) sobre el teatro, orienta este proyecto hacia el terreno pedagógico. En este marco, es posible establecer un paralelo entre el estudiante que aprende desde su propia capacidad intelectual, guiado por el maestro que enseña desde aquello que él mismo desconoce, y el rol del espectador, cuya experiencia se funda en el aprendizaje y la autoconciencia surgidos a partir de lo que observa. Para Adorno (1998) “hay que dar por supuestos el valor y la capacidad de cada uno de servirse de su entendimiento” (p. 115), además, que esta capacidad “no viene preconfigurada en las personas, sino que depende, en su desarrollo, de los retos a los que el individuo se ve enfrentado” (p. 115). Esto implica que, en la medida en que la persona tenga la voluntad de comprender y actuar, encontrará los medios para hacerlo, apoyándose cada vez menos en la figura del maestro que acompaña y guía. Relacionado con el concepto de emancipación, ello permite responder a la pregunta: ¿de quién debe emanciparse el espectador? La respuesta apunta a que debe emanciparse del propio sistema que impone muchas dinámicas escénicas, las cuales lo mantienen inmóvil y silencioso, bajo la pretensión de que su papel consiste únicamente en recibir un conocimiento de manera pasiva.

Pero al situar el problema de la emancipación en el terreno de la improvisación teatral, el sujeto que puede aspirar a emanciparse no es solo el espectador: también lo son quienes desarrollan la acción escénica, ya sean actores, actrices o improvisadores. Aunque ellos cuentan con las herramientas del cuerpo y la expresión para ser partícipes activos del acto escénico, pueden permanecer igualmente alienados por las dinámicas de poder que impone la propia técnica: un director o

maestro que indica cómo se debe actuar, un conjunto de recursos escénicos que “deben” usarse para que la creación sea válida, un “ABC” que prescribe la manera “correcta” de improvisar, o incluso la presión del espectáculo, que impulsa al improvisador a producir escenas que satisfagan, generalmente a través de la risa, a quien lo observa.

Bajo estos elementos, el improvisador vuelve a convertirse en un sujeto condicionado por formas de poder que restringen su libertad en escena. Precisamente, esta búsqueda de emancipación es la que se pretende alcanzar mediante la práctica de la impro y su relación con la cotidianidad, con el propósito de romper los moldes que hasta ahora han definido cómo se debe crear desde la improvisación.

La emancipación implica una lucha constante contra las dinámicas, los tiempos y las formas que impone un sistema de dominación. Al trasladar este concepto al terreno de lo creativo y, en particular, de la improvisación teatral, dicha lucha se extiende también a los agentes que promueven y hacen posible el acto escénico. A diferencia de una emancipación del proletariado, que se levanta de manera explícita contra una figura jerárquica y suele estar cargada de tensiones y confrontaciones directas, en el campo escénico la dominación no siempre es consciente ni visible. Quien la ejerce, sea un director, un dispositivo escénico o una convención teatral, puede no advertir que, al reproducir ciertas estructuras, mantiene inmóvil al espectador y delimita su margen de acción. Esta forma de dominación no se traduce necesariamente en violencia manifiesta, pero sí ha sido históricamente naturalizada en la construcción del rol pasivo que se le ha asignado al espectador dentro del acontecimiento escénico.

Según Rancière (2010) existe un tiempo “normal” de dominación que impone sus ritmos, sus escansiones y sus plazos (p. 9); además, fija el ritmo de trabajo y se encarga de “homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación global” (p. 9). En oposición a esta homogeneización del tiempo y como consecuencia de las experiencias de fragmentación temporal a las que los proletarios se ven sometidos, Rancière (2010), en su libro *La noche de los proletarios*, retrata, desde un lenguaje poético y literario, las acciones emancipatorias de los obreros, quienes aprovechaban el tiempo fragmentado del trabajo para dedicarse a actividades intelectuales. De este modo, evidencia de forma concreta un acto de emancipación ligado al uso del tiempo y a la autonomía del aprendizaje.

El autor afirma que la emancipación “consiste, primero, en reapropiarse de esta fragmentación del tiempo para crear formas de subjetividad que vivan otro ritmo que el del sistema” (p. 9). Esto permite sostener que aquellas prácticas que rompen con la sistematización del tiempo impuesto y que generan en el trabajador o, en el caso de este proyecto, en la persona, una mayor autonomía para disponer de su tiempo y de su intelecto, hacen posible la transformación de su realidad. A partir de ello, se abre la posibilidad de salir de esa “minoría de edad” en la que se ha permanecido, muchas veces, sin plena conciencia de estar sometido a ella.

Como consecuencia de lo anterior, es posible afirmar que, en el terreno de lo escénico, esta propuesta de práctica de la improvisación teatral, vinculada a la estética cotidiana, se configura como una actividad emancipatoria en la medida en que promueve nuevas formas de relacionamiento dentro del acto escénico. En consecuencia, se rompen los moldes técnicos que han fundamentado su funcionamiento en la precisión y la memoria, para dar paso a una forma de hacer y de crear anclada en el juego, en la espontaneidad de la persona y en la exploración de sus sentidos.

Asimismo, pensar el lugar del espectador dentro del encuentro escénico abre el camino para explorar y construir formas de vinculación que revelen la diversidad de maneras de crear desde el lenguaje expresivo del cuerpo, con el propósito de generar autonomía y de brindar a las personas los medios para sostener sus propias prácticas expresivas, permitirles relacionarse con otros y converger en creaciones colectivas de carácter emancipado.

El lugar de la improvisación en el teatro

Dando continuidad a lo anterior, es importante ubicar la improvisación en el panorama de la práctica teatral para comprender sus facultades emancipadoras. La improvisación teatral, también llamada *Impro* “es un oficio relativamente nuevo que no ha sido aún decodificado por las nomenclaturas tradicionales” (Medina, 2023, p. 22), pero su existencia tiene características que se relacionan directamente con el teatro y otras que le distancian. En ese sentido, la impro se ha valido de recursos del teatro pero a su vez ha tomado su propio camino, con reglas propias y caminando en el límite entre el arte de la representación y el entretenimiento con prácticas como: el Stand Up comedy, el sitcom o incluso la narración oral. Del teatro se toma la esencia

de la representación, pero se distancia de él en el sentido en que no lleva consigo un discurso ético-político con intención de transmitir a los espectadores (a menos que los grupos lo intencionen de esa manera), sino que se da el foco a la capacidad de los improvisadores para crear historias desde su espontaneidad, creatividad y cotidianidad, valiéndose de los insumos del espectador, como sus anécdotas y experiencias.

La impro no tiene pretensiones intelectuales ni pedagógicas con sus espectadores, a menos que el formato, set u obra lleve esto preparado con antelación. Estas pretensiones se pueden ver por ejemplo en un estilo de improvisación llamado “Impro testimonial”, de la autora peruana Carol Hernández, en donde utiliza la improvisación como una ventana para que las actrices y actores compartan sus anécdotas de vida asociadas a contextos de violencia, con el fin de conectar desde la emoción con el público e improvisar escenas que dejen sentires y reflexiones latentes en el espectador. Otro ejemplo asociado pero no directo con la impro, es el Teatro del oprimido, de Augusto Boal, que aborda algunas temáticas de opresión de los participantes, que dejan de ser espectadores para convertirse en Espect-actores, y utilizan la improvisación para proponer escenas que transformen la realidad que viven los oprimidos y las oprimidas. Esta técnica propone que el “espectador protagonice la acción dramática y se prepare para protagonizar su propia vida” (Boal, 2002, p. 417).

La emancipación intelectual en el teatro

Rancière (2008) relaciona una serie de presupuestos sobre el teatro a lo largo de su historia, y menciona que “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (p.10). Este presupuesto genera un despliegue histórico, en donde se cuestiona, si con el transcurrir de los siglos el teatro ha promovido alguna intención emancipatoria del espectador, generando en el sujeto alguna voluntad de accionar más allá de permanecer inerte ante lo que acontece en la representación. Por ejemplo, en la tragedia griega, Aristóteles engancha al espectador a partir de la identificación emocional; el héroe lleva al espectador a una catarsis desde la emoción, pero no toma en cuenta su autonomía intelectual, generando una especie de alienación del pensamiento.

Por otro lado, está la propuesta de Teatro épico de Bertolt Brecht, que provoca una ruptura en la manera de ejercer el teatro, oponiéndose a la idea de Aristóteles en donde el acto escénico debía tocar al público desde lo emocional y generar una identificación pasiva con los personajes y la representación. Brecht quería acercar el teatro a los espectadores de una manera reflexiva, provocando que la obra sea un vehículo de transformación social, en lugar de ser una herramienta de manipulación de la burguesía para justificar sus acciones y conectar desde lo emocional. El teatro se reafirma como una herramienta para tocar al público desde la vía del pensamiento. Para lograr esto, Brecht (1948) propone recursos como el distanciamiento, afirmando que “una representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (p. 10), también se refiere a este efecto como aquel que posibilita la “actitud crítica” (p. 9) del espectador. Con estas herramientas, Brecht pretendía enajenar al público de toda emoción y familiaridad con el protagonista. Brecht consideraba que esta identificación era un “fenómeno social que en determinada época de la historia significó un gran avance” (Rancièrè, 2008, p.24), pero en su tiempo significó un “obstáculo para la evolución de la función social de las artes representativas” (p. 24). También alude que en la práctica teatral “el individuo ha de ceder su función a los grandes colectivos”, pues los “procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo” (p. 24).

Rancièrè (2008) menciona también la perspectiva sobre el teatro de Artaud, cuando afirma que “el teatro es el ritual purificador, en el que se pone a una comunidad en posesión de sus propias energías” (p. 13), visibilizando así, una forma de hacer teatro que debería permitirle al espectador ser agente activo de una práctica colectiva. Bajo esta idea, considero que la improvisación teatral desde la puesta en escena genera una conexión y cercanía desde el inicio con el espectador, lo que supondría buscar recursos de este lenguaje para que el espectador sea participante activo del acto creativo desde la acción. La propuesta del espectador emancipado propone entonces que los espectadores vean, sientan y comprendan algo “en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performance” (Rancièrè, 2008, p. 21).

De la emancipación intelectual a la emancipación creativa

Con lo anterior, se abre el camino a pensar que, si la emancipación intelectual sugiere que haya un teatro “sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos” (Rancière, 2008, p.11), y además propone “enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (p. 15), la práctica escénica debería convertirse en un espacio que desmonte las formas del teatro tradicional, romper con la misma arquitectura de escenario-público y asignar un rol de mediador a los actores y actrices. Ante esta situación surgen las preguntas de ¿cuál es el lugar del acto creativo en la construcción de conocimiento? y ¿cómo enseñarle al espectador que también puede ser un agente activo en el acto creativo?

Aristóteles (1994) asocia el conocimiento con la experiencia, pues afirma que “la experiencia se genera en los hombres a partir de la memoria” y “una multitud de recuerdos del mismo asunto acaban por construir la fuerza de una única experiencia” (p. 70). Entonces, se supone que esta emancipación no solo atiende a un orden “Intelectual” en el cual el espectador sale de la ignorancia, para tener la capacidad de razonar sobre lo que ve, sino que lo trasciende, entendiendo que emanciparse es tener la capacidad propia de pensar y de actuar, y esta capacidad de actuar se puede traducir en el mismo acto creativo. Rancière (2008) menciona lo siguiente asociado con esta idea:

La emancipación por su parte comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, de ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción (p. 19).

En ese sentido, resulta pertinente considerar que la emancipación del espectador no solo atiende al orden intelectual, visto desde el razonamiento; sino que esta voluntad de accionar frente a lo que ve, también se constituye y se hace realidad con espacios escénicos en donde el espectador no vaya solo a ver y permanezca sentado durante toda la jornada, sino que existan dispositivos desde la misma técnica teatral que le permitan levantarse, hablar, comunicar sus ideas y compartir su conocimiento desde

la experiencia propia, a través del cuerpo y la expresividad, quitándole así, el poder al actor o actriz de representar su realidad, y dándose a sí mismo esta facultad.

El acto creativo entonces, resulta ser un terreno en el que el espectador puede manifestar su carácter de agente activo desde su conocimiento y experiencia estética, y este es un terreno fértil en donde la impro puede involucrar al espectador más allá de solo pedirle anécdotas para la creación de escenas. Para Csikszentmihalyi (1998), citado por Pascale (2005), la creatividad “es a la que refiere la psicología corrientemente como la puesta en práctica del ingenio en la vida cotidiana” (p. 66), también afirma que la creatividad “no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural” (p. 65). Esta perspectiva ratifica la posibilidad de promover escenarios en donde se pueda incubar la creatividad desde una práctica artística social y relacional, como la improvisación teatral. Pero también pone en duda si un espacio con tiempo limitado, como lo es el de una presentación teatral, es suficiente para detonar en el espectador un despliegue de habilidades que motiven su creatividad, o si más bien, la función teatral cumple con el rol de provocar al espectador para que detone y estimule su creatividad en sus escenarios cotidianos.

Para que la impro pueda generar un aporte significativo al espectador en el terreno de lo creativo, es necesario replantear los escenarios de representación, pues deben romper con la dinámica de mantenerlo inmóvil. Se tiene que generar un dispositivo que sugiera la participación activa del espectador, sin transgredir su voluntad de querer participar desde el movimiento o no.

Por otra parte, nace la pregunta de: ¿el conocimiento es protagonizado por la experiencia, más que por el razonamiento en el acto creativo?; pues, para Rancière, la emancipación se remite a movilizar en el espectador un criterio que se traduzca en palabras y transforme su conducta, pero no le invita a movilizarse en acción, y mucho menos en acción estética, es decir, utilizar sus medios físicos e intelectuales para traducir su conocimiento en un acto creativo.

Emanciparse entonces, surge en este proyecto y a manera personal, como una búsqueda colectiva por alcanzar la autonomía en el acto de crear. En este sentido, considero que emanciparse no significa desligarse del otro y tener herramientas individuales, sino aprender junto a él, reconociendo que todos poseemos un saber y

una experiencia que se vuelve valiosa cuando se comparte. Tal como propone Freire (1967), “nadie educa a nadie; tampoco nadie se educa solo; los hombres se educan entre sí, mediatizados por el mundo” (p. 18). Esta idea se traduce en mi práctica artística y pedagógica al entender la improvisación teatral como un espacio de co-aprendizaje, donde cada participante, desde su historia y sensibilidad, enseña y aprende simultáneamente. En este proyecto, la emancipación se materializa en los cuerpos que actúan, que piensan y que sienten colectivamente, descubriendo en su hacer presente nuevas formas de conocimiento.

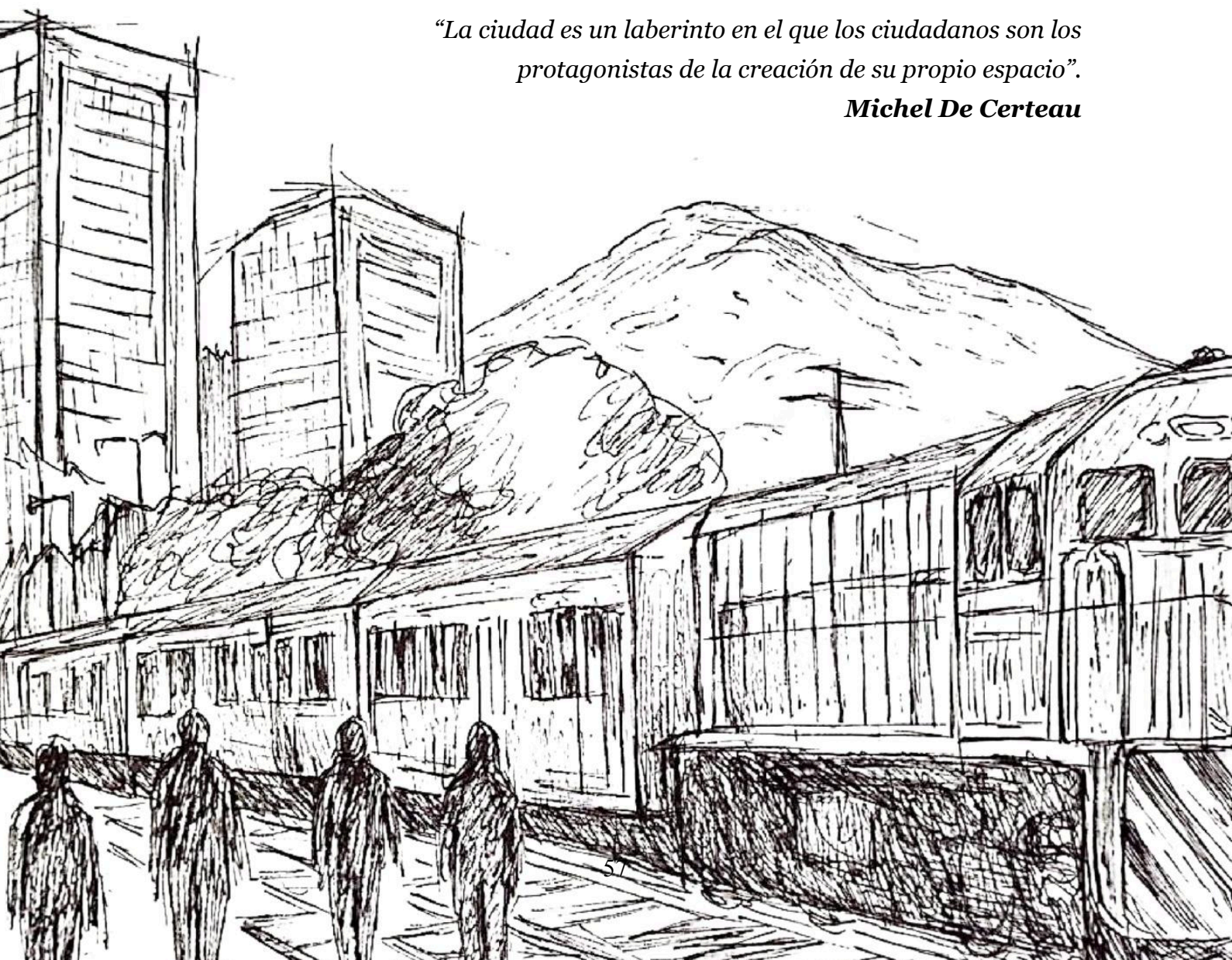
Desde mi experiencia, la emancipación también implica un despertar de la conciencia estética, una capacidad para mirar y actuar desde la reflexión y la sensibilidad, tanto desde el rol de quien actúa, como desde el rol de quien acompaña, observa y participa. La improvisación es una práctica emancipadora cuando promueve que cada persona reconozca su propio poder creador y su capacidad de transformar lo que le rodea. En palabras de Freire (1967), “la educación es un acto de amor, de coraje; es una práctica de la libertad dirigida hacia la realidad, a la que no teme; más bien busca transformarla, por solidaridad, por espíritu fraternal” (p. 9). Esta práctica de la libertad, aplicada al teatro, se expresa en la posibilidad de crear sin miedo al error, de actuar sin guión y de transformar la realidad simbólica del escenario para resignificar la propia vida. Así, la educación y el arte se entrelazan como actos de amor que buscan generar conciencia y comunidad, movilizand o así espacios donde confluyen ideas y donde trasciende cualquier principio de alienación o de dominio desde el conocimiento.

Finalmente, la emancipación se puede interpretar como un proceso continuo de concienciación, entendido como “un despertar de la conciencia, un cambio de mentalidad que implica comprender realista y correctamente la ubicación de uno en la naturaleza y en la sociedad” (Freire, 1967, p. 14). En mi experiencia, este despertar ocurre tanto en el espectador como en el actor: el primero, al reconocerse parte activa del acto escénico y del mundo que observa; el segundo, al comprender que su creación puede inspirar reflexión y acción. En este sentido, la emancipación creativa libera al espectador de su pasividad e invita a crear, a dialogar y a transformar su entorno desde lo sensible. La búsqueda de alcanzar esa emancipación espera darse en el lugar de la práctica y en la exploración creativa por medio del laboratorio de investigación-creación.

CAPÍTULO 3: RUTA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

“La ciudad es un laberinto en el que los ciudadanos son los protagonistas de la creación de su propio espacio”.

Michel De Certeau



Enfoque epistemológico

La generación de conocimiento en esta investigación, cuyo pilar fundamental es la improvisación teatral, exige identificar sus búsquedas en la práctica, en el ejercicio artístico que interpela a sus agentes: los improvisadores. Se parte de la convicción de que es en el acto creativo donde puede emerger un saber nuevo: en el movimiento de los cuerpos, en la interacción entre subjetividades de transeúntes y en los contextos socioculturales que los atraviesan. Solo desde allí, desde la práctica viva y presente es que la improvisación teatral en este proyecto quiere ser investigada: en su propio escenario de acción.

Este proyecto no buscó alcanzar un conocimiento absoluto, sino propiciar conexiones rizomáticas que configuren la práctica, que generen conexiones entre los modos poéticos de hacer y los saberes cotidianos de los sujetos, para cimentar bases sólidas que permitan a cualquier persona ejercer esta práctica artística. Para ello, se planteó una ruta metodológica que permitió explorar las múltiples formas de hacer improvisación teatral, recuperando experiencias, saberes situados y modos particulares de creación. Se propuso así un conocimiento abierto, flexible, subjetivo y adaptable a los distintos contextos en los que se practique.

Desde esta perspectiva, se adoptó un enfoque epistemológico hermenéutico, que entiende el conocimiento como una construcción situada, atravesada por la interpretación y la experiencia subjetiva. En este sentido, Gurdíán (2007) señala que la hermenéutica:

Tiene como misión descubrir los significados de las cosas, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos, los textos y los gestos, así como cualquier acto y obra, pero conservando su singularidad en el contexto del que forma parte (p. 147).

A partir de lo anterior, se comprende que esta forma de concebir la investigación permite ampliar la mirada y abrir múltiples caminos para comprender cómo se busca transformar la práctica de la improvisación teatral desde la estética cotidiana. Para esta búsqueda, resulta fundamental incorporar la voz, la experiencia y las formas tanto sensibles como intelectuales de los agentes involucrados en el proceso, pues

son ellos quienes, en última instancia, otorgan sentido y validez a los hallazgos que emerjan a lo largo del desarrollo investigativo.

Una característica fundamental de esta investigación, concebida desde una perspectiva hermenéutica, es el reconocimiento de su carácter colectivo. La naturaleza misma de la improvisación convoca a todos los agentes a crear y recrearse en la colectividad, integrando de manera orgánica el objeto de estudio con los sujetos que lo habitan y transforman. Según Gurdián (2007), “los sujetos no son el objeto de conocimiento, sino las situaciones, fenómenos, acontecimientos, relaciones sociales y estructura material y simbólica del medio o de la institución” (p. 144), lo que implica que los sujetos mismos se auto investigan.

Desde esta perspectiva, el acto de investigar se convierte en una práctica dialéctica donde el sujeto no se distancia del objeto, sino que lo encarna, lo interpreta y lo transforma desde su propia experiencia situada. En el marco de la improvisación teatral, esto cobra sentido, pues cada gesto, cada interacción y cada decisión creativa son el reflejo de una comprensión en construcción colectiva, donde no hay separación entre quien observa y lo observado. Así, la investigación no se dirige hacia una verdad única y externa, sino hacia la generación de un rizoma conceptual con sentidos compartidos que emergen del hacer común.

Esta concepción abre la puerta a un recorrido teórico que se apoya en referentes como Dilthey, mencionado por Gurdián (2007), quien dice que la hermenéutica es “el proceso por medio del cual conocemos la vida psíquica con la ayuda de los signos sensibles que son su manifestación” (p. 148). Otro referente fundamental para entender la hermenéutica y fundamentar las bases del conocimiento es Heidegger, también referenciado por Gurdián (2007), y afirma que la interpretación “es el modo natural de los seres humanos y no un instrumento para adquirir conocimientos” (p.148), lo que refleja el carácter natural de la búsqueda de entendimiento de los humanos y su transformación en conocimiento para aplicarlo en las prácticas cotidianas.

A los referentes anteriormente mencionados se suma Gadamer, pues afirma que “nunca podremos alcanzar un conocimiento objetivo, ya que será influenciado por

nuestros valores, normas y estilos de pensamiento y de vida” (Gurdián, 2007, p. 148). En este ejercicio interpretativo, es necesario que se produzca una fusión de horizontes, entendida como “una interacción dialéctica entre las expectativas de quien interpreta y el significado del texto o acto humano” (p. 148). Estas ideas reafirman la necesidad de concebir el proceso de investigación desde este enfoque epistemológico, ya que resulta fundamental, en la práctica de la improvisación teatral articular formas de hacer, concepciones teóricas de diversos referentes y experiencias vividas por los sujetos en el momento de la creación. Esta triangulación de perspectivas permite movilizar reflexiones que se transforman en nuevo conocimiento.

En conclusión, concebir esta investigación desde la mirada de la hermenéutica permitió comprender la impro como un terreno fértil para la interpretación, la creación y el diálogo desde la subjetividad de los agentes involucrados, incluyendo improvisadores y espectadores, generando así una construcción colectiva de sentido. La hermenéutica brinda un sustento sólido a la generación de un conocimiento real, generado a partir de la experiencia y saberes de los sujetos en relación con la interpretación propia del mundo. Se entiende así, que la improvisación teatral y la estética cotidiana generan unas formas propias de hacer, sustentadas en el cuerpo, la creación colectiva y el contexto histórico, social y cultural de los agentes participantes.

La investigación-creación como ruta hacia la incertidumbre

La investigación-creación se plantea como una guía en la búsqueda de conocimiento, aunque no ofrece certezas ni revela con claridad el destino final. Esta falta de rumbo definido no representa un problema para el proyecto, pues lo que importa no es llegar a un punto específico, sino lo que se descubre en el trayecto. Se navega en un mar de incertidumbre, donde la niebla cubre el horizonte y los puertos son intuiciones. Sin embargo, los hallazgos verdaderamente significativos emergen en ese mismo viaje.

En el contexto de este proyecto, se reconoce que la práctica de la improvisación teatral abre múltiples caminos hacia el conocimiento desde el cuerpo, la sensibilidad y las relaciones sociales. No obstante, no se buscó alcanzar un conocimiento

absoluto, porque los descubrimientos que surgen son únicos, situados y propios del proceso vivido. Por ello, resulta imposible estandarizarlos o afirmar con certeza que la improvisación produce un resultado específico o universal.

En este proyecto, la investigación-creación se comprende como un proceso circular que nace de preguntas e inquietudes iniciales de los artistas. Estas se despliegan y transforman a través de la práctica, dando lugar a nuevas preguntas y abriendo múltiples caminos para explorar. Se trata de un movimiento continuo, que permite comprender una práctica en permanente transformación y vinculada al cuerpo que la encarna y la experimenta.

Esta perspectiva dialoga con lo que plantea Daza (2009), quien afirma que la investigación-creación puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración y la práctica artística (p. 90). En esta metodología, el sujeto y el objeto de investigación no se encuentran separados. Desde esta relación, se reconoce que los procesos creativos propios del arte abren la posibilidad de una transformación del ser, basada en el conocimiento de sí mismo y en este caso, del conocimiento colectivo. Así, la experiencia artística no solo enriquece al creador, sino que también puede ofrecer conocimiento significativo para otros.

Desde este terreno, resultó pertinente emplear herramientas que recogieron reflexiones constantes desde la naturaleza de la práctica, es decir, desde el cuerpo, el movimiento y la acción. Por ello, se propuso un laboratorio creativo que articuló las búsquedas del proyecto, atravesadas por la presencia activa del cuerpo y la conciencia de los participantes.

Antenas del asfalto: formas de registrar los hallazgos

El carácter práctico de esta investigación exigió el uso de herramientas que permitieron recolectar las voces, hallazgos y reflexiones de los artistas. Y aunque se trata de un proyecto que se construyó desde el presente escénico, fue necesario contar con mecanismos para el registro del proceso, que dieron cuenta del tejido de conocimiento que se fue configurando en espiral.

En este sentido, se consideró que el pilar fundamental para orientar los objetivos del proyecto fue la creación de un laboratorio, concebido como un espacio de juego y

experimentación, donde se exploran las posibilidades escénicas y su potencial reflexivo. Además, se incorporaron herramientas propias de la investigación en ciencias sociales, con el fin de recoger reflexiones que trascienden el presente inmediato del laboratorio y enriquecieron la comprensión del proceso desde otras miradas. Estas formas de registrar e interpretar los hallazgos serán enunciadas en los siguientes apartados.

Laboratorio de investigación-creación.

El laboratorio de investigación-creación surgió de la preocupación por las formas que configuran un acto escénico desde la improvisación teatral. Esta práctica se basa en utilizar los aportes del público como insumo creativo, los cuales al entrelazarse con la experiencia y espontaneidad del improvisador, dan lugar a escenas únicas que conectan los universos intelectuales y emocionales de los participantes. Sin embargo, el espectador permanece pasivo, aislado en su rol de observador y limitado a contemplar desde su asiento, cuando podría convertirse en un agente activo de la creación. Este punto de partida se une a la preocupación de Ranciere (2008) cuando dice que:

Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos (p.11).

También se tiene afinidad con algunas perspectivas de Augusto Boal, citadas por Herrero (2024), cuando propone que “todas las personas que participan en las sesiones son sujetos activos, y todas tienen la capacidad de alterar los acontecimientos que aparecen en la trama (p. 72). Se buscó entonces, por medio de este laboratorio explorar posibilidades escénicas que, por un lado, contemplaron la estética cotidiana tanto de los improvisadores como de los espectadores, como el motor fundamental para la creación, y por otro lado, pusieron a prueba dispositivos escénicos que movilizaron al espectador, que lo hicieron levantarse de la silla, participar, proponer y crear en colectivo desde su propio conocimiento.

Estas inquietudes fueron la fuente primaria de investigación durante el laboratorio, que se complementaron con la convicción colectiva de que los espectadores tienen

todo un bagaje de conocimientos y experiencias cotidianas, que pueden ser fuente para la creación escénica. Por eso, se planteó la Prosaica o estética cotidiana, como un camino que defiende al día a día, a lo común y a la rutina como una posibilidad poética desde la impro. La riqueza poética se encuentra en los actos pequeños, pero debemos descubrir:

¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo? (Perec, 1989, p. 14)

El laboratorio no fue un camino de certezas, sino de ir descubriendo paso a paso. Se tomó por referente metodológico la perspectiva investigativa y formativa de Kurt Lewin, citada por Giovanni Covelli (2018), que concibe el proceso investigativo desde la acción en espiral, en donde se analizan y reflexionan las acciones de un escenario académico, o en este caso, escenario creativo, dentro del mismo proceso, con el fin de promover un aprendizaje constante que se retroalimenta a sí mismo. Esta figura de la espiral termina siendo una metáfora para comprender el proceso de aprendizaje, “que permite volver la mirada sobre lo sucedido para avanzar, además, permite explicar los modos en que los procesos educativos ofrecen colaboraciones procesuales de construcción de conocimiento conjunto” (Huertas & Vanegas, 2018, p. 41).

Para el planteamiento del laboratorio de investigación-creación se propusieron algunas preguntas iniciales que orientaron el proceso y generaron posibles rutas para la exploración, identificación de hallazgos y caminos para la construcción de conocimiento. Las preguntas son:

1. ¿De qué manera se puede articular la estética cotidiana con la práctica de la improvisación teatral?
2. ¿Cómo retomar elementos de la poética de la improvisación teatral para crear puestas en escena basadas en la cotidianidad?
3. ¿Qué reflexiones surgen de las exploraciones corporales y expresivas sobre la cotidianidad como detonante creativo?

4. ¿Cómo vincular activamente al espectador en el acto creativo desde la improvisación teatral?

Como ruta de trabajo se propusieron los siguientes ejes temáticos, que fueron transversales durante todo el desarrollo del laboratorio:

1. **Cuerpo cotidiano y cuerpo expresivo:** Entender la funcionalidad del cuerpo en la escena evidenciando similitudes y tensiones con su operatividad en la vida cotidiana, transformándolo en conductor de ideas, sensaciones y percepciones.
2. **Poética de la improvisación teatral:** Reconocer y movilizar la poética de la impro en el terreno de la creación, a partir de la cotidianidad de los participantes.
3. **Observar, caminar y crear:** Realizar acciones cotidianas y hacer consciencia de ellas, para canalizarlas con una intención estética y artística.
4. **De la prosaica a la poética:** Transformar la cotidianidad en insumo creativo para la escena.
5. **Transformación del espectador:** Explorar recursos escénicos y didácticos que movilicen la participación activa del espectador en el acto creativo.

Participantes.

El laboratorio de investigación-creación convocó a personas mayores de edad, habitantes de la ciudad de Bogotá, que tuvieran nociones básicas y experiencia en improvisación teatral o teatro, ya fuesen actores y actrices de profesión, o simplemente personas interesadas en esta práctica. Como un foco poblacional que garantizara la participación en el proceso, se hizo una invitación especial a los y las participantes de los procesos formativos del Grupo Boroló impro, pues consideré que al tener una formación en improvisación orientada bajo las bases que yo mismo tuve, se podría lograr cierta afinidad y complicidad al momento de crear.

Se hizo una convocatoria pública por medio de redes sociales y a través de un formulario de inscripción con algunas preguntas que permitieron el perfilamiento de los aspirantes. Estas preguntas estuvieron enfocadas en la manera en que la persona percibe la improvisación teatral, sus intereses y búsquedas personales con esta

práctica. Al final, fueron seleccionadas 17 personas que cumplieron con los criterios del laboratorio. **Ver el anexo 1** con los detalles de la convocatoria y las respuestas de los aspirantes.

Criterios para la selección de participantes.

1. Personas mayores de edad habitantes de la ciudad de Bogotá.
2. Nociones básicas y experiencia en improvisación teatral.
3. Experiencia en teatro e interés por la improvisación.
4. Perspectiva artística y pedagógica de la improvisación.
5. Disponibilidad presencial de 3 horas los fines de semana.
6. Búsquedas personales con la improvisación.

Caracterización de los participantes seleccionados.

Para dar inicio al laboratorio se logró seleccionar a la totalidad de los aspirantes inscritos, pues las condiciones locativas lo permitieron y se consideró que los intereses de la investigación se alimentaban mejor entre más personas pudieran asistir. Cada uno de los participantes contaba con experiencia y nociones mínimas en improvisación y teatro, lo que facilitó la selección, además, se destaca la diversidad de profesiones y ocupaciones, lo que posibilita una diversidad de subjetividades y experiencias en servicio de la práctica de la improvisación teatral. A continuación se hará una descripción general de cada uno de los participantes, con el fin de exponer el lugar de conocimiento y experiencia del que vienen, y sustentar la pertinencia de su participación:

1. **Andrés Rincón:** Es administrador de empresas de la Universidad Nacional de Colombia y su camino en la improvisación teatral se origina con la participación en los talleres de formación llamados “Juego, luego existo” ofertados por el grupo Boroló impro. Ha sido un fiel compañero de este grupo, llegando a formar parte del elenco en un formato de improvisación teatral llamado “La teoría del caos”, dirigido por mi persona y presentado en el festival de teatro “El vuelo del alcaraván” gestionado por el teatro Casa Tea.
2. **Felipe Arango:** Es ingeniero de sistemas y trabaja en temas de programación y desarrollo de Software. También tiene antecedentes como participante de los talleres “Juego, luego existo” ofertados por Boroló impro,

pero además ha nutrido su vocación actoral en espacios formativos de Bastidor teatro, participando en numerosos Match de impro de la ciudad. Felipe también fue parte del elenco del formato “La teoría del caos” de Boroló impro.

3. **Hanna Combariza:** Es licenciada en artes escénicas y estudia la Maestría en arte, educación y cultura de la Universidad Pedagógica Nacional. Es actriz profesional y docente, se destaca su participación en los talleres de “Juego, luego existo” ofertados por Boroló impro, además de ser parte del elenco de la obra “La teoría del caos”. Tiene experiencia como directora y gestora del grupo teatral “La noche de los Gatos”.
4. **Diego Vargas:** Es licenciado en ciencias sociales y ha tenido una participación activa en los procesos formativos de Boroló impro. Actualmente, forma parte del grupo “Teatro popular Quira”.
5. **Laura Franco:** Es diseñadora gráfica y co-fundadora de Boroló impro. Ha acompañado procesos creativos con la agrupación desde la actuación y la gestión de proyectos formativos y culturales. Actualmente es tallerista de los talleres “Juego, luego existo”.
6. **Nicolás Sanabria:** Es ingeniero de sistemas. Ha participado en los talleres de improvisación “Juego, luego existo”.
7. **Yeray Pinzón:** Es estudiante de Trabajo social y fue partícipe del módulo 1 del taller “Juego, luego existo”. Tiene experiencia como improvisadora y asistente técnica en el grupo La noche de los gatos.
8. **Nicolás Bohórquez:** Es licenciado en educación física. Ha participado en los talleres formativos de improvisación “Juego, luego existo”.
9. **Maria Camila Rodríguez:** Es comunicadora social y ha transversalizado su profesión con herramientas de la improvisación teatral adquiridas durante el taller de improvisación “Juego, luego existo”
10. **Diego Lagos:** Es economista de profesión, Magíster en Dirección y Gestión de Programas Sociales y co-fundador de Boroló impro. Tiene una amplia experiencia en teatro, siendo partícipe de numerosos festivales de teatro calle. Su camino profesional lo ha forjado con la dirección y producción de proyectos sociales, artísticos y educativos a nivel nacional e internacional. Ha dirigido proyectos de Boroló impro enfocados en ofrecer herramientas de la improvisación teatral para el desarrollo de diferentes habilidades sociales y

comunicativas. Actualmente, es tallerista del proceso formativo “Juego, luego existo”.

11. **Clara Camacho:** Es licenciada en artes escénicas de la Universidad Pedagógica nacional y tiene experiencia en el área de educación artística. Actualmente, es actriz del grupo teatral “La noche de los Gatos”.
12. **Karen Cardona:** Es psicóloga de profesión y ha participado de los talleres “Juego, luego existo” módulos 1 y 2.
13. **Luisa Cardona:** Es comunicadora social y ha participado de los talleres “Juego, luego existo” módulos 1 y 2.
14. **Camila Vargas:** Es diseñadora gráfica y ha participado en el taller “Juego, luego existo” módulo 1.
15. **Sofía Amaya:** Es estudiante de diseño y producción de medios audiovisuales. Ha participado en los talleres “Juego, luego existo” módulo 1.
16. **Paola Rueda:** Es psicóloga de profesión. Ha participado en procesos formativos en teatro con el Instituto Distrital de las artes IDARTES.

Video documentación del proceso.

Las sesiones del laboratorio contaron con un registro audiovisual de documentación del proceso, allí se evidenciaron las exploraciones diarias y los hallazgos expresados a través de la imagen y el cuerpo. Asimismo, se recopilaron reflexiones posteriores a cada ejercicio, con el fin de recoger la voz de los participantes desde su experiencia. Este registro funcionó como un diario de campo audiovisual, cuyo propósito no fue únicamente capturar palabras o reflexiones contundentes, sino ofrecer un recurso sensible para interpretar el efecto del laboratorio en el colectivo y la respuesta corporal frente a los ejercicios de exploración. Por otro lado, se realizó el registro completo de la presentación final del laboratorio, que retrató la propuesta escénica como cierre del laboratorio y en la que se pusieron a prueba los dispositivos para interactuar con el espectador. Este catálogo de material audiovisual, se trata entonces de un insumo abierto a múltiples lecturas, dando foco al lugar práctico de la improvisación teatral.

A continuación, se relaciona cada uno de los enlaces que contienen el registro audiovisual de las sesiones del laboratorio y de la presentación final:

Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
1	Cuerpo expresivo y cuerpo cotidiano. Sentir, percibir, actuar	15 de marzo de 2025	https://youtu.be/HPdLelM-XCQ
2	Cuerpo expresivo y cuerpo cotidiano. Sentir, percibir, actuar. Segunda parte	22 de marzo de 2025	https://youtu.be/VZETblyf88
3	Poética del cuerpo y el espacio	29 de marzo de 2025	https://youtu.be/vsQLShx8dA4
4	Poética del cuerpo y el objeto	5 de abril de 2025	https://youtu.be/gdJbtp2H5zE
5	Poética del cuerpo y el objeto. Segunda parte	12 de abril de 2025	https://youtu.be/G47gWjxiNrs
6	Mirar por la ventana	7 de junio de 2025	https://youtu.be/McBDrpaAK6o
7	Caminar, observar y crear	14 de junio de 2025	https://youtu.be/Z-8Euk27WUA
8	Ensayo final	21 de junio de 2025	No se hizo registro audiovisual
9	Presentación final de <i>“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”</i>	12 de julio de 2025	https://youtu.be/jlOrcz64qF4

Grupo focal.

Durante el desarrollo del laboratorio fue evidente la carencia de reflexión sobre la estética cotidiana como insumo creativo, pues, a pesar de ser la movilizadora de los experimentos escénicos, las reflexiones se dan mayormente en el terreno disciplinar de la improvisación teatral. Por lo tanto, fue pertinente utilizar esta técnica de recolección de información, que permite centralizar las ideas y promover un diálogo situado en el tema que queda corto durante la exploración. El grupo focal, bajo la idea de Gurdián (2007) “es una modalidad de los grupos de discusión que se caracteriza por centralizar-focalizar su atención e interés en un tema específico de la

investigación” (p. 213). De esta manera, se puede perfilar la recolección de hallazgos y reflexiones que no se logran reunir en el presente del laboratorio.

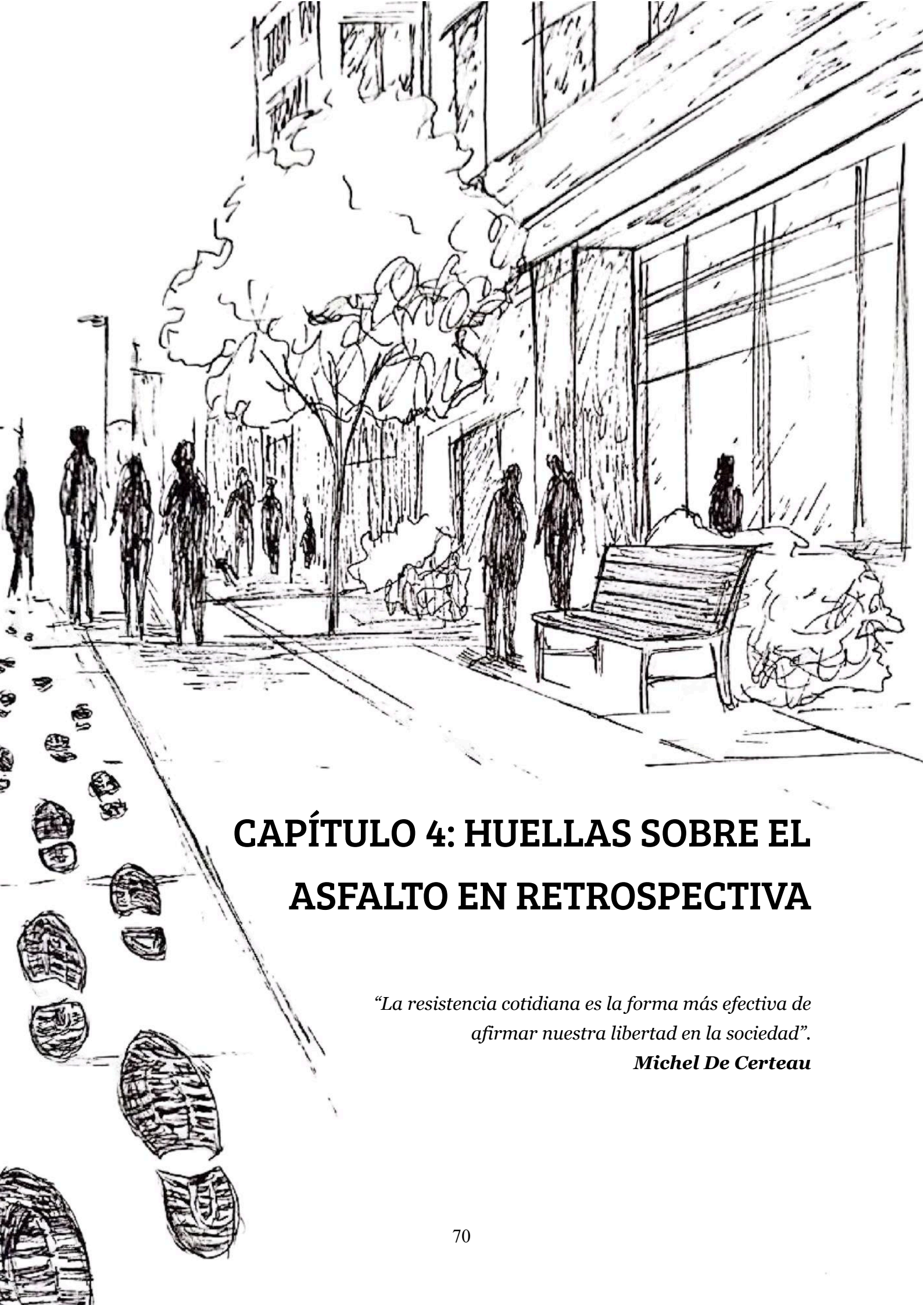
Se hizo un encuentro posterior al laboratorio con algunos miembros participantes, para entablar una conversación sobre el efecto que vieron desde su perspectiva de la estética cotidiana como insumo creativo y su incidencia en la emancipación creativa desde la improvisación teatral. Se propusieron algunas preguntas base que movilizaron el diálogo y se pudo recolectar la reflexión sobre la experiencia de cada participante, pues, como dice Gurdián (2007):

La descripción más rica de esa realidad física o humana- se logra al integrar en un todo coherente y lógico los aportes de diferentes personas, dimensiones, abordajes, enfoques, en otras palabras, de diversos puntos de vista (p. 214).

El grupo focal se fundamentó en las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo vieron reflejado desde la experiencia personal el uso de la estética cotidiana al momento de hacer improvisaciones escénicas?
2. ¿En qué medida consideran que la estética cotidiana realiza un aporte innovador en la práctica de la improvisación teatral?
3. ¿Cuáles recursos escénicos de la improvisación teatral consideran fundamentales para canalizar la experiencia cotidiana propia y de los espectadores en un acto creativo?
4. Desde la experiencia personal, ¿cómo vieron que se relaciona el formato de improvisación presentado con la búsqueda de alcanzar la emancipación creativa de los espectadores? ¿En qué medida se logra esto?
5. ¿Qué ajustes o aportes adicionales consideran necesarios en la creación escénica para garantizar el alcance de una emancipación creativa que surja en la colectividad?

El encuentro de grupo focal se realizó de manera presencial y su registro se hizo por medio escrito y de audio. Consultar el **Anexo 5**, que contiene el grupo focal escrito y el audio completo del encuentro.



CAPÍTULO 4: HUELLAS SOBRE EL ASFALTO EN RETROSPECTIVA

*“La resistencia cotidiana es la forma más efectiva de
afirmar nuestra libertad en la sociedad”.*

Michel De Certeau

Este capítulo se planteó como un espacio para la interpretación, análisis y reflexión del proceso a partir de los insumos recogidos durante la investigación-creación: la video documentación del laboratorio, el registro de la muestra final y el grupo focal realizado como cierre del proceso. Se procuró retratar de manera fiel la voz de los y las participantes, garantizando que sus experiencias y saberes desde el cuerpo fueran la fuente principal del conocimiento aquí producido. En esa vía, se hizo un ejercicio de tejer sentidos e ideas que ayudaron a comprender cómo la improvisación teatral en diálogo con la estética cotidiana desde la práctica abre las posibilidades y define los alcances de la aquí planteada emancipación creativa.

Para este punto de partida, no se buscó verificar hipótesis alguna ni medir o evaluar resultados del proceso, sino más bien, activar una mirada interpretativa y reflexiva de la experiencia. En este ejercicio de tejido de saber, cada registro audiovisual y cada palabra de los participantes representaron huellas sensibles, que al ser interpretadas, mostraron las formas en que la práctica de la improvisación teatral se entrelaza con aspectos de la vida cotidiana, con la construcción poética de la escena y con la apertura a nuevas formas de creación y de participación.

Para empezar, se hizo un ejercicio descriptivo del proceso creativo del laboratorio, identificando las búsquedas creativas colectivas, la toma de decisiones, la exploración de la técnica, la sustentación de referentes creativos, la elaboración de los dispositivos escénicos, el planteamiento estético y la estructuración de la creación final. Este ejercicio, visibilizó de una manera más cercana a la experiencia, la forma en que se configuró el desarrollo del laboratorio, la exploración de los referentes y el planteamiento teórico del proyecto, con el fin de retratar de manera precisa el proceso y comprender las huellas pisadas que generaron el conocimiento.

Por otro lado, la estructura de interpretación y reflexión de este capítulo, se estableció a partir del fundamento teórico, consolidando así, tres ejes de cruce: la poética de la improvisación teatral (estructura dramática, plataforma y cuerpo poético) en relación con las condiciones de posibilidad de la estesis (Espacio-tiempo, cuerpo y sus sentidos, viveza emotiva, convenciones culturales, prendamiento y prendimiento); la práctica de la improvisación teatral (Espontaneidad, escucha, aceptación, estado de disponibilidad y creatividad) como plataforma para la estética

cotidiana; y finalmente, los alcances de la emancipación creativa, interpretados desde las reflexiones y hallazgos de la muestra final.

El Proceso creativo

Llamando a la gente desde el perifoneo electrónico

Tomar el primer paso para iniciar un emprendimiento siempre es difícil, pues quién decide hacerlo se enfrenta a un sinnúmero de variables que pueden determinar su éxito o su fracaso. En el caso de este emprendimiento creativo la ruta era fija, pues siendo fieles a la deriva que da la improvisación en la escena, se decidió proponer un espacio de exploración en la técnica, cuya ruta fuera determinada en el mismo transitar; y esta afirmación no significa que el laboratorio no se haya preparado, pues, por el contrario, se gestó desde el pensamiento, desde un planteamiento teórico sólido y desde la necesidad personal por vivir una experiencia estética que desconfigurara los modos en que he practicado y enseñado la improvisación teatral hasta el momento. Esta curiosa búsqueda encaminada hacia la estesis tenía la inevitable necesidad de perderse y de andar a la deriva para encontrar en el camino algún sentido que, posteriormente sería transformado en conocimiento.

Así surgió este proceso creativo, convocando a personas que tuvieran gustos, intenciones e intereses creativos similares a los míos, que buscaran en medio del transcurrir diario un espacio para jugar, para compartir, para conocer, para explorar y para descubrir las posibilidades emancipatorias de la improvisación teatral. Para ello, se convocó a personas con una experiencia mínima en improvisación teatral o teatro, que pudieran aportar la módica suma de tres horas los sábados, durante aproximadamente tres meses. Como una preferencia personal, se hizo la convocatoria cerrada orientada a personas que han participado previamente en algún espacio formativo del grupo Boroló impro, del cual soy parte, pues consideré fundamental desarrollar un proceso creativo en donde hubiera cierta afinidad de conceptos y formas de ver, entender y practicar la impro. Con lo anterior no quiero afirmar que quería sesgar o limitar maneras divergentes a las mías, pues por el contrario, desde el inicio planteé la libertad para opinar, proponer y romper con esquemas inconscientes que se pudieran generar en el laboratorio.

Figura 1. Flyer de la convocatoria



Fuente. Diseño propio

La convocatoria se hizo por medio de un grupo de Whatsapp llamado “Comunidad impro Boroló”, cuyos miembros han estado involucrados en alguna medida en las actividades propuestas por mi agrupación. Procuré que la invitación fuera lo más amigable y motivadora posible:

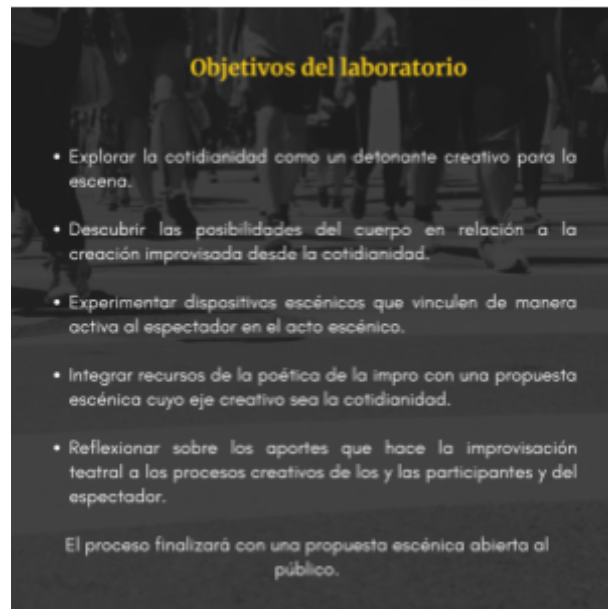
Amigxs, con mucha alegría quiero extenderles esta bella invitación. He planteado este laboratorio de impro como parte de mi proyecto de maestría. Será un espacio de entrenamiento y mucho juego alrededor de la improvisación. Se proponen algunas preguntas movilizadoras sobre la cotidianidad como detonante creativo. Acompañenme en este proceso. Es completamente gratuito y se dará los sábados en horas de la tarde.

Durante el proceso vamos a jugar, caminar, observar, crear y reflexionar. ¡Anímense a participar! Si están interesados, escríbanme al interno para enviarles el formulario de inscripción.

Afortunadamente, las personas atendieron al llamado. Diecisiete personas llenaron el formulario de inscripciones, que se puede ubicar en el **Anexo 1**, en donde manifestaron su interés por ser parte de este espacio de exploración, investigación y creación. En un primer momento, fue necesario hacer una invitación libre de

tensiones teóricas y fundamentos “ladrilludos”, que quizás harían perder el interés por el espacio. Sin embargo, propuse una serie de objetivos alejados del rigor de esta investigación, con el ánimo de comunicar efectivamente las intenciones del proyecto.

Figura 2. Objetivos del laboratorio



Fuente: Creación propia

Las necesidades del laboratorio eran puntuales: personas con tiempo disponible, interés y ganas por explorar la improvisación teatral desde lugares no convencionales y con el ánimo de disfrutar el proceso en medio de la incertidumbre. Afortunadamente, y gracias a las condiciones locativas del espacio gestionado, que fue la Casa LGBTI de Teusaquillo “Sebastián Romero”, se logró admitir a las diecisiete personas aspirantes al laboratorio. Esta cantidad, en vez de ser vista como sobrecargada, se vio como una oportunidad para nutrir el aprendizaje desde la diversidad de experiencias y de sentires.

Emprendiendo el viaje por las carreteras de la incertidumbre

El laboratorio dio marcha, movilizado por la motivación de los participantes y por las ganas incesantes de explorar y descubrir. Como punto de partida, admito que había infinidad de incertidumbres rondando por mi cabeza, pues a pesar de tener un sustento teórico sólido, tanto desde la técnica de la improvisación teatral como de la estética cotidiana, sabía que el mejor camino hacia la creación de nuevo conocimiento era perderse y explorar en lo desconocido nuevas formas de hacer. Así

que, en cada sesión, que por supuesto era preparada con antelación, proponía ejercicios que jamás había realizado, pues surgían en la planeación desde el cruce entre categorías, tratando de dejar el terreno abierto a lo que pudiera suceder.

A diferencia de los escenarios de ensoñación, en donde todo iba a salir mal y los participantes iban a rechazar los experimentos, las sesiones tuvieron un desarrollo exitoso en tanto que se promovió bastante el juego, se dio lugar a la palabra reflexiva, se identificaron hallazgos creativos y se recibió la incertidumbre con valentía desde el abrazo colectivo.

El grupo recibió de buena manera ejercicios fuera de lo común, destacando aquellos que ponían a prueba los sentidos con la creación escénica. Y es que, en numerosas ocasiones y como resultado de evidenciar la experiencia estética a través de los sentidos, llevé elementos que retaban a quien improvisaba a identificar nuevas formas de crear escena, que estuvieran distanciadas de las típicas plataformas, PROL y estructuras dramáticas. Por ejemplo, y como puerta de entrada al laboratorio, se propusieron ejercicios en donde, a partir de la descripción del sabor de un producto comestible, se debía hacer una improvisación de dos minutos, tomando como inspiración estas sensaciones que podían inspirar personajes, emociones, dinámicas de movimientos o gestos (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio. Sesión 1: Del minuto 01:18 hasta el 03:50*).

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
1	Cuerpo expresivo y cuerpo cotidiano. Sentir, percibir, actuar	15 de marzo de 2025	https://youtu.be/HPdLelM-XCQ

Por mencionar un último ejemplo, para no ahondar más en el detalle de estos ejercicios que serán analizados más adelante, estuvo el ejercicio de improvisar a partir de realizar una acción real en la escena (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio. Sesión 1: Del minuto 08:43 hasta el 11:20*); así que, en este ejemplo, se propuso que un improvisador entrara a escena a picar una cebolla, y enseguida, entraba un segundo improvisador a proponer el desarrollo de la historia desde la frase: “*Ya está, ya lo hice*”, generando así una serie de

situaciones que, justificadas en la acción real dieran con la progresión de un conflicto o acontecimiento.

Figura 3. Improvisación con acciones reales



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 2

Esta serie de ejercicios basados en la exploración de los sentidos, detonaron en el laboratorio un trabajo interesante que, desde lo personal nunca había presenciado, pues las formas en que aprendí a hacer impro estaban orientadas a brindar herramientas desde la palabra, la acción, la imitación o simplemente desde el uso de razón; pero evidenciar una práctica sensitiva cotidiana como detonante de historias era novedoso, por lo menos para las personas que fuimos partícipes de estos momentos.

Y de esta manera se desarrolló el laboratorio creativo, con una estructura inicial de ejercicios, que transitaban entre propuestas del Teatro del oprimido de Augusto Boal, técnicas de Jacques Lecoq (1997) sobre el cuerpo poético, temas fundamentales de improvisación teatral con autores como: Keith Johnstone (1979), Pilar Villanueva (2023), Omar Galván (2013), Alfredo Mantovani (2016) y ejercicios experimentales enfocados en identificar elementos de la estética cotidiana que se podían articular

con la creación de historias, vinculando de esta forma los sentidos y la experiencia estética de los y las participantes.

Transitar lo cotidiano

La indagación constante sobre elementos cotidianos que posibiliten la estesis desde la improvisación teatral, orientó al laboratorio a explorar posibilidades creativas con elementos que, con la práctica convencional de la impro quizás no se hubieran identificado. Esa búsqueda constante de hallar lo poético en lo común nos llevó a descubrir el potencial de elementos como: Las ventanas, objetos guardados en maletas, paisajes urbanos, sonidos de la calle, rituales cotidianos, relaciones sociales a partir del estatus, entre otros.

Figura 4. Caminar, observar y crear



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 7

Al identificar elementos de la estética cotidiana como: las condiciones de posibilidad de estesis que propone Katia Mandoki (2006, p. 81), o las direcciones para estudiar la cotidianidad según Cortázar (2019, p. 52), se trazó un camino de intuiciones en el laboratorio que permitió pensar en ejercicios de improvisación que tomaran por motor anécdotas, descripciones de trayectos, significados de objetos, la percepción del mundo a través de la ventana, fotografías de acontecimientos en la calle, sabores de productos comunes, comportamientos sociales, entre otros. Los motores de inicio

dilucidaron hallazgos sobre la forma en que vemos y vivimos el mundo, identificando la subjetividad de cada persona y la diversidad de formas de hacer, pensar y sentir, llegando a comprender que la forma en que percibimos los elementos de la cotidianidad cambian según la persona, pues “la diversidad de los cuerpos y de sus prácticas condiciona una diversidad de estéticas” (Mandoki, 2006, p. 85).

Con esta forma particular de ver e interpretar la vida, los participantes del laboratorio fueron testigos del universo de posibilidades creativas que existen en todo aquello que percibimos y sentimos a nuestro alrededor, pues aquello que nos compone como seres humanos: nuestros movimientos, actividades, sentires, costumbres familiares y formas de relacionarnos, constituyen material que posibilita la plataforma y estructura dramática en una improvisación, teniendo además insumos para la construcción corporal y emocional de personajes, para el diseño de lugares, de ambientaciones y la forma de generar conflicto o incidentes desencadenantes de historias. Mandoki (2006) dice que “el artista objetiva estéticamente una mirada sensible a la vida a través de su obra como el hombre común objetiva una mirada estética a la vida a través de su forma de vivirla” (p. 166), lo que implica que los participantes, también denominados improvisadores o artistas, configuran nuevas formas de ver el mundo, inspirándose en él y en su forma de interactuar con él para crear desde la co-subjetividad generada en el escenario.

Referentes para la creación

En el transitar por la vía de la exploración escénica y cotidiana, llegó la necesidad de consolidar lo aprendido y experimentado en una creación que diera cuenta del proceso y permitiera socializar estos hallazgos con los demás, apuntándole por supuesto a poner sobre “*las tablas*”⁵ un dispositivo que detonara la emancipación creativa del espectador. Entonces, surgieron referentes performáticos, cinematográficos y literarios que inspiraron la creación, que en su cúspide recibió el nombre de “*Instrucciones para vivir: Impro y cotidianidad*”. Así que, en este apartado de descripción del proceso creativo, mencionaré algunos de los referentes que fundamentaron el camino hacia la creación final.

⁵ Término utilizado popularmente para referirse al escenario teatral.

1. **Referentes cinematográficos:** En la búsqueda de formas artísticas que retratan la cotidianidad y la transforman en poética, aparecieron películas como “*Perfect Days*” del director Wim Wenders, que narra la historia de un hombre solitario que trabaja limpiando baños y vive su cotidianidad a partir de rutinas diarias como escuchar música, leer y cuidar su jardín. Con este referente es interesante ver la forma en que el director retrata de manera poética actividades muy comunes que se vuelven significativas, logrando transmitir un síntoma de tranquilidad, paz y reflejando el prendamiento que aporta Mandoki (2006) en las acciones significativas de su día a día. A partir de este referente, pensamos en el laboratorio las posibilidades estéticas que puede generar una improvisación en donde no surja un conflicto grande o donde las emociones aparezcan desde la tranquilidad y desde la representación sencilla de una acción cotidiana.

Figura 5. Hojas de otoño



Fuente: www.imdb.com

Figura 6. Perfect days



Fuente: www.filmfinity.com

Este referente además, orientó la exploración durante el laboratorio desde el punto de retratar acciones cotidianas, que en su sencillez carecen de progresión dramática, pero que componen una poética de cuerpo y acción que cargan de significado la cotidianidad de los personajes, retratando así el concepto de prendimiento del que hablar Mandoki (2006), pues como

oposición a la hostilidad de la vida y a ciertas situaciones complejas que vive el personaje, se realizan estas actividades llenas de emotividad para contrarrestarlas.

Otra película tomada como referente fue “*Hojas de otoño*” del director Aki Kaurismäki. En esta historia se retrata la vida cotidiana de un obrero que tiene problemas con el alcohol e inicia un romance casual con una mujer. A pesar de proponer una trama sencilla, la película adquiere cierta riqueza debido a que se teje una historia en medio de la rutina urbana finlandesa, retratando gestos y emociones poco expresivas de los protagonistas, pero finalmente, logran transmitir un aire abrumador por la rutina y un amor que logra sostenerse en un ambiente de desesperanza y no futuro.

- 2. Referente literario:** Buscando estructuras narrativas que hicieran posible el retrato de la cotidianidad de forma descriptiva y poética a la vez, encontramos a Julio Cortázar, con su obra “*Historias de cronopios y de famas*”, que contiene una serie de microrelatos sobre la rutina y la sociedad de su época. Este libro contiene particularmente algunos relatos cuyo título inicia por “*Instrucciones para...*”, en los que hace algunas descripciones, en ocasiones surrealistas, sobre acciones cotidianas que son entremezcladas con emociones y situaciones particulares. Por ejemplo, está “*Instrucciones para llorar*”, en donde hace una descripción paso a paso de cómo llorar, enunciando los movimientos y acciones que ocurren durante el proceso.

Este referente inspiró la estructuración de la obra final, pues nos llevó a pensar ¿cómo podría ser un manual de instrucciones para vivir? ¿Qué contenidos tendría? ¿Cómo podemos enseñar a vivir? Y en efecto, es una idea un poco pretenciosa si se toma de forma literal, pero al transponerla al terreno de una práctica artística y de la poética, se pudieron generar múltiples excusas para que la gente viviera una experiencia estética mediada por la improvisación teatral. Lo que quedó resonando fue instalar la ficción de que hay un recetario con un paso a paso para vivir experiencias estéticas, que podrían transformarse en escenas improvisadas.

3. **Referentes performáticos:** Al entender la necesidad de que nuestra creación final vinculara al público de manera activa, invitándole a moverse, a participar, a escribir, a moverse, buscamos en las artes vivas y el performance formas en que podríamos hacer realidad esto. Surgió entonces, el primer referente de un grupo de artistas que se autodenominaron “*Fluxus*”, y era un movimiento de artistas que surgió en la década de 1960, haciendo protesta y contraposición a las maneras del arte tradicional de la época y a su mercantilización; además, tenían la intención de integrar la vida cotidiana a las prácticas artísticas desde performances, happenings y conciertos.

Figura 7. Fluxus performance



Fuente: Youtube

De manera muy puntual, este movimiento de artistas contribuyó al laboratorio en la exploración de acciones con elementos cotidianos reales como punto de partida para la creación escénica. Existe el video de una presentación de Fluxus en la “*Europäische Kunstakademie Trier*” de Alemania, realizada en el año 2004⁶ En esta presentación se realizaron una serie de acciones escénicas utilizando elementos como violonchelos, trapos, botellas de agua, entre otros. Y esto llevó, por ejemplo, a realizar en el laboratorio ejercicios como la creación de escenas a partir de acciones cotidianas (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio. Sesión 1: Del minuto 08:43 hasta 11:20*).

⁶ Presentación de Fluxus.

https://www.youtube.com/watch?v=rZRpjFtzJpo&ab_channel=ensembleascoltaretro

Figura 8. “Nada siempre, todo nunca” Colectivo Macramé



Fuente: <https://www.colectivomacrame.com/proyectos/nadasiempretodonunca>

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
1	Cuerpo expresivo y cuerpo cotidiano. Sentir, percibir, actuar	15 de marzo de 2025	https://youtu.be/HPdLelM-XCQ

Otro de los referentes, siendo considerado aquel que influyó en mayor medida la creación final del laboratorio, fue la obra del grupo mexicano Colectivo Macramé, titulada “*Nada siempre, todo nunca*”, escrita y dirigida por Marian Gándara. Tuve la oportunidad de vivir esta experiencia artística inmersiva en 2017, durante un festival de artes vivas en Bogotá y podría describirla como una obra en permanente interacción con el público, que articula dispositivos tecnológicos y materiales para generar dinámicas participativas. A lo largo del recorrido, los asistentes seguíamos instrucciones que transforman el espacio y nos llevaban a interactuar entre nosotros; en ciertos momentos, incluso, los insumos que escribíamos en papel eran recogidos y más tarde incorporados o leídos dentro de la puesta en escena. En definitiva, esta obra nos invitaba a la libertad: a detenernos un instante para respirar, vivir y sentir en medio de una cotidianidad que, con frecuencia, nos abrumba.

Este referente nos generó la idea de diseñar un dispositivo que permitiera al público interactuar y participar, ya sea desde la quietud de su puesto,

escribiendo o dibujando, o desde el movimiento en escena, dándole la oportunidad de conocerse con personas nuevas, de improvisar, de bailar, etc. Y tomar todas las acciones que se hacen en el espacio para hacer las escenas improvisadas que surjan desde la experiencia vivida por los participantes.

Dispositivos escénicos

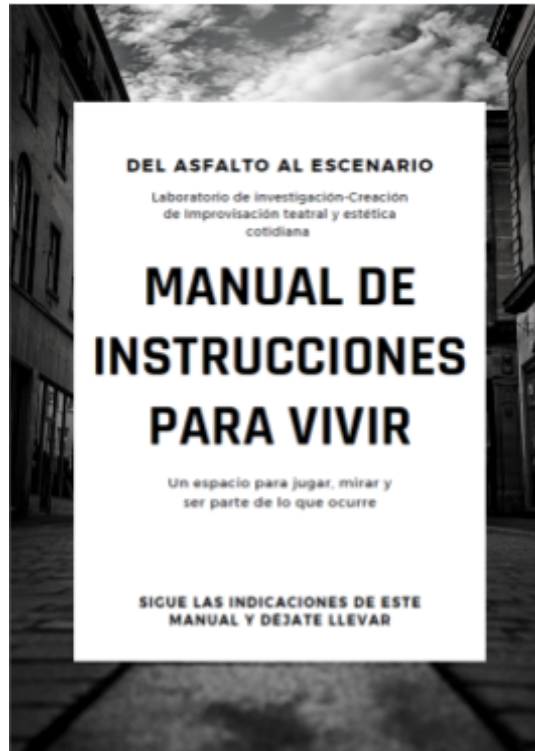
A lo largo de las sesiones se consolidó la necesidad de compartir los ejercicios experimentales con el público, con el propósito de ponerlos a prueba y observar sus efectos en los espectadores, buscando comprobar la cercanía que podría generarse al emplear motores creativos vinculados a su propia experiencia. Esta decisión guió al laboratorio a tomar decisiones sobre la puesta en escena, diseñando un esqueleto secuencial en donde pudieran mostrarse los ejercicios justificados en alguna narrativa.

Se seleccionaron varias premisas para orientar la construcción de este esqueleto: La primera, y más importante, consistía en generar en el acto escénico la interacción y la participación activa del espectador; La segunda, mostrar los ejercicios escénicos más potentes en cuanto a la relación sentidos/cotidianidad; Y la tercera, idear formas novedosas de recolectar los aportes del público, que luego serían incorporados en las escenas. De esta reflexión surgió la idea de crear un manual, físico o escénico, con instrucciones que el espectador debía seguir para vivir una experiencia estética desde la improvisación. Este manual se inspiró en *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar, donde el autor plantea instrucciones para realizar acciones cotidianas, y en *Nada siempre, todo nunca* del colectivo Macramé. De este último referente tomamos un dispositivo utilizado al inicio de la obra: una pantalla proyectada en la pared que interactúa con el público, los saluda, propone retos, formula preguntas y, finalmente, los invita a abrir las puertas de la sala para ingresar.

Al articular el manual de instrucciones con la pantalla interactiva, surgió la idea de crear un personaje que encarnara la voz de la conciencia, encargado de guiar al espectador a través de una serie de indicaciones que lo invitan a vivir una experiencia mediada por los sentidos, donde su propia voz se convierte en el cómplice más cercano para la creación. Esta figura se fundamentó en la propuesta kantiana (Kant, 1781) sobre las dos fuentes del conocimiento: la sensibilidad, que proporciona la materia de la experiencia a través de los sentidos, y el entendimiento, que organiza y

da forma a esa experiencia en la conciencia (p. 17). Esta voz de la conciencia motivó al espectador a ser libre en el espacio, a darse un tiempo para vivir y sentir el presente.

Figura 9. Diseño de la cartilla



Fuente: Diseño propio

La idea de un manual de instrucciones fue más allá, hasta el punto de tomar la propuesta de manera literal. Si, para que el espectador pudiera seguir unas instrucciones en el escenario debía tener una cartilla física que le ubicara en las indicaciones de la voz de la conciencia. Así que diseñamos una cartilla con algunas provocaciones de acción en medio de la cotidianidad y que también serían detonantes para las improvisaciones (Ver Anexo 3). El espectador tenía un manual, cuyas páginas contenían propuestas de escribir un poema a un elemento de su cotidianidad, tenía ejercicios de impro que podía hacer en algún tiempo libre de su semana, tenía provocaciones literarias como micro cuentos y poemas, y tenía algunas instrucciones operativas que serían necesarias para detonar los ejercicios escénicos durante la función. Este fue el punto de partida para sustentar el esqueleto de la creación final, que daría cuenta de las experiencias más significativas del laboratorio en forma de un compartir escénico.

Consolidación de la creación

Teniendo clara la ruta para visibilizar los hallazgos creativos del laboratorio, se procedió a escribir el libreto de *“Instrucciones para vivir: Impro y cotidianidad”* (Ver Anexo 4). Para empezar, se eligieron los ejercicios que creíamos que funcionarían mejor con el público:

1. **Abro la ventana y veo:** Este ejercicio se puede ver en la video documentación del proceso, en la sesión 6 y en el video *“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”*.
2. **Bingo cotidiano:** Este ejercicio fue un experimento realizado por primera vez en la presentación final, pues se planeó con el fin de integrar a los espectadores e invitarlos a moverse por el espacio. Se puede ver en la video documentación del proceso, en el video *“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”*.
3. **Poética del objeto:** Este ejercicio se puede ver en la video documentación del proceso, en las sesiones 4, 5 y en el video *“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”*.
4. **Poética del sabor:** Este ejercicio se puede ver en la video documentación del proceso, en la sesión 1 y en el video *“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”*.
5. **Instrucciones para vivir:** Este ejercicio se puede ver en la video documentación del proceso, en el video *“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”*.

Los ejercicios anteriores se pueden consultar en el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**, que contiene los enlaces de cada uno de los videos de las sesiones y de la presentación final.

El paso a seguir para la elaboración del libreto fue definir las intervenciones del personaje de la *“Conciencia”*, quien era una figura que articulaba cada ejercicio e interactuaba con el espectador cada vez que se necesitaba. La *“Conciencia”* fue interpretada por Maite, una amiga externa del laboratorio, quien tenía la función de movilizar al público desde la palabra y a través de la cartilla; en cada momento se dirige al público, invitándole a realizar acciones, algunas de ellas indican leer un

número de página de la cartilla y seguir las instrucciones, con el fin de activar los momentos interactivos o tomar insumos para la creación de las escenas improvisadas. A continuación, se definen otros personajes llamados “*Transeúntes*”; ellos, son improvisadores que tienen la labor de dar apertura a cada uno de los ejercicios desde el diálogo y la acción, que refiere a un pensamiento o reflexión sobre la cotidianidad y sobre el dispositivo a usar (la ventana, el objeto, el sabor, etc.).

En cuanto a las decisiones estéticas de la puesta en escena, se optó por utilizar vestuario casual en tonos tierra, con la intención de evocar una atmósfera vintage sin ir de manera pretenciosa al terreno de un vestuario extravagante, pues solo queríamos representar la cotidianidad. Se definieron también dos elementos escenográficos principales: un marco de madera color café, suspendido en el centro del escenario y concebido como la figura de una ventana, y una mesa redonda cubierta con un mantel, sobre la cual se disponían en platos los alimentos correspondientes al ejercicio “*La poética del sabor*”.

Para el componente sonoro, se contó con el apoyo de Karen Lagos, una compañera externa al laboratorio, quien acompañó la presentación a través de la música. Su labor consistía en proponer atmósferas sonoras capaces de suscitar emociones, sensaciones o dinámicas de movimiento, además de reforzar los efectos auditivos que marcaban la apertura y el cierre de cada momento.

Finalmente, en el diseño de iluminación se buscó diversificar las atmósferas según la carga expresiva de las escenas: una ambientación general en color ámbar, como convención inicial de la obra; dos ambientaciones generales en azul cielo y rojo, destinadas a escenas de fuerte intensidad emocional o melancólicas; una ambientación morada, para acompañar momentos de carácter onírico; y una iluminación general blanca, reservada para los momentos de diálogo de la Conciencia con el público. Finalmente, se incorporó una luz frontal cerrada en tono ámbar, que iluminaba únicamente el marco de madera en el ejercicio “*Abro la ventana y veo*”.

Para concluir este momento del proceso creativo, se puede decir que cada decisión, desde la selección de los ejercicios hasta la definición de la estética y dispositivos escénicos, fue el resultado del diálogo constante y de una exploración mediada por los sentires y experiencias de los participantes. El laboratorio logró ser un espacio

donde las voces, gestos y sentires de las personas se juntaron para dar lugar a la creación colectiva, allí, se pudo evidenciar que la mayor meta no era alcanzar un producto escénico definitivo, sino garantizar un proceso de descubrimiento, acompañamiento y juego. De esta forma, la creación final se nutrió de la diversidad de cuerpos con experiencias sensibles diversas.

Finalmente, es pertinente considerar a la creación final del laboratorio como una síntesis de este camino lleno de exploraciones e incertidumbre, en donde cada objeto, cada sensación y cada acción cotidiana se transformó en insumo creativo. Aún queda mucho por decir, pues cada uno de los ejercicios realizados dieron cuenta de hallazgos y develaron reflexiones sobre el potencial de la improvisación teatral y su relación con la estética cotidiana, generando también ideas sobre cómo lograr la emancipación creativa en estos escenarios, que comúnmente dejan relegado al espectador a su asiento. Para ello, se disponen los próximos subcapítulos.

Poética de la impro y estética cotidiana

Las convenciones culturales en la estructura dramática de la improvisación teatral

Tomar la iniciativa de ocupar el espacio para crear una escena improvisada, implica poner en juego todas las convenciones culturales que tiene una persona y cruzarlas con las de alguien más. El improvisador tiene una serie de herramientas técnicas que le permiten dar apertura a la escena; estas herramientas reciben el nombre de “Motores”, y las componen principalmente gestos, movimientos y acciones que pueden ser fácilmente interpretadas por las personas que observan la escena. En este ejercicio de comunicación, es necesario que el espacio del acto creativo (escenario y público) promueva cierta unanimidad de convenciones culturales, mediadas por el lenguaje y los signos.

Por ejemplo, el motor más sencillo que se puede utilizar en improvisación es el gesto, entendido por Alfredo Mantovani (2016) como “un movimiento que se repite, y que no es, en principio, una acción física concreta” (p. 88). A partir de este gesto que hace un primer improvisador, se abre el panorama de posibilidades creativas, pues un

segundo improvisador interpreta este gesto desde sus convenciones culturales y lo asocia a un contexto social para crear la escena.

En el desarrollo del laboratorio, durante la sesión 2 (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio. Del minuto 03:00 hasta el 03:21*), se propuso hacer un ejercicio de tres personas, y consistía en que un primer improvisador realiza un gesto sencillo de manera repetitiva, que luego de un lapso de tiempo transforma en acción. A continuación, los demás improvisadores imitan el gesto, y luego de comprender su mecánica le dan un contexto en el terreno de la representación, encarnando a los personajes que hacen dicha acción y generando relación entre ellos.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
2	Cuerpo expresivo y cuerpo cotidiano. Sentir, percibir, actuar. Segunda parte	22 de marzo de 2025	https://youtu.be/VZETblyf88

En este ejercicio se retrató la forma en que el sujeto relaciona una acción mínima con su convención cultural y la transforma en acción representativa, que luego se puede transformar en escena improvisada. Pero esta escena solo es posible cuando se conjugan las convenciones de los sujetos desde el silencio y con el cuerpo como canal principal. A propósito de este hallazgo, Sofía menciona en el minuto 03:21 que al

Figura 10. Gestos mínimos



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 2

principio el ejercicio era muy abstracto, pero a medida que avanzaba la acción se hacía más claro su contexto. También, Laura menciona en el minuto 03:39, que es muy interesante el detallar lo más fiel posible la acción de la otra persona, pues esto genera detalles de la corporalidad y el espacio, es decir, de los detalles que pueden haber fuera de la acción. Y considero que esto tiene un alto grado de

importancia en la composición escénica, pues desde la imitación del gesto y la escucha activa se puede derivar la estructura dramática de una improvisación.

Siguiendo por la línea de entender la estructura dramática desde su génesis, a través del gesto o la acción, y asociándose con las convenciones culturales, quiero relacionar un ejercicio realizado en la Sesión 3 (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 01:34 hasta el 02:47); este ejercicio fue extraído del libro “Juegos para actores y no actores” de Augusto Boal, y consiste en crear una máquina colectiva. En principio, una persona propone un movimiento acompañado de un sonido, luego, se suma alguien más y propone otro movimiento y sonido que complementa lo propuesto por la primera persona. Y así se van sumando personas, hasta completar la máquina compuesta por sonidos y movimientos de todos los participantes.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
3	Poética del cuerpo y el espacio	29 de marzo de 2025	https://youtu.be/vsQLShx8dA4

Figura 11. Máquinas colectivas



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 3

El ejercicio se torna interesante cuando se propone transformar la máquina bajo algunas premisas; en el laboratorio, propuse hacer una máquina del amor, una máquina de guerra y una máquina policía. A partir de estos cambios, se logró

evidenciar cómo son las concepciones que tiene cada improvisador sobre algunos temas, y no son concepciones racionales desde la palabra, sino que el cuerpo la traduce, expresa y asocia con las concepciones de los demás. En la máquina del amor, todo el grupo realizó movimientos suaves y sonidos de besos, burbujas, respiraciones lentas y canciones románticas. En la máquina policía, los participantes hicieron movimientos rápidos, sonidos de balas y gestos faciales de seriedad.

En este ejercicio, es bastante evidente la forma en que los participantes expresan sus convenciones culturales a través del cuerpo, y son expresiones que surgen al instante y desde su espontaneidad y energía colectiva. Además, se puede interpretar que cada persona trae unos referentes sociales asociados con sus experiencias, con sus referentes cinematográficos, literarios, o simplemente, asociados con lo que ve en la cotidianidad. Al respecto de esto, Maca afirmó lo siguiente en el minuto 01:34:

Me pareció muy interesante ver cómo todos tenemos percepciones acerca de lo que se podría manifestar como: Amor, odio, policía. Creo que compartimos colectivamente ciertos conceptos o formas de interpretarlos.

Al profundizar el ejercicio de la estructura dramática en el laboratorio, se logró evidenciar que en principio, y bajo las premisas propuestas en la exploración, no se disponía de una estructura definida para la creación de historias, pues se quería formular una manera de improvisar auténtica desde el sentir presente, y luego de establecerse, ahí sí instalar la plataforma que genera el desarrollo de la escena. Este lugar de la creación se pudo evidenciar en la sesión 1 (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 00:56 hasta el 02:51) con el ejercicio llamado “La poética del sabor”, que consistía en que un participante debía probar un producto comestible frente a los demás y luego, hacer una descripción de lo que sentía con el sabor que producía en términos de: textura, sensación térmica, grado de dulzura, amargura o picante; esta descripción podría traducirse también en emociones o sensaciones físicas. Después de realizar esta descripción, tres participantes ocuparían el lugar del escenario para hacer una improvisación que iniciara desde las sensaciones descritas por la persona previamente.

En el ejercicio, se da a Laura un caramelo masticable de leche. Laura cierra los ojos, siente el sabor y describe lo siguiente:

Tengo la sensación de que estoy caminando y los pies se levantan con fuerza. Además, tengo la sensación de estar pisando algo chicloso que no me deja mover con libertad.

A partir de esta descripción, pasan al escenario Nicolás Bohórquez, Nicolas Sanabria, Diego Lagos y Felipe. La improvisación inicia con Nicolás Bohórquez lanzándose al piso e intentando levantarse con fuerza, emite algunos sonidos de angustia y fuerza. Enseguida, entra Nicolás Sanabria, quien pregunta a Nicolás Bohórquez “¿qué le ocurre?”; entonces, él responde que se siente mareado y confuso. Hasta este punto, la improvisación no ha definido una plataforma ni estructura dramática, pues se ha limitado a describir y representar las sensaciones previamente descritas. Entonces, entra Diego Lagos a proponer una situación desde lo planteado por los improvisadores que ingresaron primero; emite un sonido de sirena y dice mientras mira hacia abajo: “¿Nos están escuchando? Vamos a ir a buscarlos. Este parque cierra a las 6”. Y en adelante, se desarrolla la improvisación, planteando una situación sencilla que se alimenta del conflicto entre dos personajes que no pueden salir de un pozo en donde habita un león.

Figura 12. Poética del sabor



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 1

Con esta escena se puede interpretar que la estructura dramática surge por la necesidad de los improvisadores de solucionar la situación o conflicto que se plantean. Y es interesante presenciar el surgimiento de corporalidades y movimientos que, transformados en acciones y personajes generan el desarrollo lineal de una historia sencilla. Esta estructura dramática lineal es intuitiva, pero

también es derivada de la tradición aristotélica, pues, para nadie es un secreto que la unidad aristotélica compone un considerable porcentaje de relatos, cuentos, películas e historias que forman parte de nuestro catálogo de referentes creativos. Esto me permite interpretar que las convenciones culturales se evidencian también en la forma en que se crea una historia, y en este caso ya no hablo exclusivamente de la unidad aristotélica, pues estructuras dramáticas hay en cantidades y variedades. Pero al presentar estas estructuras en la improvisación teatral, se hace necesario entrenar en colectivo para lograr su ejecución en el presente creativo, ya que no es lo mismo representar una estructura lineal que llevamos años viendo en dibujos animados y películas, a improvisar una estructura circular o fragmentada.

La estructura dramática en el laboratorio, vista desde el lugar de la acción y el desarrollo de historias, poco a poco fue generando lugares de exploración desde figuras y elementos cotidianos. Estas figuras y elementos generaron una apertura de posibilidades creativas desde la poética de la cotidianidad. Uno de los elementos que hicieron posible esta exploración fue la ventana, entendiéndose como una abertura hacia el exterior, hacia el movimiento de la calle y hacia el ejercicio de enmarcar situaciones y acontecimientos. El ejercicio de mirar por la ventana permite contemplar el contexto social y territorial en que se vive y al mismo tiempo presenciar una serie de prácticas que componen las convenciones culturales de la persona que está detrás de ese marco.

Otro de los elementos explorados como posibilidad creativa durante el laboratorio, pero esta vez visto desde la intimidad, fue el del objeto personal guardado en el bolso o la maleta. Este elemento funcionó en sentido inverso a la ventana, pues da cuenta de los significados y afectos de la persona, al igual que sus experiencias y recorrido a lo largo de la vida. Si nos ponemos a imaginar las historias que guarda un objeto, su origen, su recorrido y el significado emotivo o racional que le da la persona que lo posee, podemos comprender sus formas de habitar en el mundo.

En la sesión 6 del laboratorio (*Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.** Del minuto 03:23 hasta el 04:28*) se realizó un ejercicio de improvisación basado en la ventana. Consistía en que varios participantes describen aquello suelen ver a través de la ventana de sus hogares en términos de acción e

imagen: pueden ser acciones cotidianas, como ver a un vecino barrer o sacar a pasear a su mascota, pero también acontecimientos extracotidianos, como ver una pelea entre conductores de auto, una discusión de pareja o un payaso que anuncia almuerzos en un restaurante. Esta descripción va acompañada de la representación de abrir una ventana. Enseguida, se hace un ciclo de improvisaciones rápidas en donde se crean historias a partir de aquello que se narró previamente. Estas fueron algunas de las narraciones:

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
6	Mirar por la ventana	7 de junio de 2025	https://youtu.be/McBDrpaAK6o

Nicolás: *Abro mi ventana y veo a mi vecina peleando con el nieto.*

Daniel: *Abro mi ventana y veo que recién salieron buñuelos en la panadería de la esquina. Abro mi ventana y veo el mismo taxi que sale del parqueadero todos los días haciendo ruido.*

Diego: *Abro mi ventana y veo un andamio sobre otro andamio sobre otro andamio de un señor obrero que está cambiando las canaletas. Y cuando veo abajo, esta extraña estructura está puesta con precisión quirúrgica sobre unos ladrillos que se tambalean.*

Abro mi ventana y veo que mi vecino construyó un edificio de siete pisos, con pintura de la más cara que genera un olor como a Pintuco en toda la cuadra, diciendo: tengo dinero.

Con la evidencia de estas narraciones, me permito asociar la amplitud de formas de ver el mundo a través de la ventana; no es lo mismo asomarse a la ventana de una finca rural, que asomarse a una ventana urbana; no es lo mismo asomarse a la ventana en un barrio popular, que asomarse a la ventana ubicado en el piso 20 del edificio. Todas estas formas subjetivas de mirar componen las convenciones culturales de la persona desde su territorio habitado. En los relatos de los tres improvisadores se evidencian prácticas comunes para todos, pero más allá de eso, se revelan unas convenciones simbólicas que solo reconocemos quienes habitamos en este territorio; por ejemplo, entender desde el sentimiento de rigor, la práctica común de montar un andamio sobre ladrillos para darle más altura, o tener conocimiento de marcas populares de pinturas, o valorar desde el sentido del gusto,

cuando sacan pan fresco en la panadería. Todo este conocimiento que es subjetivo, se debe en gran medida a la estesis del mundo, mediada a través de nuestras convenciones culturales.

El ejercicio de la ventana se tornó más interesante al aplicarlo en la muestra final de la obra “Instrucciones para vivir” (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 19:35 hasta el 32:20), pues en este caso llevamos a escena las percepciones y aportes de los espectadores, que fueron cruzadas con nuestras propias percepciones como improvisadores, generando así una conjunción de subjetividades y formas de ver el mundo traducidas desde el cuerpo y la acción. Para este ejercicio, se tomaron como insumo los aportes de los espectadores, que eran anotados en papelitos y depositados en un recipiente. Se cantaba un coro de apertura y se hacía la lectura de los papelitos desde un marco de madera colgado que representaba de manera simbólica la ventana. Estas fueron las lecturas que detonaron posteriormente las improvisaciones:

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
9	Presentación final de “Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”	12 de julio de 2025	https://youtu.be/jlOrcz64qF4

Daniel: Abro la ventana y veo un alegre trote sincronizado de mamíferos cuadrúpedos. Abro la ventana y veo una señora en pijama sacando a su perro y discutiendo con otro vecino.

Clara: Abro la ventana y veo consumidores, árboles, pájaros, cables. Abro la ventana y veo a mi vecino fumando... cigarrillo.

Nicolás Bohórquez: Abro la ventana y veo un ladrón intentando abrir alguna puerta a las 3 am. Abro la ventana y veo un colibrí color amarillo y un perro ladrando.

Nicolás Sanabria: Abro la ventana y veo un parquecito con sillas y una alarma anti fumadores. Abro la ventana y veo que lo que no se adapta desaparece.

Figura 13. Abro la ventana



Fuente: Presentación final de "Instrucciones para vivir. Impro y cotidianidad"

A partir de estos aportes, se generaron dos improvisaciones que tomaron como eje principal la descripción del trote sincronizado y la alarma anti fumadores; los demás aportes fueron vinculados como motores menores en medio de las historias. Lo que hace interesante este ejercicio, es que se evidencia el interés de los espectadores por ver en escena sus propuestas; estas propuestas reflejan las convenciones culturales de las personas, pero son tomadas únicamente como punto de partida, porque el desarrollo de las historias y la estructura dramática la ofrecen los improvisadores a través de sus propias convenciones culturales.

Retomando a Cortázar (2019), cuando define las direcciones desde las que se puede interpretar y estudiar la cotidianidad, se puede asociar el término de micro rituales con la realización de las dos improvisaciones; pues seguramente, quienes hicieron los aportes de aquello que ven por la ventana, tienen en su contexto territorial y social prácticas cotidianas asociadas a estos temas, ya sea porque las ejercen, o simplemente porque suelen verlas en la cercanía de su hogar. No se puede tener certeza con este ejercicio del pensamiento u opinión de los espectadores sobre el tema representado, pues en este grado de participación sólo pueden aportar desde la risa o la energía que proyectan al escenario, pero de lo que si se tiene certeza es de la

visión de sus territorios que se conjugan con las convenciones culturales de los improvisadores para transformar una anécdota sencilla en escena.

Es más claro poder interpretar las convenciones culturales de los improvisadores, porque son quienes terminan encarnando desde su espontaneidad personajes, acciones y situaciones. Por ejemplo, en la escena de la máquina anti fumadores, que se puede ver en el minuto 26:37, se ponen en tensión dos perspectivas sobre el uso del espacio público: por un lado, está la propuesta base, ofrecida por el espectador, quien referenció una alarma anti fumadores, y que fue desarrollada por un personaje que no estaba de acuerdo con que hubieran personas fumando en el parque; y por otro lado, está la propuesta de un personaje que tiene el “Micro ritual” de ir al parque a fumar. Aquí, los improvisadores desarrollan una estructura dramática fundamentada en el conflicto sobre la legalidad de consumir en los parques, conflicto que toma un tinte cómico con la aparición del personaje máquina, que es humanizado. Y más allá de pretender dejar una moraleja o aprendizaje a través de la improvisación, considero que se logra representar una serie de convenciones culturales atravesadas por la moralidad, las leyes y las preferencias personales, convenciones culturales que son co-subjetivas porque vinculan la espontaneidad y los referentes sociales y culturales tanto de los improvisadores, como de los espectadores.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
4	Poética del cuerpo y el objeto	5 de abril de 2025	https://youtu.be/gdJbtp2H5zE

Finalmente, quiero hablar sobre el ejercicio de “La poética del objeto”, en relación a las convenciones culturales y a la estructura dramática usada para representarlas, pero esta vez desde el lugar de la intimidad del sujeto. El ejercicio se realizó en la Sesión 4 del laboratorio (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 02:43 hasta el 05:21), y consistía en que cada participante debía llevar un objeto significativo al espacio y escribir en una hoja el origen, recorrido y significado de este objeto; posteriormente, un voluntario elegía un objeto al azar y la dueña de este objeto debía entregarle el papel con su descripción. A continuación, se hacía una improvisación en donde, una persona ejercía el rol de narradora, leyendo por fragmentos el texto del papel, mientras otras tres personas

representaban con acciones y sin palabras la historia. Esta narración iba acompañada de una propuesta musical que ambientaba emociones. La premisa principal del ejercicio era transmitir los sentimientos y emociones del texto, procurando conjugar en una sola propuesta la narración, la musicalidad y la acción en el escenario.

El elemento utilizado en esta improvisación era un perrito de cerámica pintado y la narración que inspiró la escena fue la siguiente:

Figura 14. Poética del objeto



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 4

Me lo regalaron en el mes de agosto luego de la muerte de mi perrita Abril. Ahora es mi alebrije, que es como su esencia.

Conmigo, la muerte fue un tránsito. Mi sobrina Emily me lo dio; ahora tengo el objeto, pero estoy alejada de mi alebrije (mi sobrina).

Esta escena inicia con Nicolás Bohórquez representando al protagonista de la historia; Nicolás entra a escena y representa la acción de elevar cometa, acción que

respalda el punto de partida de la narración, cuando afirma que este objeto se lo regalaron en agosto. Aquí, se identifica una convención cultural que resulta común para todas las personas que presenciamos la escena, y es la práctica de elevar cometas en el mes de agosto debido a la temporada de vientos. La escena continúa representando de manera emotiva el fallecimiento de un perrito, que luego se transforma en alebrije; sin embargo, por decisión y espontaneidad de los improvisadores, la situación se torna cómica, desarrollando una estructura dramática guiada por la búsqueda de comunicación del protagonista con su mascota en un plano sobrenatural.

En este ejercicio, a diferencia del ejercicio de la ventana, se ofrecen más detalles por parte del espectador a través de su narración, logrando identificar sentires, emociones y significados. Allí, se observa una configuración de mundo motivada por el significado personal hacia un objeto, y esto denota unas convenciones culturales generadas por la crianza, aprendizaje y experiencias propias de la persona. Estas convenciones son tomadas por los improvisadores y transformadas en escena, generando nuevamente una co-subjetividad en la manera de realizar acciones y percibir sentires. Por otro lado, se ve reflejado el término de prendamiento, aportado por Katia Mandoki (2006), pues los participantes se dan la oportunidad de expresar por medio elementos, el apego y la construcción de afectos que tienen hacia un momento significativo, lo que les permite vivir su presente de manera más segura.

En conclusión, las experiencias del laboratorio nos hacen entender que la estructura dramática en la impro no tiene que obedecer a patrones o fórmulas de la técnica teatral, pues al ser un arte vivo y presente, se configura desde las convenciones culturales compartidas en escena, que se transforman en motores de acción y desarrollo. El gesto, el objeto y la narración cotidiana se vuelven detonantes de escenas con sentido, articulando referencias y prácticas comunes asociadas al contexto socio-cultural de quienes participamos en el acto creativo. En esta práctica, la estructura dramática se presenta como una construcción colectiva, alimentada por micro rituales, símbolos, sentires y experiencias que los participantes llevan consigo desde el cuerpo y la memoria.

En esta investigación, la improvisación teatral se configura como un lenguaje donde la estética cotidiana se puede volver poética, pues aquello que vemos por la ventana, o los objetos que configuran nuestra subjetividad o incluso una acción repetitiva pueden transformarse en material escénico que genera historias y emociones. La estructura dramática en relación con las convenciones culturales refleja la importancia de la cotidianidad como base para la composición de un acto creativo que vincule el contexto social y territorial de las personas. En ese sentido, la impro retrata las formas de ver, sentir y habitar el mundo, demostrando que el conocimiento y experiencias de las personas pueden ser un auténtico insumo para la dramaturgia improvisada.

El espacio-tiempo como plataforma de los sentidos

La responsabilidad de desarrollar una escena demanda del improvisador su atención plena, que es conducida por los sentidos. Desde ese lugar, la persona moviliza su cuerpo y mente en función de tejer una situación, unos personajes y unas acciones que se van desarrollando con el paso del tiempo; estas acciones tienen dos lugares muy puntuales de origen: los sentidos y la razón. Por eso es el cuerpo la principal herramienta creativa, porque se entrega totalmente al presente y conjuga todo su bagaje de memorias, experiencias y conocimiento para traducir en el escenario aquello que su propia espontaneidad quiere mostrar.

El cuerpo necesita de una plataforma para funcionar, y no hablo exclusivamente de una plataforma física, sino también de un espacio-tiempo que contiene su existencia y proyecta el movimiento hacia el acto creativo. Se podría decir entonces, que esa plataforma que da lugar a la escena improvisada es el escenario, visto tanto desde lo físico, con la composición del piso, las paredes, los telones y las luces, como desde lo psíquico, mental y espiritual, con la presencia del espectador, de los improvisadores, de la energía y de las ideas. Esta plataforma hace realidad el acto creativo, pues toma toda la materia que hay en el espacio y la transforma, mezcla y conjuga en una nueva. Entonces, al pensar en plataforma, específicamente en el terreno práctico de la improvisación teatral, se puede interpretar que funciona en dos sentidos: el primero, correspondiente a las condiciones estructurales que hacen posible que el improvisador esté presente y pueda realizar acciones creativas, y el segundo, es la instalación de convenciones escénicas que diseña y reproduce uno o varios improvisadores para posibilitar el espacio-tiempo de una ficción basada en la realidad.

Durante el desarrollo del laboratorio, el cuerpo y el lugar fueron foco de observación al momento de crear, pues constantemente interrogamos: ¿cómo funciona el cuerpo expresivo en espacios cotidianos? y ¿cómo se transforma un espacio cotidiano a escenario desde la presencia y movimiento de los cuerpos? Estos focos nos llevaron a explorar la práctica de la improvisación en lugares públicos y a la vista de los transeúntes, con el fin de analizar nuestro comportamiento como improvisadores al estar en espacios que se configuran de formas no escénicas. A su vez, tomamos

provecho del espacio para posibilitar la estética cotidiana y tomar todo lo que había a nuestro alrededor como insumo creativo.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
3	Poética del cuerpo y el espacio	29 de marzo de 2025	https://youtu.be/vsQLShx8dA4

En la sesión 3 del laboratorio (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio*), fuimos al *Parkway*, un corredor urbano en la localidad de teusaquillo, compuesto por árboles, senderos y rodeado por una carretera. Es una zona con amplio flujo de transeúntes, en donde abunda el comercio y la oferta cultural, lo que lo convierte en un lugar llamativo para habitar la cotidianidad. Hacer la sesión en ese lugar fue un reto asumido durante las sesiones anteriores, pues llevábamos varias jornadas explorando la cotidianidad, hablando de ella y llevándola a escena, pero persistía esa necesidad de explorar un lugar exterior que permitiera a los improvisadores activar los sentidos y canalizarlos para la creación espontánea. Este reto se cumplió aún con todos los temores que generaba hacerlo, pero también con muchos sentires de compañía y colectividad, pues algunas personas afirmaron al iniciar la sesión lo siguiente:

Luisa: *Se siente muy acogedor el espacio. Creo que para mí es armonioso el hacer parte del territorio.*

Laura: *Por el contrario, yo tengo una sensación de inseguridad.*

El desarrollo de la sesión se hizo a partir de una serie de ejercicios exploratorios de los sentidos en relación con el lugar habitado, de esta forma los improvisadores abrieron su percepción al espacio y se acondicionaron de a poco a la vulnerabilidad que provocaba el exterior. Se inicia con la proposición de las siguientes preguntas detonadoras:

Daniel: *¿Qué atraviesa mi cotidianidad?: ¿Mis anécdotas?, ¿Mi semana? ¿Cómo relaciono mi sentir con las historias improvisadas? ¿Qué hay con los espacios cotidianos que yo transito día a día y qué puede pasar desde lo creativo con estos espacios? (Ver del minuto 00:31 al 00:49)*

Se realizó un ejercicio extraído del libro “*Juegos para actores y no actores*” de Augusto Boal, llamado “*El oso*”, y consiste en que todo el grupo representa un personaje leñador que sale al bosque a talar árboles, entonces, los improvisadores deben realizar las acciones propias de esta ocupación. Una persona elegida previamente, a quien se le asigna el rol de “El oso” debe esconderse y luego de un rato, salir a cazar a los leñadores. La única forma para que los leñadores se salven es permaneciendo inmóviles todo el tiempo, y la única forma de ataque del oso es provocando el movimiento en los leñadores, pero esto lo debe hacer sin tocarlos; para ello, se vale de estrategias como gestos, muecas, contar chistes, soplar sobre su piel, etc. Es válida cualquier acción que no tenga que ver con el contacto físico. Cuando un leñador se mueve, se convierte en un oso más y debe cumplir la misma misión; de esta forma, cada uno se convierte en oso y debe estimular el movimiento en los leñadores que permanecen congelados.

Figura 15. Imágenes de “El oso”



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 3

En el video de la sesión 3 (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**, del minuto 00:26 al 01:05) se muestra la exploración del grupo con este ejercicio, que detona unos lugares de la sensibilidad a partir del juego. En el ejercicio, quienes tienen el rol del oso exploran soplando en el cuello de los demás, haciendo muecas, emitiendo sonidos extraños, entre otras estrategias, todas con el fin de provocar la risa y el movimiento de aquel que intenta no sentir. Y resultó interesante retar al cuerpo a no sentir, ¿es posible? Muchos de los participantes hacían su máximo esfuerzo para no moverse ni reírse en medio del ejercicio, pues algunos lo asumieron como un reto personal o incluso se tomaban en serio el lugar de la competencia guiada por la idea de no querer perder el juego. Pero al fin y al cabo resultaba imposible no sentir; y ¿cómo lograr esto cuando se está rodeado de estímulos visuales, de personas que pasan por el lugar, del sonido de buses, motos,

autos, del viento que arrasa con las hojas de los árboles? incluso resultó inútil intentar no sentir cuando se tenía al frente a un compañero haciendo muecas o contando chistes.

Somos seres sensibles, pues nuestro cuerpo es receptor de todos los estímulos que el espacio tiene y que moviliza a través del tiempo, y esa es la plataforma que posibilita la vida cotidiana. Alicia Lindón (2000) dice que la dimensión espacio-temporal “supone el reconocimiento de que la acción práctica siempre tiene un posicionamiento en un aquí y un ahora, desde donde se ve al otro y desde donde se ve de una forma al mundo” (p. 11). En el caso de este laboratorio, la acción práctica se da con la improvisación teatral en el encuentro grupal para crear, sentir y cohabitar, generando un tejido de experiencias sensibles que parte de la subjetividad de cada persona y transita hacia la composición de co-subjetividades que terminan por nombrarse y definirse bajo los códigos que el propio colectivo define. Entonces, esta plataforma espacio-temporal, recibe y concentra las experiencias sensibles, que luego se transforman en insumos para la creación.

Aterrizando lo anterior, quiero asociar un ejercicio sencillo realizado en la misma sesión 3 del laboratorio (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.* del minuto 01:06 al 01:35), que consistía en tomarse un tiempo para cerrar los ojos y percibir desde el oído, el tacto y el olfato todo aquello que había alrededor en el espacio público, identificando sonidos, olores y sentires muy específicos que luego pudieran traducirse en movimientos, acciones e incluso escenas. La intención era muy clara, recurrir a los sentidos y a la cantidad de estímulos del espacio, para crear improvisaciones escénicas que surgieran desde lo real, desde aquello que es presente, transformando así, desde la estética cotidiana, una semilla del universo sensitivo en un fruto de la escena.

Se pidió a los participantes que eligieran y memorizaran un sonido presente en el entorno, para luego expresarlo a través del cuerpo y el movimiento. El ejercicio comenzaba con un primer participante, quien compartía su creación de manera cíclica. A partir de ahí, otro integrante que percibiera afinidad con ese movimiento y sonido se sumaba a la propuesta, integrándose en lo que se denominó una “Máquina de sentidos”. Con cada nueva incorporación, la máquina se nutría de resonancias y

coincidencias, hasta consolidarse finalmente en una gran “súper máquina” construida colectivamente a partir de la experiencia sensible de todos los participantes.

Este ejercicio resultó ser el detonante de una exploración escénica a partir del sentir, pues se pasó de convertir el sentido del oído en movimiento, a convertir el sentido de la vista en acción dramática. De esta manera, se logró reflexionar sobre el proceso creativo desde la estética cotidiana, pues un sentir detonó una acción que fue puesta en un contexto concreto y tomó forma de escena, escena que es solo el resultado de una forma individual y luego colectiva de ver el mundo. La exploración escénica que se gestó en este espacio fue a partir de la siguiente propuesta (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.* del minuto 03:29 al 04:50): Se invitó a los participantes a observar por grupos un lugar determinado del espacio, en donde hubiera personas realizando acciones; se debían enfocar en el detalle de cada acción, tratar de asociarla a un contexto y especular consigo mismos solo alguna situación que ocurriera en ese espacio. Al respecto, hice las siguientes premisas para tener en cuenta al momento de crear:

***Daniel:** En este ejercicio tratemos de buscar la plataforma. Justificar una situación o algo que ocurra aquí en medio de la cotidianidad que están viviendo las personas allá (en el lugar que están habitando).*

En este punto de la interpretación, por fin se cruza desde el lenguaje disciplinar de la improvisación el concepto de plataforma, pues hasta el momento lo habíamos asociado exclusivamente a la concepción del espacio-tiempo que posibilita el ejercicio escénico, pero ahora si se habla de este concepto en el terreno de la poética. En el ejercicio, pido a los improvisadores que hagan una improvisación de máximo cinco minutos, tomando como motor creativo la interpretación que hicieron de las escenas cotidianas que acababan de ver y descifrando la plataforma que garantiza el desarrollo, coherencia y estructura de la historia.

En el desarrollo de este ejercicio se destacan dos improvisaciones: la primera, era la representación de un grupo de adultos mayores que tenían una reunión en la terraza de la casa; estaban preparando un asado, pero las condiciones climáticas los hicieron

recoger todo y entrar al interior de la casa. La segunda improvisación era sobre un grupo de bailarines que entrenaban en el último piso de una casa cultural. Con estas escenas se pudo interpretar que, como punto de partida, la observación permite identificar detalles que se pueden utilizar al momento de crear personajes, situaciones, lugares, etc. Los improvisadores en este laboratorio tienen la habilidad para hacer la plataforma de una historia con facilidad, y el lugar de traducir a escena lo que ven facilita el desarrollo de la misma.

Figura 16. Observar e improvisar



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 3

Aquí se puede hablar del espacio-tiempo en las dos direcciones: en primer lugar, se evidencia que brindar como motor para la improvisación una situación que ocurre en un espacio, permite a quien improvisa proponer una plataforma con un diseño de lugar acertado y con una construcción de personajes fiel a la versión real de la que se

basa; sin embargo, se dificulta la profundidad que puede haber en la historia, pues en los dos ejercicios los improvisadores se limitaron a recrear aquello que ocurría en la vida real, pero les costaba generar un acontecimiento o un incidente desencadenante de conflicto que le diera avance a la historia. Y en términos de entender la plataforma como una base de componentes que garantiza la comprensión y desarrollo de la historia, se pudo evidenciar la representación de aquello que ocurría, pero el protagonismo de los sentidos se limitó a la vista como punto de partida, dando el foco más adelante al uso de la razón para tratar de tejer la historia.

En segundo lugar, se interpreta la plataforma desde el espacio-tiempo que posibilita la realización del ejercicio escénico. Aquí, tuvo lugar la presencia de los improvisadores, que cohabitaron durante 3 horas con cientos de personas que transitaron y realizaron diferentes actividades en el espacio, exhibieron sus vulnerabilidades que fueron abrazadas por la colectividad y se configuró en el asfalto una plataforma transformada en escenario, que posibilitó la creación de varias improvisaciones. A propósito de lo anterior, Lindón (2000) dice que:

El espacio puede ser reconocido a través de dos grandes modalidades de emergencia del sentido: una de ellas son las percepciones significativas que hablan del espacio tal como él es percibido, y la otra, las prácticas significantes que dan cuenta del sujeto tal como se comporta y actúa en el espacio y lo significa para él y los otros (p. 12).

Con lo anterior se puede entender que, desde la primera modalidad de sentido, los improvisadores interpretan y sienten el espacio según su configuración cotidiana: como un parque hecho para que la gente vaya a jugar, a sentarse, a transitar, pero no a tomar como escenario, y esto justifica el lugar de la incomodidad y el sentido de exposición ante aquellos que les rodeaban y observaban durante la sesión. Y la segunda modalidad de sentido, representa las acciones que los improvisadores hicieron en el espacio, generando una interrupción en el transcurrir cotidiano del mismo, y no lo digo como si esta práctica haya sido única históricamente en este parque, pues es un lugar concurrido por infinidad de artistas que exhiben a diario sus obras y talentos, pero si considero que rompe con ciertos patrones de comportamiento, al transformar el espacio en un territorio que detona la creación

desde los sentidos, tomando por referente principal aquello mismo que ocurre allí, representando un significado colectivo que acompaña el habitar diario.

Al revisar lo que ocurrió en la sesión 3, se puede interpretar que la noción de plataforma se fue ampliando y contrastando con cada ejercicio. Al inicio se entendía como esa serie de elementos que componen la solidez y coherencia de una historia improvisada, pero la exposición al exterior permitió interpretar que esa plataforma no necesariamente surge desde la mente y su capacidad de organizar elementos, sino también de esa activación sensorial que permite estar presente para recibir estímulos y responder de forma creativa y acorde al contexto. Por otro lado, en la medida en que los improvisadores se dejaron afectar por el lugar y por la experiencia misma, se formó la idea de plataforma como una construcción poética fundamentada en los detalles de la cotidianidad que se pueden convertir en ficción. En esa exploración, los sentidos jugaron un papel determinante, pues fueron los detonadores de movimiento y acción, que luego, en conjunción con la razón dieron forma a las escenas a partir de todo aquello que se observó.

Una reflexión importante en esta sesión, fue comprender la imposibilidad de no sentir. Pues en el ejercicio de “El oso” se evidenció que los cuerpos no pudieron evitar reaccionar ante estímulos externos ni ante gestos de los compañeros. Se entiende entonces, que el espacio público es un escenario cargado de estímulos imposibles de ignorar y que pueden ser insumos fundamentales para la creación. Esa capacidad de creación se dio fundamentalmente gracias a la aceptación de la vulnerabilidad y a la necesidad de estar juntos en un territorio compartido, lo que se traduce en la necesidad fundamental de usar la experiencia sensible como detonante de ideas, emociones y movimientos que componen la escena.

Finalmente, considero que el hallazgo más significativo de este momento es reconocer que la plataforma no es algo predeterminado, sino que se construye en el habitar presente y en la acción. La plataforma estuvo presente en numerosas formas: en la observación de situaciones reales del espacio, en sonidos inspirados por la naturaleza, en la colectividad del juego, entre otras. Y ese ir y venir entre lo sensible y lo racional, entre lo real y lo poético, fue lo que configuró las condiciones de

posibilidad de la improvisación, desde una plataforma que se comparte y transforma en cada encuentro.

El cuerpo poético y los sentidos

El cuerpo es la principal herramienta con la que el improvisador puede expresar sus ideas y emociones en escena, pero también es la herramienta fundamental para vivir. Estas dos funciones están lógicamente conectadas, pues lo que el improvisador expresa en escena no es más, sino su propia experiencia estética canalizada y traducida a la ficción, mostrando al espectador la encarnación de vivencias ajenas a través del propio sentir. Bajo esa idea, se concibe el cuerpo como un territorio de inscripción sensible en el que habitan gestos, movimientos y memorias que provienen de la vida cotidiana, y que convergen con otros territorios, compartiendo fronteras sensibles que hacen posible el acto creativo colectivo.

Desde ese lugar se instala la idea del cuerpo poético, un cuerpo que trasciende su función utilitaria del día a día para volverse un dispositivo de sentido que comunica y transforma la realidad en poesía. Este cuerpo cumple su función a través de la mimesis, pero en medio de esta acción transforma la experiencia vivida en gesto, acción y finalmente, en imagen escénica. Durante el desarrollo del laboratorio, el cuerpo tuvo un lugar fundamental en la exploración estética y escénica, pues se entrenó desde la técnica con fundamentos de Jacques Lecoq, que enfoca el conocimiento del cuerpo a través de su anatomía y dirigiendo su práctica a la expresión.

A propósito, Lecoq (1997) menciona que pone en “juego por separado cada parte del cuerpo: los pies, las piernas, la pelvis, el pecho, los hombros, el cuello, la cabeza, los brazos, las manos, aprovechando el contenido dramático de cada una de ellas” (p. 103), lo que guió el proceso a identificar el gesto desde su composición mínima y explorar de qué manera un movimiento mínimo puede ser detonante de la escena. Lecoq (1997) dice que hay tres formas de justificar un gesto en la acción dramática: la indicación, que se asocia con la pantomima, la acción, que está en el terreno de la comedia del arte y el estado, que nos conduce al drama (p. 104). Estos gestos requieren de un rigor en el entrenamiento para lograr comunicar lo que el actor improvisador quiere y tiene un alto grado de implicación la energía que proyecta en

el escenario, es decir que, la correcta ejecución del cuerpo en escena se fundamenta en la misma función del cuerpo en la cotidianidad.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
4	Poética del cuerpo y el objeto	5 de abril de 2025	https://youtu.be/gdJbtp2H5zE

En la sesión 4 del laboratorio (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.* del minuto 00:14 al 01:56) se exploran las posibilidades del cuerpo desde las dinámicas de movimiento y el conocimiento propio. Para ello, se inicia por adoptar la técnica del teatro del oprimido de Augusto Boal (2002) desde el entrenamiento escénico, pues él afirma que “para dominar los medios de producción del teatro, el hombre tiene, en primer lugar, que dominar su propio cuerpo, conocer su propio cuerpo para después poder tornarlo más expresivo (p. 22); a partir de esta premisa, se hacen una serie de ejercicios que permiten desmecanizar el cuerpo, pues Boal (1980) considera que:

“El actor, como todo ser humano, tiene sus sensaciones, sus acciones y reacciones mecanizadas, y por ello es necesario comenzar por su deshumanización, para que se vuelva más versátil y capaz, por tanto, de adoptar las mecanizaciones del personaje que va a interpretar. Las mecanizaciones del personaje son diferentes de las del actor. Es necesario que el actor vuelva a sentir ciertas emociones y sensaciones de las que ya se ha deshabitado, que amplifique su capacidad de sentir y expresarse” (p. 106).

Para lograr este conocimiento del cuerpo, se proponen ejercicios como: la Carrera en cámara lenta, en donde los participantes son invitados a correr una carrera con la finalidad de perderla. Así, todo el cuerpo, al moverse en cámara lenta, tendrá que reencontrar una nueva estructura muscular que promueva el equilibrio (Boal, 1980, p. 25). Otro ejercicio propuesto, es una exploración de, lo que para Lecoq (1997) son las dos acciones esenciales: empujar y tirar de (p. 123), que consiste en explorar desde la mímica, el levantamiento, desplazamiento y distribución de pesos imaginarios, que en la proyección de escena compone la construcción de los objetos y la convención de realidad que se muestra al espectador.

Figura 17. Empujar y tirar de



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 4

En estos ejercicios se observa que el rigor del entrenamiento transita por utilizar la propia energía, fuerza y formas de la cotidianidad que se transforman posteriormente en lenguaje expresivo, lo que implica que la persona no dispone de más que su presencia y existencia para componer la imagen en escena, traduciendo posturas en arquetipos de personaje y emociones. Esto se puede asociar con la idea que propone Eugenio Barba sobre el cuerpo ficticio (1990), pues considera que “los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío, relacionado con la fisiología y la mecánica del cuerpo, sino que se basa en ficciones, que tienen que ver con las fuerzas físicas que mueven el cuerpo” (p. 32). Estas fuerzas tienen que alimentarse de aquello que compone el intelecto y el sentir del improvisador/actor, aquello que lo motiva y que expresa al encarnar a un personaje, llevando este sentir a una composición técnica del cuerpo que le permite mostrar una idea espectador.

Cuando un cuerpo está en búsqueda de su desmecanización para alcanzar un estado expresivo, tiene primero que hacer conciencia de cómo se encuentra en medio de la cotidianidad, qué posturas y movimientos son comunes y causados por la actividad diaria; luego de identificarlos, procede a utilizar sus sentidos para descubrir nuevas formas de movimiento que posibiliten la encarnación de emociones, arquetipos e ideas que son detonantes de una nueva creación escénica. Tanto Boal como Barba se refieren a esa búsqueda interna del cuerpo a través de los sentidos, para llevarlo al terreno de lo expresivo. Boal (2002) se pregunta y a la vez responde lo siguiente:

¿Por qué el cuerpo del actor está mecanizado? Por la incesante repetición de gestos y expresiones. Nuestros sentidos tienen enorme capacidad para registrar sensaciones, e igual capacidad para seleccionarlas y jerarquizarlas: también para expresar nuestras ideas y emociones y para seleccionarlas y jerarquizarlas (p. 104).

Figura 18. Carrera en cámara lenta



Fuente: *Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 4*

De esta manera, se comprende la versatilidad del cuerpo, cuya funcionalidad permite el ejercicio espontáneo en la improvisación mediante técnicas extra-cotidianas. En este contexto, “el actor no estudia la fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los que reacciona con acciones físicas” (Barba, 1990, p. 33). Esto posibilita la construcción de una convención ficcional, en la que el cuerpo se transforma en un conjunto de imágenes y símbolos que el espectador puede interpretar y, a su vez, convertir en una experiencia estética.

Posterior a la exploración de la desmecanización del cuerpo y sus posibilidades pre expresivas, en la misma sesión 4 del laboratorio (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.** del minuto 01:56 al 02:43) se propuso hacer escenas improvisadas desde el silencio, dándole foco a la acción y al uso del cuerpo

como proyector de emociones, situaciones, construcción de objetos y lugares. Se daba a cada grupo el motor de “lugar” para iniciar la escena, y en medio de la representación se sugería música ambiental que provocara emociones y atmósferas. Al respecto, Maca comenta lo siguiente:

Me parece chévere que no usar el recurso de la voz haya permitido explorar mucho más las acciones, el procurar ser más precisos y comunicar de formas mucho más claras aquello que se estaba interpretando en las escenas. Y siento que eso también dio pie para que el público estuviera mucho más atento a lo que pasaba. Fue bastante satisfactorio no tener la voz como recurso, pues permitió explorar más herramientas, e igual hubo un hilo narrativo en todas las historias.

En estas escenas se puso en evidencia el cuerpo cotidiano de los improvisadores, pues, a pesar de encarnar personajes y emociones, se tomaba como punto de partida la propia experimentación sensorial y la construcción simbólica de sus referentes cotidianos. A partir de allí, se proponía construir la convención de lugares, atmósferas y personajes. Al dar todo el foco al desarrollo de estructuras y plataformas improvisadas sin el uso de la voz, se plantea un reto enorme al improvisador, pues debe salir del lugar cómodo de la palabra, para permitir explotar todo el potencial de la imagen y solucionar por los medios del cuerpo al proyectar su energía.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
5	Poética del cuerpo y el objeto. Segunda parte	12 de abril de 2025	https://youtu.be/G47gWjxjNrs

Situando lo anterior en la práctica, durante la sesión 5 del laboratorio (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio.* del minuto 02:25 al 04:45) se hace el mismo ejercicio escénico de tomar un objeto significativo de una persona, transformarlo a una narración y acompañarlo de acciones improvisadas que complementan la situación, detonando nuevos lugares en la narrativa, inspirados también por la música de fondo. En una escena improvisada por Yeray, Karen, Laura y narrada por Nicolás Sanabria, se habla de un objeto que remite a la infancia de su dueño y que le recuerda la acción de acostarse a dormir con su mamá; inspirada por

la música y el relato, Karen entra el escenario y representa a una niña que se recuesta en el regazo de su mamá, enseguida entra Yeray a corresponder y a representar a la mamá, entonces se detona una situación en donde la niña entra al universo onírico y aparecen las imágenes (representadas por Laura) de sus sueños. Con respecto a esta escena, se destaca la conexión que se genera al elaborar una plataforma improvisada solo desde el cuerpo, pues implica que los improvisadores inicien desde el gesto mínimo y se vayan permeando por las propuestas del propio sentir, que es motivado por la musicalidad.

Sobre este ejercicio, Nicolas Bohórquez reflexiona lo siguiente (*entre el minuto 02:51 y el 03:36*):

Esa dualidad entre palabra y movimiento se relaciona con la razón y la sensación. Con la palabra tenemos una pared más, una abstracción. Entonces no se da la acción en sí misma, sino la abstracción que tenemos desde la palabra. Cuando está presente el movimiento, siento que se rompe esa barrera, que estamos realmente sintiendo las sensaciones que nos da el contexto, que nos da la persona. Y actuar desde la emoción siento que enriquece más y es más propicia a esa generación de juego en escena, pues con la palabra aparecen más barreras.

A partir de esta reflexión, se logra interpretar que al dar mayor relevancia al cuerpo como medio expresivo y creador en la escena improvisada, se logra transmitir de mejor forma aquello que transgrede la razón. Entonces, aparece esa facultad del improvisador para transmitir emociones, para detonar una historia a partir de una acción que ocurre en el espacio y que se va desarrollando desde la organicidad misma de los cuerpos que confluyen en el acto creativo. De esta manera, se evidencia la necesidad de una escucha activa por parte de quien actúa y de tomar de manera perspicaz los movimientos, gestos e ideas que se van generando en el desarrollo de la historia.

Por otro lado, al reconocer la confabulación de varios cuerpos en el acto creativo, resultan pertinentes las afirmaciones de Mandoki (2006), quien señala que “sin cuerpo no hay estesis” (p. 84) y que “el sentido de las cosas es su significado emotivo,

vital relacional, sensorial para el sujeto” (p. 84). Desde esta perspectiva, transmitir sensaciones y emociones a quienes presencian la escena improvisada se convierte en un reto constante para el improvisador, que encuentra en el cuerpo una herramienta con innumerables posibilidades creativas y estéticas, capaces de sostener y orientar aquello que se quiere compartir mientras fluye el proceso de creación.

A manera de reflexiones finales de este apartado, la exploración del laboratorio permitió comprender que el cuerpo poético no se distancia por completo del cuerpo cotidiano, sino que se configura bajo otra lógica de presencia e intención. Cada gesto, movimiento, acción y emoción generada en escena emerge de lo cotidiano, pero al transformarse por medio de la técnica, adquiere ciertos matices que le permite cargar una intención emotiva y estética. Desde este lugar se logra entender que lo poético del cuerpo se nutre de lo ordinario y lo trasciende al terreno de lo expresivo, pero no deja nunca de lado su naturaleza.

En ese sentido, cada ejercicio mostró la forma en que la presencia extra-cotidiana del improvisador en escena abre las posibilidades de percepción del espectador, generando otros lugares de visibilización de la vida cotidiana, pues como dice Mandoki (2006): “el arte no se eleva por fuerza propia ni sólo se apoya sobre lo cotidiano, sino que es lo cotidiano una de sus manifestaciones más notables” (p. 150). Con el cuerpo siendo soporte creativo, el improvisador transita por una condición pre-expresiva en la que no pretende representar en la inmediatez, sino que prepara desde la estesis un terreno fértil para que ocurra la magia de lo inesperado, de lo realmente improvisado. Este camino creativo precisa entonces, que la improvisación permita explorar lugares donde la acción física antecede a la forma y donde la presencia escénica de la persona se sostenga en una disposición abierta al devenir del acontecimiento.

Apertura a la estesis cotidiana desde la práctica de la impro

La espontaneidad como fundamento cotidiano y escénico

Aunque como seres humanos contamos con un conjunto de normas y conductas que nos permiten adaptarnos a la sociedad, nuestro ser creativo, tarde o temprano, encuentra la manera de manifestarse aún pasando por encima de ellas, especialmente cuando entra en contacto con estímulos igualmente creativos. Desde mi perspectiva, este impulso creativo está guiado por la espontaneidad: una reacción inmediata e inevitable ante aquello que nos provoca, ya sea de forma positiva o negativa. En la improvisación teatral, la espontaneidad es un eje esencial para quienes inician la práctica, y liberarla no es sencillo, pues implica enfrentar prejuicios y cargas sociales profundamente arraigadas; sin embargo, cuando se logra, puede canalizarse hacia el acto creativo.

En el marco de esta investigación, la espontaneidad adquiere aún mayor sentido cuando permite que la persona saque a la luz aquellas ideas y emociones que surgen desde su experiencia, porque finalmente, expresan aquello que compone su cotidianidad. De esta manera, lo que se muestra en el escenario es solo la transformación de la materia cotidiana, mediada por una intención estética. Entonces, cuando un improvisador representa en el instante y sin dar lugar a preparaciones, una situación, entablando relaciones entre diferentes personajes y detonando conflictos que movilizan la escena, se está dando el lugar de insumo creativo a su propio saber, a su propia forma de concebir el mundo y que juega con las otras formas de concebir el mundo de los compañeros, configurando así una co-subjetividad que entra en diálogo también con la lectura de mundo de los espectadores.

La práctica de la improvisación teatral tiene una característica que, a mi modo de ver, la hace especialmente significativa y cercana a quienes no se dedican profesionalmente a la actuación: acoge el cuerpo, la energía y las formas de expresión tal como son, sin imponer un molde único ni una manera absoluta de representar. Esto, considero yo, dota de cierta libertad y confianza a la persona para pararse en el escenario y fluir con su propuesta. De esta manera, la espontaneidad se vuelve un canal que conecta la autenticidad del ser con la construcción colectiva de la escena.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
9	Presentación final de <i>“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”</i>	12 de julio de 2025	https://youtu.be/jlOrcz64qF4

En la presentación de *“Instrucciones para vivir. Impro y cotidianidad”* (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 57:20 hasta el 01:08:25) se realizó una escena basada en un juego del manual (**Anexo 3**), llamado “Bingo cotidiano”, que consiste en lo siguiente: cada persona en su cartilla tiene una hoja con casillas que contienen pequeñas acciones, situaciones de la vida diaria o preguntas; la misión es recorrer el espacio, hablar con los demás y encontrar quién cumple con esas experiencias, pidiéndole que firme en la casilla correspondiente. Quien logra completar todas las casillas se acerca a la mesa y hace sonar el timbre, dando por terminado el juego.

La persona ganadora pasa al escenario y comparte cada una de sus respuestas. Después, a partir de aquellas que más resonaron en el público, se da inicio a una improvisación de cinco minutos, en la que esas vivencias, detalles y objetos se convierten en el motor creativo de la escena. En la improvisación que quiero analizar participaron: Diego Vargas, Nicolás Sanabria, Maca y Nicolás Bohórquez. Los insumos que dio la persona ganadora fueron: a una persona le gusta coleccionar peluches, un viaje a París y un tatuaje de máscaras de teatro, que representa la decisión de abandonar la carrera universitaria de contabilidad para dedicarse a las artes escénicas.

De esta escena quiero analizar la espontaneidad del improvisador Nicolás Sanabria, a la luz la estética cotidiana y de lo anteriormente hablado. Nicolás se levanta de su silla y se dirige al escenario al ver que aún nadie ha entrado a proponer, entonces representa la acción de estar trabajando en una oficina. A continuación, y casi de manera inmediata a la acción dice: *“Estoy muy aburrido. ¿Será que la contabilidad es lo mío?”*, entonces recibe una llamada de su amigo, representado por Diego Vargas, quien le dice:

Diego Vargas: *Perro, no va a imaginar lo que pasó. ¿Usted se acuerda que se había presentado a la Universidad pedagógica? Pues los dos pasamos, adivina a cuál carrera.*

Nicolás Sanabria: *¿A cuál?*

Diego Vargas: *A teatro.*

A continuación, ambos personajes expresan su alegría efusiva saltando y gritando. Comentan que se van a reunir para celebrar y que harán un viaje a París. Con este fragmento de la improvisación se pueden ver las reacciones espontáneas de Nicolás Sanabria, quien entra al escenario vacío a proponer para sí mismo una plataforma. Estas reacciones están mediadas por la técnica de la impro, pues relaciona de manera inmediata el motor propuesto por el público y acepta sin medidas aquello que sugiere Diego desde la llamada telefónica.

Nicolás Sanabria, al igual que todos los improvisadores del planeta, tiene una manera única de actuar, pues su crecimiento y aprendizaje fueron diferentes a los de los demás y sus actividades cotidianas también lo fueron. Entonces, a partir de su experiencia corporal y su contexto social y cultural, compone personajes, reacciona y actúa de maneras completamente diferentes a los demás. Ver a Nicolás y compararlo en su forma de improvisar con años anteriores refleja aquello que Boal (2002) denomina mecanización del cuerpo (p. 105), pues las formas en que los sentidos seleccionan siempre los mismos estímulos y de la misma manera, llevan al cuerpo a estructurar unas formas de expresión cotidiana definidas, entonces, al llevar el cuerpo a la escena, es inevitable repetir estos patrones que históricamente se han aprehendido. Pero también, a través de la práctica de la expresión corporal, vocal y facial que da el entrenamiento del teatro, estos patrones, aunque no se logren borrar del todo, si llevan a la persona a descubrir otros lugares de la expresión que siguen siendo propios.

Figura 19. Escena a partir del Bingo cotidiano



Fuente: Presentación final de "Instrucciones para vivir. Impro y cotidianidad"

Complementando la idea de Boal (2002), quien considera que el actor debe ser versátil y capaz para adoptar las mecanizaciones del personaje que va a interpretar (p. 106), yo considero que el improvisador tienen la libertad para adoptar estas mecanizaciones sin necesidad de abandonar por completo aquello que lo hace auténtico como ser humano, pues los sentidos con que encarna a los personajes siguen siendo propios, y esto es lo que genera que en improvisación teatral puedan existir infinitas formas de representar personajes de abuelos, de jefes, de obreros, etc. Entonces, el lugar de la espontaneidad en la impro se justifica mayormente con la autenticidad de la persona que encarna su propia forma de representar un personaje permitiéndose desmecanizar y volver a “sentir ciertas emociones y sensaciones de las que ya se ha deshabitado, amplificando su capacidad de sentir y de expresarse” (p. 106).

Continuando con la escena, los personajes se encuentran en el centro para celebrar que pasaron a la universidad, entonces aparece Maca interpretando el personaje de una tatuadora que tiene su puesto en la calle y ofrece tatuajes a diez mil pesos. Los personajes continúan la propuesta y articulan la historia con esta nueva situación. En este momento ocurren varias cosas a partir de la reacción espontánea de los improvisadores. Primero, se plantea un cambio de espacio-temporalidad en la escena, ubicando al protagonista en la carrera séptima. Nicolás Sanabria, desde su ingenuidad, mira a los lados buscando a Diego, quien entra a escena muy cerca de él. El cruce de sus miradas y la cercanía de sus cuerpos generan una situación cómica

nacida de la espontaneidad: Nicolás se sorprende al encontrarlo tan próximo, lo saluda, y ese gesto simple provoca la risa del público. Segundo, se dejan llevar por la propuesta de Maca, aceptando que hay un emprendimiento de tatuajes, lo que conecta con la propuesta del público, así que Nicolás decide hacerse un tatuaje de las máscaras de teatro. Aquí, se evidencian dos acciones espontáneas: la primera, es la respuesta de Nicolás cuando Maca le propone tatuarse algo significativo, que conecta desde la palabra con la justificación principal de la escena, pues dice: *“Yo quiero representar que al fin dejo esa tontería de la contabilidad y me voy para París a cumplir mi sueño”*; y la segunda es la reacción de Maca al darse cuenta que en la escena, iba a tatuar a Nicolás sin haberle preguntado sobre el diseño, lo que provocó la risa del público.

Sobre lo anterior, me remito a Keith Johnstone (1979) cuando habla sobre la espontaneidad, pues él menciona que cuando una persona emprende por primera vez su camino en la improvisación y se le pide una primera idea, la persona tiende a bloquear su imaginación porque teme no ser original (p. 104). Desarrollar entonces esa espontaneidad, encaminada en hacer buenas improvisaciones implica que la persona tome de sí aquello que es obvio, común y rutinario, y a partir de allí surge una idea auténtica y original. Esto se puede evidenciar en la forma de improvisar de Nicolás Sanabria, pues él simplemente dice aquello que se le ocurre en el instante, sin la pretensión de provocar risas, pero esa misma autenticidad sencilla con la que expresa una idea es lo que provoca que la escena esté cargada de comicidad. Johnstone (1979) dice que “no existen dos personas exactamente iguales, y mientras más obvio sea un improvisador, más auténtico parecerá. Si desea impresionarnos con su originalidad, buscará ideas que sean realmente más comunes y menos interesantes” (p. 105); esta idea reafirma la diversidad de formas en las que se puede improvisar, pues cada ser tiene consigo experiencias que para todo mundo pueden ser obvias, pero su manera de vivirlas y de expresarlas hace que sean únicas y eso se ve en el escenario, pues como dice Mandoki (2006), “la diversidad de los cuerpos y de sus prácticas condiciona una diversidad de estéticas” (p. 85).

En definitiva, la espontaneidad es una expresión que viene en todos los seres humanos y se manifiesta en la inmediatez a través de gestos, emociones y pensamientos; cuando algo nos molesta o nos entristece es difícil ocultarlo, incluso,

cuando somos niños solemos decir las cosas que pensamos sin tapujos, pues aún no tenemos la barrera de la moral, la educación y el buen comportamiento en sociedad, y esta espontaneidad se va perdiendo con los años, desde las restricciones que se nos van imponiendo. Llevar a escena la libertad de expresarse y manifestar ideas y emociones que nacen de la vida diaria, de nuestras relaciones y comportamientos, abre un camino amplio para comprender que lo que se observa en la improvisación no es más que el reflejo auténtico, obvio y cotidiano de la persona.

Disponibilidad, escucha y aceptación en relación a los sentidos

Estar abierto a recibir estímulos externos es una acción que no solo es funcional para la escena improvisada, sino para la vida en general. Nuestros sentidos están activos todo el tiempo y conectan con el cerebro para emitir señales que orientan el comportamiento y guían las acciones hacia aquello que buscamos o necesitamos. Esto se evidencia en lo cotidiano: si sentimos frío, buscamos abrigarnos; si hay un aroma desagradable, nos tapamos la nariz; si suena en el teléfono una canción que no nos gusta, la cambiamos; por mencionar solo algunos ejemplos básicos. Sin embargo, hay momentos en los que los sentidos parecen perder protagonismo, sobre todo cuando estamos distraídos o absorbidos por algún dilema interno, y dejamos pasar inadvertidos los estímulos que el entorno nos ofrece. Este caso no es ni bueno ni malo, pues si llegáramos a percibir absolutamente todo lo que nos rodea, probablemente terminaríamos desbordado; pero es importante reflexionar sobre la forma en que percibimos los estímulos externos y cómo se pueden canalizar, específicamente en el acto escénico, que es el que convoca esta investigación.

Personalmente, considero que desde el ejercicio pedagógico, al enseñar impro es común pedir al improvisador desconectarse de su presente, de su cotidianidad y de las emociones o cargas que trae el día a día; esto se pide con el fin que la persona pueda entregarse al juego, que se concentre en escuchar y aceptar las propuestas de los compañeros y que desligue aquello que le puede cargar desde su vivir diario. Sin embargo, esta perspectiva se contradice con las búsquedas que hicimos en el laboratorio, porque en lugar de pedir que los participantes se olviden de su cotidianidad, se insistía en recordar aquello que percibieron, y no como un ejercicio de revivir sentimientos negativos o situaciones que afectan la emocionalidad, pero sí con el fin de extraer la esencia de lo que se percibió a través

de los sentidos para transformarlo en insumo creativo. Si, es importante que la persona pueda estar en cuerpo y mente en el espacio para recibir las propuestas y conjugar su ser con los demás para crear algo, pero es imposible desligar las vivencias diarias del acto creativo.

Considero entonces, que el estado de disponibilidad del que habla Omar Medina (2023, p. 51), se refiere más a la apertura del improvisador para recibir, permearse y fluir, que a la negación de las sensaciones presentes en su cotidianidad, para vivenciar una especie de “prisión de los sentidos” que le permita entregar su cuerpo y mente a un acto ficcional. En este estado el improvisador no se concentra, sino que atiende, se abre, comunica y juega (Medina, 2023, p. 54).

Figura 20. Ejercicio de percepción



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 3

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
3	Poética del cuerpo y el espacio	29 de marzo de 2025	https://youtu.be/vsQLShx8dA4

En la sesión 3 (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 01:06 hasta el 01:33) es evidente este estado de disponibilidad que acompaña a los improvisadores, principalmente por la cantidad de estímulos que se pueden percibir en la calle, y esa era la idea de la sesión, enfrentar a los improvisadores a un sinnúmero de estímulos que motivaran la creación de historias y entrenar el estado de apertura, para clasificar aquellos que sirven y desechar los que no. Este ejercicio, lejos de ser un ejercicio expresivo, detona

en las personas la apertura total de los sentidos, con el fin de tomar sólo aquellas sensaciones que se quieren tomar, formando la capacidad para seleccionar en medio de la sobre estimulación; y aquí se ve reflejado lo que se mencionó previamente sobre la “prisión de los sentidos”, pues no se trata de bloquear todo aquello que no se quiere, sino de fluir sobre todo aquello que se percibe y tomar lo necesario para la creación.

En la calle, los sentidos registraron múltiples estímulos: voces, sonidos de los árboles, sonidos de los autos, el soplo del viento, las miradas curiosas, y se volvió retador que aún con todo eso, el cuerpo y la mente debían permanecer atentos y abiertos a los ejercicios propuestos en la sesión. Esto se logró gracias a la forma particular de entrenar la atención plena, que a diferencia de algunas técnicas escénicas, en donde se ejercita el cuerpo y la mente desde la resistencia, se hace por medio del juego, entendiendo que “habiendo juego, hay vivencia, es decir, involucramiento afectivo, corporal y sensible de los sujetos con su actividad” (Mandoki, 2006, p. 182). Medina (2023) dice que “en la impro empezamos participando juegos diseñados para cometer equivocaciones, y en ese espacio diseñado para permitirle a nuestra humanidad el lujo del error, se accede también al estado lúdico y abierto, de atención constante y mirada periférica” (p. 53). Esto significa entonces, que la apertura más allá de ser una concentración plena, es un estado en el que el cuerpo se entrega totalmente al juego y se deja llevar por las propuestas colectivas que aparecen, entregando ocasionalmente propuestas propias y transitarlas a través de los propios sentires diarios.

El estado de disponibilidad si lo traemos a la cotidianidad, puede verse reflejado en diferentes acciones, demostrando que no solo corresponde a un estado de la mente, sino también del cuerpo. El cuerpo escucha, atiende y reacciona a través de gestos o movimientos que expresan de igual forma que las palabras. Quien permanece en escena con esta apertura corporal logra conectar con los demás improvisadores y con el espectador desde el plano sensorial y emotivo, tal como sucede en la vida cotidiana con la mirada, con la atención plena hacia una persona en medio de una conversación o con las risas genuinas, gestos que demuestran el acompañamiento real y la presencia en medio de un encuentro cotidiano.

En impro es fundamental que las personas ejerciten la escucha, entendida como la percepción constante de los estímulos externos que se transforma en rebote o en respuesta creativa; es, a diferencia del estado de disponibilidad, una actitud escénica que está “íntimamente relacionada con el desarrollo de las escenas improvisadas” (Mantovani, 2016, p. 51), pues toma cada mínimo gesto, propuesta o reacción, tanto interna como externa y la utiliza en la inmediatez para contribuir a la progresión de la escena. Según Mantovani (2016) hay cuatro niveles de escucha en escena:

- La escucha de uno mismo: estar alerta al propio cuerpo (apoyos, posturas, gestos, acciones, impulsos que nacen espontáneamente ...), a lo que se siente, a los textos que se dicen.
- La escucha del otro o de los otros: siempre que la impro sea de dos o más improvisadores, el estímulo más importante son los compañeros y sus propuestas. Cuando los improvisadores se escuchan, están puestas las bases para que conecten y creen algo interesante. Lo que el compañero haga o diga ha de ser prioritario; es siempre una propuesta que se debe integrar y valorar. Esto hará que la improvisación esté en continuo desarrollo y crecimiento.
- La escucha de la escena: estar muy atento a la historia que se está contando, para poder avanzar y construir su argumento lo mejor posible. Es también importante ser consciente de las características formales que va adquiriendo esa pieza improvisada, para tomar, al calor de la acción, decisiones que tengan que ver con el ritmo, el tono o el estilo de la impro.
- La escucha del público: cuando se improvisa delante de una audiencia, se trata de percibir la energía que va y viene del escenario al público y viceversa. Este nivel de escucha, el que tiene que ver con los espectadores, se desarrolla fundamentalmente con la experiencia ante un público, y se adquiere con la práctica más que a base de un entrenamiento técnico específico. (p. 51).

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
9	Presentación final de <i>“Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”</i>	12 de julio de 2025	https://youtu.be/jlOrcz64qF4

Sobre estos niveles de escucha quiero relacionar el ejercicio de “La poética del sabor” realizado en la presentación final de “Instrucciones para vivir” (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 01:15:07 hasta el 01:23:05). En el ejercicio, se invita a los espectadores a probar algunos alimentos de una mesa (dulces, frutas, productos de paquete, etc.), se les invita a cerrar los ojos para percibir el sabor y definirlo en palabras, dibujos o garabatos en la cartilla. A continuación, Nicolás Sanabria habla con el público invitando a una persona a socializar los hallazgos de la experiencia; se dice lo siguiente:

Nicolás: *Esperamos que hayan disfrutado de esta experiencia culinaria. ¿Hay alguien que nos quiera compartir lo que escribió?*

Espectadora: *Yo elegí dos dulces. Son antiguos y me recordó cuando estaba en Primaria, que podía casi que comprar casi media tienda con unas pocas monedas.*

Nicolás: *¿A qué lugar te recuerda el sabor de esta comida?*

Espectadora: *A la salida de mi colegio.*

Nicolás: *Si este sabor trabajara en una empresa, ¿qué cargo le pondrías?*

Espectadora: *Creo que sería el de seguridad y salud en el trabajo.*

Nicolás: *¿Cómo sentiste la textura de este sabor?*

Espectadora: *Dulce, crocante y suave.*

Nicolás: *¿Con qué persona de tu vida asocias este sabor?*

Espectadora: *Con mi mamá.*

Luego de esta breve entrevista entre Nicolás y la espectadora, se da apertura a una escena improvisada en la que yo fui partícipe. Los improvisadores fuera de escena debíamos tener una escucha activa desde el momento de recibir los aportes de la espectadora, pues estos componían los motores principales para la creación de la escena; así que, desde ese momento se activó la escucha dirigida hacia el público, no solo en los aportes de la persona que habló, sino también en las reacciones del resto de espectadores, para identificar afinidades interpretadas desde la risa o los comentarios. A continuación, y en paralelo a la entrevista, yo como improvisador activé la escucha de mí mismo, tratando de encontrar en mis experiencias de vida elementos que se pudieran conectar con los aportes. Finalmente, se da apertura al ejercicio escénico, que implica la escucha hacia los demás improvisadores en esos

primeros segundos de inicio, para identificar si alguno tiene la intención de entrar a escena a proponer. Entonces, como vi que nadie más tenía ese impulso inmediato de entrar, yo lo hice.

Propuse el personaje de un niño que contaba sus moneditas para comprar algo en la tienda; enseguida entró Laura, quien, desde la escucha hacia la primera propuesta, es decir, escucha a la escena, decide imitar la acción y representar también a una niña. Luego de contar las monedas, me dirijo hacia el espacio vacío diciendo “*Buenas veci*”, esperando que algún improvisador entrara a corresponder con este llamado; así que, entra Diego caracterizándose como el tendero y mimetizando las dimensiones de la tiendita. Desde ese momento, ya instalada la plataforma, nos adentramos en el juego total de la escucha, haciendo lectura de la escena, de la situación y de los comportamientos de los demás personajes. Yo no tenía nada en mente, pero tenía mi escucha plena en varias direcciones: primero, en mí mismo, estando atento a las reacciones que mi personaje pudiera sentir desde comer una empanada y hablar con sus amiguitas; segundo, en las compañeras de escena, estando a la expectativa de alguna propuesta inesperada; y tercero a la escucha de la escena, identificando qué le hacía falta para entrar a proponer.

Figura 21. Escena de “La poética del sabor”



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio

El personaje de Laura indica que ya terminó de comer la empanada, así que yo decido proponer comprar unos dulces con las monedas sobrantes, pero Yeray contra propone desde la acción, pues saca de su bolsillo lo que para mí era un billete de alto valor; entonces, mi personaje y el de Laura reaccionan de igual forma, entendiendo que Yeray nos humillaba por tener más dinero. A partir de allí, la escena continúa su desarrollo pero quiero detenerme aquí para analizar la improvisación a la luz del concepto de escucha y aceptación.

Esa voluntad de apertura que se generó en la escena por parte de todos los improvisadores, quienes desde su individualidad aportaron con acciones y propuestas mínimas, hizo posible el desarrollo de la historia que vinculó todos los aportes de la espectadora y además, expresó en alguna medida los recuerdos y experiencias vividas de los implicados en la escena. Desde lo personal, me remití a imágenes de mi infancia en el colegio, rememorando la estructura física de las tiendas, el proceso de calcular para cuántos productos alcanzaban las monedas y el gesto de compartir comida con los amiguitos; sumado a este motor interno, estuvieron las propuestas de los demás compañeros, que en alguna medida, también expresaron parte de su contexto y experiencia en la escena, llevando esa co-subjetividad a un ejercicio escénico sencillo desde la escucha y aceptación total.

A propósito de lo anterior, Pilar Villanueva (2023) se refiere a la aceptación en impro diciendo:

Aceptar la acción es aceptar el cambio y el cambio me ocurrirá a mí, sobre mí. Por ello el primer paso del proceso consistirá en tener la disposición de abrirme a la posibilidad de que las cosas me estimulen, que me prometan un cambio potencial (p. 130).

Durante la escena, se hizo un ejercicio de correspondencia en la aceptación colectiva, partiendo de la escucha propia; esa escucha propia surgió de un estado de disponibilidad en donde se ponen los sentidos en función de rememorar situaciones, imágenes o acciones que nutran la creación de la historia; es un estado que trasciende incluso el ejercicio escénico, pues en medio de la cotidianidad debo escuchar mis sentidos para guiar mi accionar, garantizando así, incluso la necesidad más instintiva como comer o relacionarme. El estado de disponibilidad ante el mundo es el que permite que se cumplan nuestros sueños, que se nos den oportunidades, que logremos aquello que anhelamos; y todo eso tiene una conexión directa con nuestros sentidos, con aquello que hemos construido históricamente en nuestra vida: planes, objetivos, metas, sueños, etc. Con todo ese catálogo de experiencias estéticas es que puedo generar nuevas experiencias vistas desde la escena.

La experiencia estética generada durante la improvisación, vista desde la perspectiva de quien improvisa, exhibe la construcción de significados que cada persona tiene y que compone su existencia y su forma de ver el mundo. Para mí, representar al niño que fui, basado en los recuerdos de mi infancia sobre mi colegio y las prácticas cotidianas de esa etapa, o contemplar la creación de una escena basada en mi anécdota sobre mis tatuajes de las máscaras de teatro (escena relacionada en el apartado anterior), generó diversas sensaciones de nostalgia y alegría, que en el momento presente se pudieron ver expresadas a través de la ficción de la escena. Esto resuena con Katia Mandoki (2006) cuando dice que “el arte como forma de comunicación, pretende materializar la enunciación de una forma tal que incida en la sensibilidad del intérprete (p. 72), lo que implica que, aquello que el artista lleva a la escena a través de su cuerpo y de su memoria, se termina transformando en sentires, llevando así la cotidianidad misma a un lugar de experiencia estética.

Con la práctica de la improvisación teatral a la luz de la estética cotidiana, se revela una experiencia en dos direcciones correlacionadas: La primera se refiere a la traducción expresiva y escénica de las experiencias estéticas, surgidas de los improvisadores y del público, en donde se revela lo vivido a través de los sentidos y se transforma en un acto creativo. Y la segunda, está encaminada en la misma experiencia estética que provoca el acto de improvisar; en este lugar está el acto creativo primero, que provoca nuevos sentires desde la relación con los otros, desde recordar viejas experiencias y desde empatizar con sensaciones compartidas con el público. Estas dos direcciones de la experiencia estética generan un estado de disponibilidad y apertura por parte de los improvisadores hacia la cotidianidad, pues luego de la realización del laboratorio, quedó latente la conciencia sobre los sentires diarios que dentro de la rutina suelen pasar desapercibidos. A propósito de ello, en medio de la reunión final de retroalimentación del proceso, documentada a través del grupo focal (**Ver Anexo 5**), los improvisadores dijeron lo siguiente al respecto de ¿cómo vieron el lugar de la estética cotidiana en el proceso del laboratorio?:

Diego Vargas: *Desde el momento en que se planteó la palabra cotidiano, le dí más consciencia y valor. Pues empecé a contemplar y reflexionar sobre mi cotidianidad, qué hago diariamente, cuál es mi rutina, etc. Pienso en el lugar*

de los mundos posibles al contrastar mi cotidianidad con la de las otras personas.

Nicolás Sanabria: *Estos ejercicios invitan a reflexionar sobre las rutinas diarias, a estar más conscientes del comportamiento de otras personas y encontrar historias en todo; a contemplar los paisajes y ver escenarios creativos, a prestar más atención a todo. Con estos ejercicios he despertado mi curiosidad con los sentidos, a probar sabores nuevos, sentires nuevos. Y ver todo esto que me rodea como un detonante creativo.*

Daniel: *Pensaba en el lugar estético del mismo espacio de laboratorio. El espacio promovía el sentir, el disfrutar, el reír. Uno ve cosas muy llamativas en escena y disfruta de las ideas de los demás. También se transita por la incomodidad con diferentes propuestas. Y es aquí, un lugar donde también se evidencia la estética cotidiana, porque aquí estamos interpelando nuestros referentes diarios, y a partir de ellos nos retroalimentamos. Como improvisador me permito vivir y sentir ese presente.*

Finalmente, solo quedan resonando las reflexiones sobre los aportes que genera la práctica de la improvisación teatral en aquellos que la practicamos, identificando cualidades que llevadas al terreno de la cotidianidad, nos permiten estar más abiertos a los sentidos, nos hacen ser más conscientes del universo de estímulos que hay para crear, sin tener que ir a la lejanía de referentes y experiencias ajenas, y nos revelan la voluntad de apertura que podemos tener cuando una oportunidad toca la puerta o cuando simplemente queremos reaccionar ante una propuesta externa.

Crear desde el cuerpo sensible

El acto de crear no está presente exclusivamente en el escenario artístico, sino que está inmerso en la vida cotidiana y se ve expresado en los recursos que la persona utiliza a través de su cuerpo y su mente para idear soluciones ante problemas o adversidades con ciertos grados de complejidad. Esta actividad del pensamiento y el cuerpo está mediada por los sentidos, que reciben y canalizan los estímulos externos en función de proponer soluciones. En la improvisación teatral, ese tránsito entre sentir, pensar y expresar vincula de igual manera a los sentidos que surgen desde el cotidiano, por ello, no es posible concebir esta práctica escénica por fuera de la estesis cotidiana, que parte de las convenciones culturales de cada persona, de aquel

objeto que hace propio y del significado que le da. Mandoki (2006) dice que “es la sensibilidad la que descubre sus objetos y ve en ellos lo que ella ha puesto no según su capricho sino según sus condiciones bioculturales, perceptuales y valorativas” (p.20), lo que implica que aquello que percibe y traduce a escena el improvisador denota una carga biológica desde el cuerpo, una carga cultural desde el convivio y una carga perceptiva desde los sentidos.

Crear entonces desde el cuerpo en la impro, supone integrar la esencia sensible que ha desarrollado el improvisador históricamente, con la intención de explorar y descubrir lo que la escena y el trabajo colectivo van revelando en el tiempo presente. Así fue como intuitivamente se fue desarrollando el entrenamiento durante el laboratorio, relacionando algunas herramientas escénicas con la cotidianidad del cuerpo, dando lugar a exploraciones que poco a poco iban borrando esa línea que separaba el acto escénico del acto cotidiano. Un ejemplo que define esto de mejor manera, es la exploración hecha en la sesión 2 del laboratorio (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio*) que estaba enfocada en el cuerpo cotidiano y su comparativa con el cuerpo expresivo; en esta sesión se desarrollaron ejercicios que partían por comprender la naturaleza del movimiento y las implicaciones fisionómicas que tenía el desplazarse de una o cierta forma.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
2	Cuerpo expresivo y cuerpo cotidiano. Sentir, percibir, actuar. Segunda parte	22 de marzo de 2025	https://youtu.be/VZETblyf88

Esta sesión inició por reflexionar ¿cómo cambia la disposición del cuerpo cuando se representa una escena?, entendiendo que no es lo mismo hacer una acción, moverse o sentir una emoción en el día a día, que hacerla delante de una cantidad de personas que están expectantes de que algo suceda. Así que se propone una serie de ejercicios de desplazamiento y consciencia del movimiento, en donde la velocidad, la intensidad y la intención toman protagonismo. En estos ejercicios además, se trabaja el sentido de la propiocepción y la percepción del entorno, que se ven reflejados en la prevención de choques o caídas, generando así una armonía en el desplazamiento y una convivencia entre cuerpos en el espacio. Entonces se puede evidenciar un estado del cuerpo que aún no transmite una intención comunicativa, estado que se puede

denominar según Barba (1990) como Pre-expresivo, cuyo objetivo principal es la energía, la presencia, el bío de sus acciones y no su significado (p. 262).

Figura 22. Encender y apagar una vela



Fuente: Del asfalto al escenario. Diario de creación. Sesión 2

En otro momento de la sesión (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**. Del minuto 04:40 al 07:15), se transita entre el cuerpo pre-expresivo y ahora sí, la intención expresiva que se transforma en creación. Para ello, se propone explorar una acción tan sencilla como prender y apagar una vela; se le entrega a una persona una vela y un encendedor, con el fin que haga el ejercicio de encenderla de algún modo, apagarla y entregarla finalmente al compañero del lado. Cada uno de los participantes va tomando la vela e interactuando con ella, en principio, se dan el tiempo para mirarla, generar expectativa, moverla, luego encenderla de diferentes formas, jugar con el fuego y finalmente apagarla. Se evidencia en principio que habita cierta timidez, debido a la incertidumbre que implica una instrucción tan sencilla y fuera del terreno escénico; así que muchos de los participantes recrean ciertos movimientos o interpelan a los demás desde la mirada, pretendiendo generar alguna situación, y esta incertidumbre se traduce en buscar formas diversas de realizar la acción cotidiana; incluso, se remiten al uso de su propio cuerpo para generar dinámicas de movimiento con el objeto. Sin embargo, cuando el ejercicio adquiere profundidad y concentración, cada participante se permite fluir en la acción utilizando sus recursos escénicos y cotidianos, desplegando un catálogo amplio de maneras de expresar una acción sencilla.

Con este ejercicio se puede interpretar que, enajenarse del terreno de lo expresivo cuando hay miradas sobre el cuerpo de la persona es difícil, más cuando se pone el reto de no transmitir alguna intencionalidad. Esta dificultad surge de la imposibilidad de no sentir, pues a pesar que se prepare el cuerpo desde el entrenamiento para ofrecer una presencia y energía, que luego es transformada en acción y expresión, el ser humano cuenta con el sentido de la propiocepción que le señala que los demás están esperando algo de sí y por eso surge la necesidad de inventar y crear algo que satisfaga dichas expectativas. De igual manera se activa el estado de disponibilidad del improvisador cuando se le propone crear algo desde una pequeña premisa, pues su cuerpo, mente y emociones trabajan conjuntamente para proponer una solución. Pilar Villanueva (2023) dice que “al actuar, nosotros evocamos experiencia humana que codificamos para representarla acorde a una técnica y estilo determinado” (p. 107), esta codificación toma como herramienta las habilidades expresivas del cuerpo y las transforma en acciones y emociones que generan significado en quien las observa; y para el caso de la improvisación teatral se toma como fundamento la experiencia sensible y el conocimiento de la persona, llegando así a la creación de una propuesta que surge desde la misma naturaleza del cuerpo y de sus sentidos.

En consecuencia, se puede comprender que el uso del cuerpo y su sensibilidad en la improvisación teatral no puede traducirse como un mecanismo meramente escénico, sino que está anclado a las experiencias y a la vida cotidiana de la persona. El cuerpo tiene una composición de percepciones, sentires, conocimientos y convenciones culturales, lo que lo convierte en un elemento que integra la biología y la cultura con el conocimiento individual y la subjetividad. De esta forma, el improvisador no crea desde la nada, ni desde lugares ajenos, sino desde la sensibilidad de su cuerpo, que se activa en el presente de la escena, confluyendo con otros cuerpos que también llevan una carga biológica, cultural y estética.

Con cada uno de los ejercicios realizados durante el laboratorio, se logró despertar la conciencia corporal de los improvisadores a partir de los sentidos, que entrando en interacción con objetos y elementos cotidianos, revelaron la capacidad del cuerpo para fluir y crear, generando múltiples significados surgidos desde la co-subjetividad generada en escena. De igual manera, estos hallazgos llevan a la interpretación de

que la frontera entre lo escénico y lo cotidiano se desvanece cuando el improvisador integra su experiencia sensible en la creación, y esto radica en la transición que se hace con el cuerpo del terreno pre-expresivo al expresivo, potenciando así la raíz de la cotidianidad entendida desde lo sentidos y convirtiéndola en insumo creativo.

Alcances de la emancipación creativa

Tras recorrer el camino de exploración entre la improvisación teatral y la estética cotidiana, entendida como una combinación de conceptos y técnicas que acercan el acto creativo al espectador, surge la necesidad de reflexionar en torno a la búsqueda de la emancipación creativa, planteada en este proyecto como una categoría emergente inspirada en la emancipación intelectual de Rancière (2007). Desde el lugar de la práctica, que es aquel donde se pudo poner a prueba de mejor manera esta búsqueda, se diseñó una serie de acciones y dispositivos que, al conjugarse con la impro y la estética cotidiana, permitieron vislumbrar posibles formas de movilizar al espectador hacia una experiencia de emancipación creativa. En este subcapítulo, por tanto, se presenta una interpretación de las acciones desarrolladas durante el laboratorio y la muestra final, con el fin de reconocer los alcances que esta noción adquirió en el marco del proyecto.

Acción y participación del espectador

La reflexión sobre el lugar activo del espectador fue el punto de partida de este proyecto, con la intención de proponer nuevos niveles de involucramiento en la improvisación teatral, más allá de las formas tradicionales en las que solo aporta títulos de historias y motores de inicio. En esa dirección, el laboratorio exploró modos en que la práctica se acercara más a las personas, hasta el punto de despertar en ellas el deseo de hablar, moverse y participar. Así, tras recorrer la estética cotidiana como una vía para mostrar al espectador que es posible crear desde lo propio, lo común y lo diario, se dio paso a la experimentación con recursos interactivos que, dentro de la estructura convencional de una obra de teatro, lo invitaran a accionar desde sus anécdotas, experiencias y sentires, convirtiéndose en parte fundamental de lo que se construía en escena.

En ese camino, se estructuró un libreto que durante la función, permitiera incorporar ejercicios de juego, de interacción y de sentir, sin la premura, el afán o la presión de entregar insumos, pero sí con el objetivo de “enseñar a los espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (Rancièrè, 2007, p. 16). La presentación final de la obra “Instrucciones para vivir” (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**) tomó como fundamento ejercicios que experimentaron con los sentidos, llevando todo aquello que los participantes del laboratorio descubrieron en cada una de las sesiones al escenario, para que los espectadores vivieran su propia experiencia. Entonces, la obra fue un dispositivo provocador, que tomó como insumo creativo la experiencia sensible y anecdótica de los participantes para realizar las improvisaciones, pero también expuso los recursos escénicos y creativos de la impro, dejando abierta la posibilidad y reto de que los espectadores se lanzaran atrevidamente al escenario a crear por su propia cuenta.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
9	Presentación final de “Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio”	12 de julio de 2025	https://youtu.be/jlOrcz64qF4

Durante el desarrollo del laboratorio se identificaron diferentes grados de participación del espectador, que no necesariamente se traducen en su presencia sobre el escenario: El primer grado corresponde a la interacción con el manual de instrucciones (Ver anexo 3), en donde las personas podían escribir, dibujar y realizar algunos ejercicios en medio de la presentación (Ver páginas 2 y 11); algunos de ellos si debían realizarse en momentos estratégicos de la función para garantizar la recolección de insumos en las improvisaciones (Ver páginas 3, 5, 6, 7 y 8). El segundo grado de participación corresponde a aquel en donde los espectadores debían interactuar con otras personas, preguntarse cosas y realizar acciones en el espacio; algunos dispositivos que posibilitaron esta práctica fueron el de “Bingo cotidiano” (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio: Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio. Del minuto 33:33 al 43:34**), que consistía en llenar un cuadro con retos y preguntas, recolectando firmas de otras personas en el espacio. Otro momento que visibilizó

este grado de participación fue la intervención del personaje de “La conciencia” al inicio de la obra (*Del minuto 02:05 al 03:33*), que invitaba a los espectadores a charlar entre ellos, a preguntarse sus nombres y cosas de la vida cotidiana.

El tercer grado de participación se ve reflejado en la voluntad de los espectadores para realizar aportes desde la palabra; este grado se evidenció en tres momentos de la obra: el primero, del minuto 43:41 al 46:54, en donde Jenny, ganadora del Bingo cotidiano socializó las respuestas de su cartilla; el segundo, del minuto 01:15:19 al 01:16:35, donde Hilary comparte los sentires que le suscitó el ejercicio de la Poética del sabor; y el tercero, del 01:25:17, donde también Hilary comparte desde la palabra la descripción de un objeto que cargaba en su maleta. Finalmente, está el cuarto grado de participación de los espectadores, que tiene que ver con la interacción entre personas desconocidas, la formación de grupos y la realización de un ejercicio expresivo llamado “Instrucciones para vivir”; este ejercicio se ve del minuto 01:31:14 al 01:45:18 (*Véase el Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio: Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio.*) y consistió en realizar una estructura de acciones que expresaban instrucciones para realizar alguna actividad cotidiana. Al finalizar, si algún grupo lo decidía, podía tomar el escenario para mostrar el ejercicio frente al resto de espectadores.

Figura 23: Grados de participación de los espectadores



Fuente: *Del asfalto al escenario. Diario de creación*

Sobre la acción y participación de los espectadores en la presentación final se pudo evidenciar que, en su mayoría estuvieron muy abiertos a la exploración de los ejercicios, correspondieron con las instrucciones del manual, del personaje de la Conciencia y mostraron voluntad para romper el hielo al hablar con personas desconocidas. Sin embargo, en el ejercicio de “Instrucciones para vivir”, que corresponde al último grado de participación, al momento de invitar a los grupos a mostrar sus creaciones colectivas, solo un grupo se animó a pasar al escenario y presentarse. Sobre lo anterior se reflexionó en la charla final del laboratorio, realizada una semana después de la presentación final, cuya información está consignada en el grupo focal (**Anexo 5**); estas fueron algunas reflexiones de los participantes del laboratorio:

Diego Vargas: *Yo si vi mucha participación la mayoría del tiempo. Siento que el ejercicio que más les costó fue el de “la poética del objeto”, que pasó Hilary con un periódico. Hasta que ella no tomó la iniciativa de pasar, nadie más tenía esa intención. En este ejercicio tuvimos que empujar un poco a la gente a participar.*

Nicolás Sanabria: *Por mi parte también vi al público muy abierto a participar, muy interesado en los temas, se llevaron la idea principal, que era entender que los motores de la impro pueden surgir de la cotidianidad. También hubo bastante sorpresa, sobre todo en “la poética del sabor”. Creo que ellos no esperaban que fuéramos a usar el sabor para motivar las improvisaciones.*

Laura: *Uno de los ejercicios que más se dificultó fue el de “instrucciones para vivir”, porque fue en el que la participación fue difícil. El momento de exploración y de jugar con las instrucciones funcionó, pero al pasar al escenario fue difícil convencer a las personas.*

Con estas reflexiones se puede interpretar que en efecto, movilizar una participación cien por ciento activa de los espectadores no se da fácilmente y requiere de un proceso; a través de la propuesta de dispositivos escénicos se intentó romper la barrera de la timidez desde el inicio y de manera progresiva, acciones que

funcionaron en cierta medida porque todos los asistentes estuvieron prestos a participar, pero llegar al lugar de la exposición frente a los demás se dificultó. Por lo tanto, es válido comprender que en esta propuesta de emancipación creativa no es completamente necesaria la intervención del espectador en el escenario, pues puede movilizar otras dinámicas de participación y de expresión creativa en espacios colectivos que no impliquen su exposición. Sobre esto, Laura comentó lo siguiente:

Si, buscábamos que las personas interactuaran e hicieran algo diferente, que eso fue lo que hicieron. Pero en la medida de interactuar y romper la línea del espectador y el escenario, siento que se necesita algo más y previo, para que la persona se sienta en la libertad de romper con ello. Pues en general, los espacios teatrales, incluidos los de impro, son espacios hechos para ir a ver.

Con respecto a lo anterior, se reafirman los aportes de Laura a la luz de la presentación final, pues en principio se invitó a las personas a asistir a una “obra”, obvio con la premisa de que sería un espacio para interactuar y participar, pero seguramente algunas no esperaban involucrarse enteramente en el escenario, por lo que sería necesario para lograr esa inmersión del espectador en la escena, diseñar una serie de encuentros, tal como propone Laura, en donde las personas “*adquieran la confianza para lanzarse a escena o por lo menos a participar más activamente*”, garantizando una experiencia progresiva que prepara a las personas para lanzarse al escenario de a pocos.

En la medida en que se busca involucrar al espectador en las propuestas escénicas, este puede generar una reacción activa o pasiva como respuesta. Desde el inicio del proyecto se contempló esta posibilidad, brindando al público la libertad de participar en la medida en que se sintiera cómodo, reconociendo que la subjetividad de las experiencias y los sentires es diversa. Así, mientras algunas personas, como Hilary, manifestaron un interés activo por subir al escenario, hablar y expresarse, otras lo hicieron de manera más reservada e íntima, un ámbito que este proyecto no alcanzó a identificar ni analizar, pero que seguramente se refleja en las cartillas personales, las cuales ofrecían la opción de dibujar y escribir con libertad. En este sentido, se reconoce un hallazgo en relación con la emancipación creativa: comprender que no

se trata de una práctica exclusiva del terreno escénico ni de quienes tienen el ímpetu de exponerse, sino que puede entenderse como un encuentro entre personas que aportan, desde sus energías, experiencias y sentires, a la construcción de un espacio creativo. De esta manera, la improvisación, al igual que el teatro, puede convertirse en una “forma de la constitución sensible de la colectividad” (Rancière, 2007, p. 13).

Visibilidad de lo invisible en la cotidianidad

La apertura al diálogo con el espectador constituye un elemento esencial en la improvisación teatral, ya que posibilita la conexión con las personas desde sus intereses y experiencias, a la vez que revela las diversas prácticas y costumbres presentes en la colectividad. De esta manera, la escena se configura como una especie de ritual donde confluyen sentires y prácticas compartidas. Esta perspectiva dio impulso al desarrollo del proyecto, que, en su búsqueda de elementos para alcanzar la emancipación creativa, reconoció en la estética cotidiana un eje articulador con la improvisación teatral, bajo la premisa de que el espectador se vincula con la escena desde aquello que le interesa, lo que ha vivenciado y lo que está en capacidad de expresar.

En ese sentido, el laboratorio y la muestra final tomaron la improvisación teatral como un lenguaje colectivo que recolectó las voces, experiencias y sentires de las personas, dando un lugar creativo a las vivencias cotidianas, permitiendo que aquello que pasa desapercibido en el día a día se volviera un detonante de historias y escenas. Esto es lo que Rancière (2009) denomina el reparto de lo sensible, definiéndolo como un “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común” y que “hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (p. 9).

La visibilización de lo común se traduce en la actividad práctica de la improvisación, que propone un espacio para la creatividad desde la propia cotidianidad de los espectadores y de los improvisadores, atendiendo a esa perspectiva del arte como la idea de “construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común” (Rancière, 2012, p. 24). Emanciparse desde el terreno creativo implicaría entonces, tener la autonomía para ser partícipe en el encuentro

colectivo, permitirse hacer, ser sensible ante aquello que se presenta en el escenario y decidir la forma en que se quiere ser partícipe, rompiendo así con esas cadenas que limitan a la persona a solo contemplar el arte como algo ajeno y digno de los “virtuosos”. Por eso, este proyecto insistió al espectador que se moviera por el espacio, que hablara con personas desconocidas, que tradujera en palabras y en cuerpo lo que le produce una sensación como el sonido, el aroma o el sabor, entregándole así las herramientas para tomar “posesión de sus propias energías” (Rancière, 2007, p. 13).

Durante el laboratorio se desarrolló un ejercicio orientado a visibilizar los símbolos y significados que cada persona otorga a los objetos cotidianos, con el propósito de revelar sus sentires y transformarlos en escena; a este ejercicio lo denominamos “*La poética del objeto*”, mencionado en subcapítulos anteriores. La dinámica consistía en tomar como detonante creativo un objeto significativo para cada participante, acompañado de un breve párrafo en el que describe por qué era importante y qué historia contenía. Este punto de partida enmarca dos motores esenciales para la creación escénica: la carga simbólica del objeto y la memoria personal del improvisador. El reto consistía en representar, únicamente desde el cuerpo, aquello que evocaba el relato escrito, mientras una ambientación musical acompañaba la escena, potenciando la generación de emociones y atmósferas.

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
4	Poética del cuerpo y el objeto	5 de abril de 2025	https://youtu.be/gdJbtp2H5zE
5	Poética del cuerpo y el objeto. Segunda parte	12 de abril de 2025	https://youtu.be/G47gWjxiNrs

A lo largo de las sesiones 4 y 5 del laboratorio (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio**), se exploró con estos objetos y se detonaron historias que partieron del significado emotivo que cada participante le daba a dicho objeto; entonces, los compañeros que escuchaban el relato, de manera respetuosa utilizaban estos insumos y por medio de su cuerpo llevaban estas emociones cargadas en el objeto hacia la creación de nuevos relatos, haciendo una especie de homenaje a las memorias de quien decidía aportar su experiencia sensible. Este

ejercicio dio un lugar fuera de lo común a las escenas improvisadas, pues normalmente se hacían historias que transitan más por el terreno de la comicidad, mientras que en estos casos, al ser un relato emotivo de un compañero, se cargaba de respeto y se representaban historias más nostálgicas, que evocaban viejos tiempos.

La dinámica permitió desarrollar un proceso colectivo de cuidado y creación, en el que cada participante aportaba un elemento fundamental a la escena. Quien poseía el objeto compartía su experiencia estética y un relato sustentado en recuerdos; los improvisadores voluntarios entregaban su cuerpo para encarnar la atmósfera evocada; y una persona externa acompañaba con música, generando un ambiente que permeaba la acción escénica. De esta manera, la escena final vinculaba las sensibilidades de todos los involucrados, tomando como semilla inicial la memoria inscrita en el objeto. Al finalizar la exploración de la sesión 5, en medio de la reflexión del grupo me surgieron algunos hallazgos:

*Pienso en lo poderoso que es aquello que tenemos cerca en nuestra vida. El objeto lo utilizo, transito con él a lo largo de la vida, es significativo y tiene muchas historias. Y son historias que al transponerse en una escena desde lo narrativo y pasarlas por lo emocional, lo sonoro y el cuerpo de otras personas que no saben sobre el origen de ese objeto, se genera una nueva historia, una nueva improvisación traducida en magia. Este ejercicio saca a la luz el contexto de la persona, su origen, su vida; a muchos les suscita la infancia y eso me parece bonito, pensar en la riqueza del objeto para contar mi día a día, mi cotidianidad. (Véase el **Cuadro 1. Distribución de las sesiones del laboratorio: Instrucciones para vivir**. Del minuto 3:36 al 4:44).*

Sesión	Tema	Fecha	Enlace
9	Presentación final de "Instrucciones para vivir. Presentación final del laboratorio"	12 de julio de 2025	https://youtu.be/jlOrcz64qF4

La reflexión anterior reafirma el poder de la cotidianidad en relación con la creatividad de la persona, pues no es necesario buscar en lugares alejados para crear, por lo que es necesario defender el lugar de la experiencia estética propia como un terreno legítimo para la creación; basta con remitirnos al significado que le damos a un objeto o a reflexionar sobre la razón por la que hacemos una u otra actividad en el día a día, para reconocer en ello un potencial creativo que le permite a la persona darse el lugar de creador de experiencias estéticas, tal como sucedió con las personas que aportaron desde su relato a la construcción de una escena. Esta idea se relaciona con la perspectiva sobre el arte de Rancière (2012) cuando afirma que:

Este arte no supone la instauración de un mundo común mediante la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos e imágenes que forman el mundo común ya dado, o bien la creación de situaciones propicias para modificar nuestras miradas y actitudes respecto de ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas diferentes de las de la vida ordinaria y presentadas de modo más irónico y lúdico que crítico y denunciativo, persiguen la finalidad de crear o recrear los vínculos entre los individuos, de suscitar modos de confrontación y participación nuevos. (p. 23)

De esta manera, puede reconocerse que en la improvisación, al igual que en el arte, basta con tomar lo que ya existe, las experiencias y sentires del mundo común, para reordenarlo y otorgarle un nuevo lugar en el terreno creativo, haciendo de lo cotidiano la semilla de la creación. Este proceso busca, en última instancia, generar vínculos entre las personas a partir de la participación en lo común: reconocer y respetar el aporte del otro, corresponderle y co-crear desde allí, a través de la escucha activa, la apertura, la empatía y el intercambio de experiencias, emociones y contextos. Y en este mismo camino de apertura a la estesis colectiva que brinda el presente de la improvisación, es que se logra dar visibilidad a aquello que en el día a día y la rutina no se ve a simple vista, y que conecta las diferentes formas de ver y vivir el mundo, poniendo el foco sobre lo potencialmente creativo, que une las formas individuales y colectivas de ser, hacer y sentir en la cotidianidad.

La emancipación creativa como acción colectiva

A lo largo de esta investigación, se han puesto en diálogo tres categorías centrales: improvisación teatral, estética cotidiana y emancipación creativa, con el propósito de evidenciar sus conexiones y articulaciones. Esta conjunción permitió sustentar la pertinencia del proyecto, que demostró un efecto positivo en el proceso individual y colectivo de los improvisadores participantes del laboratorio y también, en cierta medida, en los espectadores de la muestra final desde el terreno de la creatividad. Los hallazgos obtenidos desde la práctica muestran que la improvisación teatral, ejercida bajo la perspectiva particular propuesta en este trabajo, puede acercarse a la noción de emancipación creativa. Con ello se comprueba la posibilidad de concebir una forma de hacer teatro que dialogue con la paradoja del espectador señalada por Rancière (2007), quien sostiene que “no hay teatro sin espectador” (p. 10), y que, a partir de esta premisa, abre la puerta a pensar en un espectador activo y participe del acto escénico.

Sin embargo, también se logró identificar las falencias que ponen en duda si realmente se está promoviendo la emancipación creativa a través de este proyecto, pues durante la muestra final fueron limitados los momentos en donde los espectadores realmente se motivaron a apropiarse del espacio. Ante este interrogante, se generaron algunas interpretaciones de los participantes del laboratorio (*Véase Grupo focal, Anexo 5. Segunda pregunta*), que desde su perspectiva argumentaron la medida en que se pudo ver al espectador involucrado en los dispositivos escénicos. Estos fueron algunos aportes:

Laura: *En la impro de por sí hay algo de emancipación, desde el punto en que la idea que es representada en escena es la misma que propone el público. Entonces, por ese lado hay una participación importante desde el juego; pero esto puede ser contraproducente también, pues considero que el ejercicio se estancó y no fue más allá con las búsquedas creativas. Si, buscábamos que las personas interactuaran e hicieran algo diferente, que eso fue lo que hicieron. Pero en la medida de interactuar y romper la línea del espectador y el escenario, siento que se necesita algo más y algo previo, para que la persona se sienta en la libertad de romper con ello.*

Diego Vargas: *En cierta medida se dio, no necesariamente la emancipación total, pero sí se le apostó a vincular las ideas de las personas. Pues todos los que pasamos al escenario, intentamos retratar lo que el público quería ver desde su realidad... Entonces, en esos ejercicios en los que, por ejemplo, la persona en el público puede participar desde generar un sonido, ahí ya se está generando algo. Pues si no tiene un papel tan activo como nosotros, que sí le damos forma a la idea en el escenario, si se genera un intercambio creativo, y se está vinculando al público en alguna medida.*

Daniel: *En definitiva el objetivo es ese, buscar el punto en que la misma dinámica de la escena promueva que entre todos, en colectivo, promovamos esa emancipación creativa. Si yo me lanzo con otros cinco a improvisar, ya no me siento tan expuesto, a diferencia de estar solo en escena y que me vean treinta personas.*

Estas reflexiones permiten interpretar que, durante la muestra final, se propusieron diversas acciones creativas para movilizar a los espectadores: escribir, contar historias a otros, mover el cuerpo, crear secuencias de acción en grupo, animarse a bailar con desconocidos, entre otras. Sin embargo, lograr que esa participación se tradujera en una conciencia inmediata que derivara en acción escénica durante la función resultó más complejo. Esta dificultad responde a múltiples factores ligados a la naturaleza misma del espacio teatral, que sigue siendo un lugar concebido para “ver” a otros; un lugar dispuesto con sillas que invitan a la comodidad y con un escenario iluminado que concentra la atención en quienes se atreven a ocuparlo. Bajo estas condiciones espaciales e incluso culturales, resulta comprensible que no todos los espectadores se animen a exponerse creativamente frente a los demás.

No obstante, surge la pregunta de si la emancipación creativa debe limitarse únicamente a la participación individual sobre el escenario. ¿Acaso un espectador que, en medio de la función, reflexiona sobre el poder de lo cotidiano para crear, no está también ejerciendo un pensamiento emancipatorio? ¿No está, en cierta forma, apropiándose de herramientas para dejar de ser un mero espectador en su vida diaria y convertirse en protagonista de su propio acto creativo, ya sea escribiendo una carta, dibujando, componiendo una canción o elaborando una partitura corporal?

Este interrogante retoma lo que desde el laboratorio ya se intuía sobre el alcance de la emancipación creativa: si bien puede manifestarse en los procesos personales de cada individuo, adquiere mayor potencia cuando se da colectivamente en espacios comunes. Es en ese encuentro de ideas, sentires y perspectivas donde compartir la estesis y participar de una acción conjunta genera la verdadera experiencia de emancipación creativa.

Otro interrogante que surgió en medio de este proyecto tenía que ver con la premura con la que se pretende alcanzar la emancipación creativa en el acto escénico, pues luego de realizar el laboratorio y la muestra final, considero que alcanzar esta meta requiere de tiempo, de un verdadero proceso de aprendizaje y de despertar de la conciencia. En este proyecto el proceso de aprendizaje se hizo con los participantes del laboratorio, en quienes recayeron los efectos de la búsqueda de emancipación creativa a partir de sus aportes cotidianos; se realizaron más de ocho sesiones de trabajo, explorando desde el cuerpo y el sentir para reconocer la riqueza creativa existente en la cotidianidad, proyectada a través de un lenguaje tan accesible como la improvisación teatral. Sin embargo, el proceso de aprendizaje en el espectador se limitó a una jornada de presentación de dos horas. Por lo tanto, considero que, en la consolidación de orientaciones para el alcance de la emancipación creativa a través de la impro, si es que se busca movilizar la acción y participación activa del espectador, es necesario desarrollar un proceso escénico y formativo que se pueda extender en el tiempo, que advierta a las personas previamente sobre la asistencia a un espacio que pretende desmontar las ideas preconcebidas sobre el territorio escénico, para componer un encuentro de energías y subjetividades con voluntad abierta para crear y a emanciparse.

Sobre lo anterior, se hicieron algunas propuestas por parte de los participantes del laboratorio, que propusieron formas en las que se podría brindar una mejor plataforma para el alcance de la emancipación creativa en la impro. Un aporte fue el siguiente (*Véase Grupo focal, Anexo 5. Segunda pregunta*):

Laura: *En general, los espacios teatrales, incluidos los de impro, son espacios hechos para ir a ver. Entonces, tal vez no sea un tema de solo una obra, sino deba ser un proceso de obras, que garantice un proceso. Al hacer*

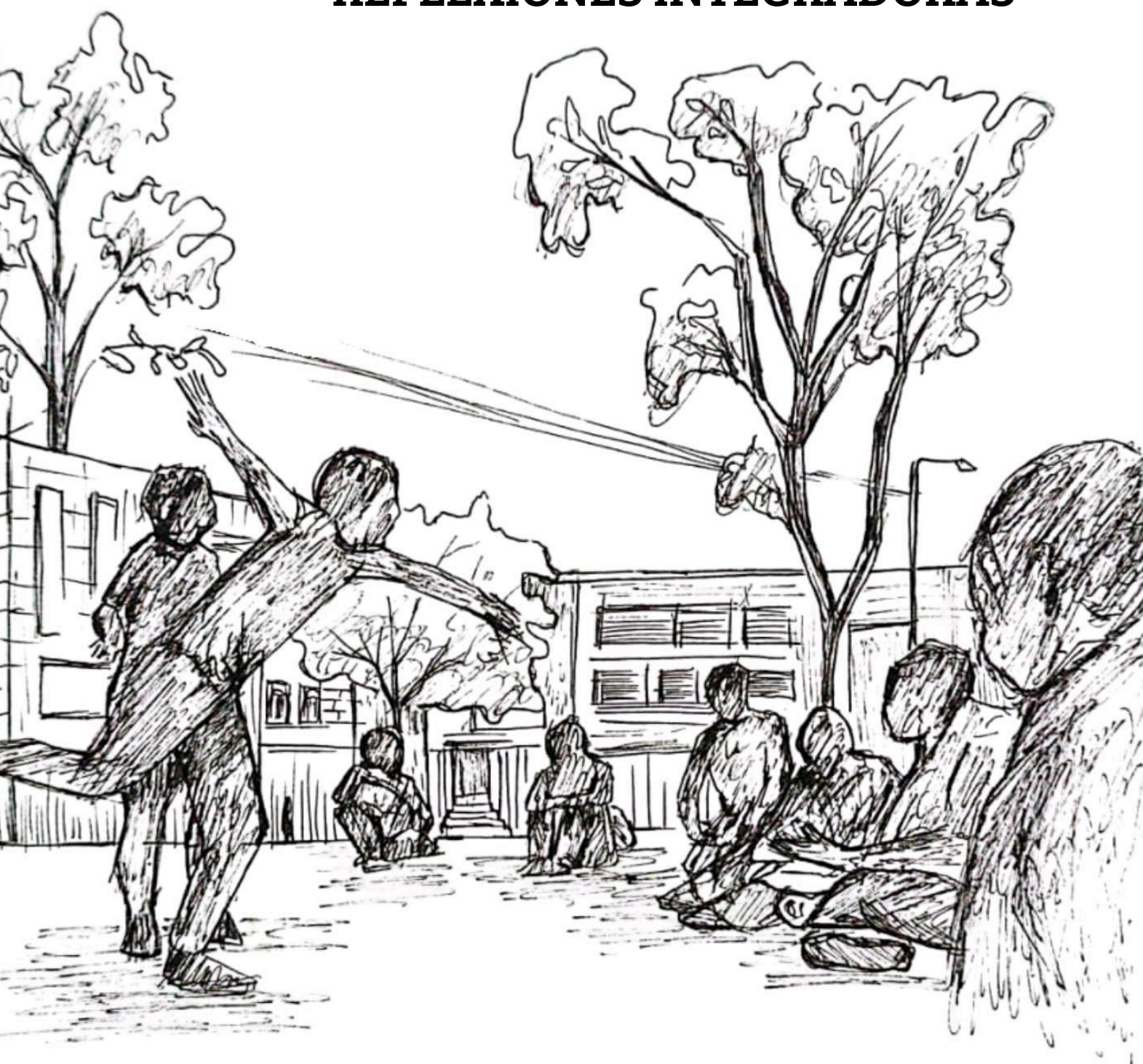
progresivo el ejercicio a lo largo de las funciones, las personas ya tendrán, así sea en la silla, la oportunidad de participar en escena, o por lo menos sentir la libertad para gritar, saltar, cantar. Pues en este ejercicio, aún se mantiene la idea de seguir instrucciones, de hacer lo que me digan, entonces fue complejo, porque no es un espacio común.

A partir de esta lectura del proceso, Laura considera que al extender en el tiempo los encuentros sí podría evidenciarse un verdadero aprendizaje del espectador, quien poco a poco iría adaptándose a las propuestas y comprendiendo su lugar dentro del espacio creativo colectivo, asumiéndose como un sujeto activo en las acciones escénicas. Sin embargo, esta dinámica rompería con la intención inicial de una muestra escénica, pues dejaría de ser un acontecimiento artístico para convertirse en un aula de clase, lo que además no justificaría la inversión de tiempo ni de los recursos logísticos propios de un teatro. En consecuencia, sería necesario regresar a las bases y aceptar que no es posible emancipar al espectador de manera inmediata en el acto creativo, sino que ello requiere procesos pedagógicos más prolongados. No obstante, esta alternativa supondría perder la esencia, el disfrute y el carácter ritual de los encuentros en el espacio escénico, en cuya composición, considero yo, está la verdadera emancipación creativa.

En definitiva, considero que más allá de pretender crear un modelo con estrategias concretas para alcanzar una emancipación creativa, lo que se vislumbra es el potencial de lo cotidiano y lo colectivo desde la estesis propia: los gestos, las prácticas comunes, el compartir de palabras, los sentires, etc. La emancipación creativa no se revela necesariamente en grandes irrupciones escénicas, ni en demostrar osadía frente a los demás, sino en la conciencia que cada persona alcanza de manera íntima frente a lo que vive en el encuentro teatral, y del reconocimiento de las herramientas propias de su cotidianidad para crear. Lo significativo no es lograr que el espectador participe activamente, sino que reconozca que tiene el poder en sus manos para apropiarse de la experiencia estética a su manera y que la improvisación teatral se presta como ese lenguaje que posibilita el compartir de sus experiencias y sentires transformados en poética.

En ese sentido, la impro puede ser ese ritual donde confluyen energías, pensamientos e ideas, un territorio común en el que lo individual se comparte y construye lo colectivo. En este lugar, la emancipación creativa aparece como una posibilidad de experiencia estética, dándole al espectador la voluntad para sentir y compartir en la medida que lo desee, sin la necesidad de imponer instrucciones o pasos a seguir que alienan al sujeto y lo empujan hacia experiencias incómodas. La esencia de la propuesta de este proyecto radica en preservar la naturaleza ritual del encuentro teatral, entendida como un encuentro comunitario que ofrece la comodidad para ser, sentir y hacer, reconfigurando el lugar de lo común como un lugar para la diferencia, para la empatía y un lugar para la creación desde la co-subjetividad. La emancipación entonces, no se vuelve un objetivo inmediato ni un método a seguir, sino una experiencia que cada persona reconoce y experimenta a su manera en relación con un todo colectivo.

REFLEXIONES INTEGRADORAS



El camino de la improvisación teatral y su vínculo con el quehacer pedagógico me ha llevado a descubrir nuevas formas de compartir este lenguaje con otras personas, procurando generar procesos y reflexiones significativas que aporten de manera real a sus búsquedas expresivas y educativas. Con esa intención nació este proyecto, que más que proponer nuevas fórmulas para ejercer la práctica artística, buscaba abrir espacios de bienestar, encuentro, aprendizaje y disfrute para aquellos que reconocen en la improvisación teatral una vía para habitar el presente y expresarse con libertad.

Como investigador, artista y docente, también me movilizó la necesidad de analizar en profundidad cómo se ha desarrollado la impro a lo largo de los años, cómo ha tomado forma en Colombia y cómo yo mismo la aprendí a practicar, con el propósito de identificar posibles rutas que fortalezcan su dimensión pedagógica, creativa y comunitaria. Según la estética relacional de Bourriaud (2008), el arte del presente debe tomar como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social (p. 13), lo que impulsó este proyecto hacia la propuesta de espacios que conjugan la experiencia social, cultural, emocional y estética de las personas, con la técnica escénica, generando nuevos caminos para la creación en improvisación desde lo colectivo.

Haciendo la reflexión en retrospectiva, se vuelve al punto de partida de este proyecto, se vuelve al momento donde las luces del escenario se encienden y encandilan la vista del improvisador, se reflexiona sobre las sensaciones emocionales y físicas que se viven momentos antes de iniciar una escena, y se reflexiona que esta vez, la mirada no radica en el terreno de “las tablas”, sino en el terreno del espectador; de un espectador que ya no se priva del querer moverse, gritar, bailar, hablar y crear, sino que es partícipe activo del encuentro colectivo. Y esto es posible gracias a la propuesta de una forma de hacer teatro que recibe a la persona tal como es, con sus experiencias, conocimientos y recursos expresivos, con una forma de hacer que no depende de estudios rigurosos en arte, ni del perfeccionamiento de una técnica escénica, sino de la subjetividad del ser, de la propia mirada y del propio habitar en el mundo.

Visibilizando el camino recorrido, aquí se consolidan aprendizajes e ideas del proceso de investigación y creación, estableciendo una conexión de las categorías

Estética cotidiana, improvisación teatral y emancipación creativa, con el propósito de identificar su acción y pertinencia en el desarrollo de la práctica de la impro. Así mismo, se destacan los aportes de este proyecto a la pedagogía del teatro y la improvisación, resaltando que se trata de un lenguaje accesible para todas las personas, que integra su experiencia social, cultural, territorial e histórica. Desde allí se reconoce su potencial para generar espacios de encuentro, participación y emancipación creativa del ser, en tanto transgrede los cánones tradicionales de la escena teatral, otorgando un lugar digno al espectador para ser parte del ejercicio creativo. Finalmente, se plantean las proyecciones que surgen a partir de este proceso, orientadas a la construcción de nuevas formas de trabajo desde la improvisación teatral, con la intención de expandir este quehacer hacia otros contextos sociales y educativos y realizar aportes significativos a los procesos creativos y a la construcción de colectividades.

Para empezar, es importante destacar el lugar de la improvisación teatral, que fue el eje fundamental que sustentó la experiencia en este proyecto, pues a través de ella se evidenciaron los aportes a los procesos personales de las personas que la ejercieron en el laboratorio creativo. En coherencia con uno de los objetivos específicos de la investigación, se lograron identificar, definir y aplicar los elementos poéticos y prácticos de la improvisación teatral, articulándose de manera orgánica con la estética cotidiana y la emancipación creativa, tomando como ruta en común la comprensión de los modos en que el ser humano se expresa, se comunica, siente y se transforma desde su propia experiencia de vida. La improvisación teatral, entendida como un lenguaje escénico flexible, permitió proyectar lo que cada persona ha vivido, reconociendo que su semilla creativa no surge desde la lejanía del contexto, sino desde su memoria, sus sentires, sus aprendizajes y experiencias acumuladas. De este modo, el ejercerla desarrolla en las personas sus habilidades expresivas, comunicativas y poéticas que hacen posible la composición de historias y escenas capaces de entrar en diálogo con el espectador desde la cercanía de sus contextos, tomando siempre como fundamento la estética cotidiana, la manera de percibir el mundo, de sentir y de habitar el territorio.

Por otro lado, la emancipación creativa surgió como una propuesta que pretendía romper con la pasividad del espectador en el acto escénico, pero poco a poco se

comprendió que esta emancipación va más allá de solo lograr que el espectador se suba al escenario y actúe, creando un camino para entender que, en el reparto de lo sensible ejercido desde la impro, quien asiste a un encuentro escénico como público tiene las herramientas para crear desde su cotidianidad: tiene su cuerpo, sus relaciones, sus saberes, su sensibilidad y su experiencia, y puede disponer de ellas como prefiera, ya sea animándose a subir al escenario o aplicándolas en las actividades diarias. Entonces, emanciparse creativamente implica comprender que el acto de crear no pertenece solamente al artista ni al terreno escénico, sino que puede ser desarrollada, a través de gestos cotidianos que generan experiencias significativas si se comparten con los demás.

Sobre el desarrollo del laboratorio creativo se puede decir que fue un camino de experimentación y de incertidumbre, pues se jugó bastante con la intuición, con reconocer y probar, de acuerdo a uno de los objetivos específicos, elementos de la estética cotidiana que vislumbraran desde la impro posibles formas de creación propia, y en ese camino se identificaron hallazgos que hasta el momento no he podido ver en la práctica regular de la impro, como por ejemplo tener consciencia sobre la cotidianidad propia para crear, o el uso de los sentidos y la percepción más aguda para crear desde lo real del ser, y finalmente, la articulación de las convenciones culturales como plataforma de la realidad de los improvisadores, lo que posibilitó la creación de historias con fácil identificación del espectador. En este terreno, la práctica de la impro moldeó sus propias formas para explorar, yendo más allá de solo crear historias divertidas, para movilizar relatos que partían de las vivencias personales y transformar lo cotidiano en poesía de la escena.

Al reconocer la relación entre estética cotidiana y emancipación creativa, se identifica que, todo aquello que compone la cotidianidad de la persona (las relaciones, las actividades diarias, el habitar de espacios, los rituales, los sentires, etc.) y en específico, cada aporte mínimo desde su día a día, como acciones, recuerdos narrados, objetos compartidos o movimientos realizados, constituye una semilla creativa significativa. Con estas semillas se evidencia que la emancipación del espectador no surge de la nada ni radica en realizar un proceso formativo, sino que es un proceso que se cultiva a través de los encuentros, que bajo la excusa de ser presentaciones escénicas, se vuelven espacios para el compartir y para permitir el

flujo de energía, de pensamientos, de ideas y de emociones. En ese sentido, el proyecto no buscaba proponer un modelo de cómo emancipar al espectador, sino más bien generar un espacio de reflexión sobre la capacidad que cada persona tiene para saberse y asumirse como creador. Y en ese mismo camino, la impro fue fundamental al ser un lenguaje accesible que encuentra en el juego, la espontaneidad y el error una oportunidad creativa.

Con respecto a los aportes que este proyecto realiza a la enseñanza del teatro y la improvisación teatral, se puede decir que las exploraciones realizadas en el laboratorio creativo abren una posibilidad de estudio amplia sobre la importancia de involucrar los sentidos como fundamentos esenciales de la creación escénica. No todo depende de la razón, ni de las estructuras ni del pensamiento lógico, pues en la impro el cuerpo es el canal sensible principal, capaz de transitar, recibir y transformar las ideas y los sentires a poesía; el cuerpo se vuelve poético con la intención de la persona de comunicar y expresar a través de sonidos, gestos e imágenes, convirtiéndose en experiencias estéticas que dialogan con la cotidianidad del espectador.

De esta forma, la investigación evidencia que lo cotidiano es un campo fértil para la creación, pues las propuestas surgidas desde la experiencia común y desde el compartir de convenciones culturales abren el camino a modos de creación auténticos y sensibles, lo que reduce la incesante necesidad en la improvisación de buscar recursos externos para la creación. Así, se aporta a la generación de nuevas búsquedas de la impro que trascienden las formas de hacer tradicionales, como los motores o las plataformas y estructuras pre establecidas, dando lugar a una práctica más genuina, progresiva y vinculada al sentir presente. Con estos hallazgos, se genera una forma de enseñar y practicar improvisación que implica escuchar las señales del propio cuerpo, confiar en los sentidos para desarrollar la capacidad de descubrir en el instante y no depender del exceso de razón ni de estructuras adquiridas durante el entrenamiento.

En ese sentido, esta propuesta rompió con dinámicas aceleradas de improvisar que son propias de los formatos tipo Match, que exigen resolver en la inmediatez y descifrar estructuradamente la plataforma para la creación de historias; por el

contrario, en este proyecto se propuso desacelerar, tomarse el tiempo para que la creación surja orgánicamente y al ritmo que deba ser, permitiendo revelarse transitoriamente, dando el valor a la creación desde el sentir auténtico y a la verdadera presencia en escena. Con esta perspectiva además, se ratifica la cercanía que puede tener este lenguaje escénico a todas las personas, lo que la convierte en una técnica que puede ser enseñada a personas que sencillamente tengan el interés de expresarse y participar con su voz, cuerpo y energía.

Por último, en consonancia con el tercer objetivo de la investigación, se reafirma que la improvisación teatral vista desde el terreno de lo cotidiano, se convierte en una práctica emancipadora que redistribuye los lugares de enunciación y amplía las posibilidades de participación en la creación artística, pues no da protagonismo a algún virtuosismo escénico ni intenta replicar patrones teóricos y académicos, sino que reconoce en las experiencias, gestos y relatos de las personas un material sensible capaz de transformar el espacio escénico en un espacio de compartir, co-crear y habitar en colectivo desde las prácticas comunes. En este terreno, se da voz, presencia y protagonismo a quienes habitualmente no tienen un escenario, rompiendo con jerarquías instauradas y promoviendo un verdadero “reparto de lo sensible” (Rancière, 2012), donde lo íntimo y lo cotidiano adquieren un lugar central para la creación.

Finalmente, este proyecto da un lugar a la impro como práctica estética y política que promueve espacios para la emancipación creativa del ser, en la medida que invita a las personas a reconocerse como sujetos activos de sus propias experiencias. Tanto quienes actúan como quienes observan, participan de un ritual colectivo que no busca imponer representaciones, sino habilitar condiciones para que lo común sea reconfigurado desde diferentes lugares creativos. En consecuencia, lo que surge en escena son situaciones cotidianas que generan vínculos, movilizan la reflexión y despiertan el interés por crear en la vida cotidiana. Así, la impro deja de ser solo una técnica teatral y se convierte en un lenguaje de transformación cultural, un espacio donde la creación compartida se vuelve en un encuentro que compila sentires, saberes y experiencias para posibilitar la creación desde la imaginación de un mundo donde cabemos todos.

Anexos

Anexo 1. Formulario de inscripciones laboratorio

Anexo 2. Consentimientos informados

Anexo 3. Manual de instrucciones para vivir- Cartilla

Anexo 4. Instrucciones para vivir- Libreto

Anexo 5. Grupo focal

Para consultar en detalle los anexos de este proyecto, remítase al siguiente enlace:

https://drive.google.com/drive/folders/1cNpeH_mM5kR_oWaiHhbO8ffz7_bo-ax?usp=sharing

Referencias

- Adorno, T. (1998). Educación para la emancipación. Ediciones Morata.
- Aristóteles (1994). Metafísica. (T. C. Martínez, Trad.) Madrid, España: Gredos.
- Barba, E. (1990). El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral. Librería y editorial Pórtico de la Ciudad de México.
- Boal, A. (2002). Juegos para actores y no actores. Alba Editorial.
- Boal, A., (2003). O teatro como arte marcial. Río de Janeiro. Garamond.
- Boal, A. (1980). Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica. Editorial Nueva imagen S.A.
- Bourriaud, N. (2008). Estética relacional. Adriana Hidalgo Editora.
- Brecht, B. (1948). El pequeño Organon para teatro. Editorial Don Quijote.
- Csikszentmihalyi, M. (1998). Creatividad el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona, Paidós.
- Covelli, G. (2018). Investigación-creación/formación. Nosotros en comunidad. Libreta de bocetos. Colombia.
- Cortázar, F. (2019). Nuevas vertientes en teoría social. Problemas y propuestas de análisis. Centro universitario de ciencias sociales y humanidades. Universidad de Guadalajara.
- Daza, S. (2009). Investigación-Creación. Un acercamiento a la investigación en artes. Institución universitaria Iberoamericana.
- Freire, P. (1967). La educación como práctica de la libertad. Biblioteca clásica del Siglo Veintiuno.
- Galván, O. (2013). Del salto al vuelo. Manual de impro. Ediciones Improtour.
- Giraldo, G. (2025). Canovaccio. Dramaturgia de la impro. Fundación Mulato.
- Gurdián, A. (2007). El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa. Colección IDER. Costa Rica.
- Heller, A. (1984). Sociología de la vida cotidiana. Barcelona, España: Editorial Grijalbo.
- Herrero, R. (2024) El teatro del oprimido como herramienta artística y pedagógica. Un estudio de caso sobre trabajo transversal con alumnado de 2do curso de la ESO. Tercio creciente. Revista de estudios en sociedad, artes y gestión cultural. Madrid.

- Huertas, A. & Vanegas, L. (2018). Investigación Acción - Creación Artística (IACA) Orientaciones metodológicas del arte para el diálogo con comunidades. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia.
- Johnstone, K. (1979). IMPRO. La improvisación y el teatro. Santiago de Chile. Cuatro vientos Editorial.
- Kant, I. (1781). Crítica de la razón pura. Editorial Taurus pensamiento.
- Kant, I. (2004). Filosofía de la historia. Qué es la ilustración. Terramar Ediciones
- Lecoq, J. (1997). El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral. Alba editorial.
- Lindón, A. (2000). La vida cotidiana y su espacio-temporalidad. Anthropos editorial.
- Mandoki, K. (2006). Prosaica 1: Estética cotidiana y juegos de la cultura. Conaculta Fonca.
- Mantovani, A. (2016). IMPRO. 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral. Octaedro recursos.
- Medina, O. (2023) Todo a favor. Filosofía de la impro. Editorial independiente.
- Ortali, F. (Presentador) (2024). Teóricamente hablando [podcast] Spotify.
- Pascale, P. (2005) ¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi. Universidad de Salamanca.
- Perec, G. (1989). Lo extraordinario. Editora Eterna cadencia.
- Rancière, J. (2007). El espectador emancipado. La fabrique editions.
- Rancière, J. (2012) El malestar en la estética. Editorial Clave intelectual.
- Rancière, J. (2009) El reparto de lo sensible. Estética y política. LOM ediciones. Santiago de Chile.
- Rancière, J. (2010). La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero. Tinta Limón Ediciones.
- Reguillo, R. (2005). La construcción simbólica de la ciudad. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.
- Stallmach, J. (1980). Emancipación: realidad y utopía. Ética y teología ante la crisis contemporánea: I Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra / edición preparada por la Comisión Científica del Simposio, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1980, pp. 475-490
- Stanislavsky, K. (2009) El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Alba Editorial.

- Vigotsky, L. S. (2000). La imaginación y el arte en la infancia (Ensayo Psicológico).
Madrid. Ediciones Akal.
- Villanueva, P. (2023). Impro 1. Los principios de la improvisación. OPA editoriales.