

Universidad Nacional  
Centro de Investigación en Docencia y Extensión Artística- CIDEA  
Escuela de Arte Escénico

FRENTE AL ESPEJO:  
EL DIRECTOR ENFRENTÁNDOSE A LA CREACIÓN ESCÉNICA Y  
DRAMÁTICA UTILIZANDO TÉCNICAS DE IMPROVISACIÓN COMO  
RECURSO CREATIVO

Memoria crítica final de graduación para optar por el grado de Licenciatura en  
Artes Escénicas

Presentado por:  
Bach. Fernando Daniel Ávila Borbón

Modalidad  
Seminario De Graduación

Tutora  
M.A. Mabel Marín Ureña

Lectoras  
Dra. Paola González Vargas  
M.L. Dayanara Guevara Aguirre

Campus Omar Dengo, Heredia, Costa Rica, 2022

**FRENTE AL ESPEJO:  
EL DIRECTOR ENFRENTÁNDOSE A LA CREACIÓN ESCÉNICA Y  
DRAMÁTICA UTILIZANDO TÉCNICAS DE IMPROVISACIÓN COMO  
RECURSO CREATIVO**

## **Dedicatoria**

A Margara y a Ávila, los pilares de mí vida.

## **Agradecimientos**

A mi tutora, por no soltarme la mano cuando tenía más dudas.

A mi lobo anarco, a mi hipopótamo confiable y a mi elefante liviano, por cuidarme,  
ayudarme, apoyarme y confiar lanzándose al vacío conmigo.

## Índice de contenidos

Parte I.....	11
1. Reflejos de ayer y hoy .....	11
1.1 Justificación .....	12
1.2 Objetivos.....	15
2. Antecedentes.....	17
2.1 De la improvisación.....	17
2.2 De la dramaturgia escénica en Costa Rica.....	20
2.2.1 Mabel Marín.....	21
2.2.2 David Korish .....	21
2.2.3 Natalia Mariño.....	22
2.2.4 Arnoldo Ramos .....	23
2.2.4 Mariana Alfaro .....	24
2.3 De la masculinidad .....	25
3. Fundamentación Teórica .....	27
3.1 De la dramaturgia escénica: Cipriano Argüello .....	27
3.1.1 La metáfora .....	28
3.1.2 La ficción.....	28
3.1.3 Creación de problemas.....	28
3.1.4 Resonancias.....	29
3.2 De la improvisación: Omar Galván.....	31
3.3 De la masculinidad .....	35
Parte II .....	42
4. Hombres Trabajando .....	42
4.1 Etapa 1: Origen.....	42
4.1.1 Fase 1: Bajo la Lluvia: .....	42
4.1.2 Fase 2: De Frente al Espejo:.....	43

4.2 Etapa 2: La Forja .....	45
4.2.1 Bloque 1 .....	46
4.2.2 Bloque 2 .....	49
4.2.3 Bloque 3 .....	52
4.2.4 Bloque 4 .....	54
4.2.5 Bloque 5 .....	57
4.3 Etapa 3: Ensamble .....	65
Parte III.....	67
5. El Espejo.....	67
5.1 Conclusiones y recomendaciones.....	67
6. Referencias bibliográficas .....	70
7. Anexos.....	72
Anexo 1.....	72
Entrevista Arnoldo Ramos .....	72
Entrevista Mabel Marín.....	73
Entrevista Mariana Alfaro.....	74
Entrevista David Korish.....	76
Entrevista Natalia Mariño .....	78
Entrevista Andrey Ramírez.....	81
Anexo 2.....	83
Anexo 3.....	89
Anexo 4: .....	93
Anexo 5: .....	93
Anexo 6.....	93
Anexo 7.....	94
Anexo 8.....	95
Anexo 9.....	96
Anexo 10.....	97

Anexo 11.....	98
Anexo 12.....	99
Anexo 13.....	100

**Índice de tablas y figuras**

Tabla 1 .....	44
Videos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 .....	83
Vídeo 10 .....	89
Vídeo 11 .....	93
Vídeo 12 .....	94
Vídeo 13 .....	95
Vídeo 14 .....	96
Vídeo 15 .....	97
Vídeo 16 .....	98
Vídeo 17 .....	99
Figura 1 .....	84
Figura 2 .....	85
Figura 3 .....	86
Figura 4 .....	87
Figura 5 .....	88
Figura 6 .....	90
Figura 7 .....	91
Figura 8 .....	92



## **Resumen**

Este trabajo se presenta como una sistematización de diferentes elementos, que ayudan a dirigir un montaje de dramaturgia escénica, el cual utiliza como punto de partida la improvisación teatral. Se utiliza esta técnica como herramienta para la creación de un montaje escénico y como un disparador para la profundización de los recursos actorales empleados, cuyo objetivo deviene del resultado de un texto dramático.

*El director se crea su propio problema, que deberá ir resolviendo en los ensayos y que, a su vez, generara otros problemas que no estaban pensados al inicio.*

*Vivimos en una época donde la imagen pareciera ser lo “verdadero”, donde el lema: “Una imagen vale más que mil palabras” pareciera no discutirse, pero es justamente al revés: la palabra dispara mil imágenes.*

*Cipriano Argüello Pitt.*

## Parte I

### 1. Reflejos de ayer y hoy

En el mundo teatral la necesidad de descubrir y transitar caminos creativos poco conocidos es lo que mueve a las personas a buscar nuevas técnicas y metodologías. Esto porque las lleva a enfrentarse a sí mismas para alejarse de las zonas donde se sienten seguras, ya que realizan actividades que no están acostumbradas a hacer. No puedo afirmar que a todo el mundo le suceda igual, pero desde mi experiencia puedo atestiguar que estos son los motivos que me llevan a crecer como investigador y artista escénico.

El contexto de esta investigación se da dentro de la modalidad *Seminario de Graduación*, el cual estuvo enfocado en la dirección escénica. Dentro del seminario realizamos distintas aproximaciones a la dirección escénica al estudiar diversas nociones, temáticas y estrategias necesarias así como útiles para el director teatral. Para ello, tuvimos una primera etapa de reconocimiento, estudio y experimentación de la materia (la puesta en escena), para seguidamente pasar a una etapa de profundización e investigación, donde justamente tuve el espacio para desarrollar la investigación sobre la cual reflexiono en esta memoria crítica.

Desde un proceso muy personal, que atraviesa el buscar formas de creación como director/creador dando respuesta o seguimiento a dudas encontradas en procesos anteriores, surge la necesidad de investigar el fenómeno de la dirección en procesos creativos que no se generan a partir de un texto dramático previamente escrito. Por lo tanto, puntualmente, mi problema de investigación tiene que ver con explorar y encontrar cuáles son los recursos que pueden ayudar al director/creador cuando se enfrenta a un proceso de creación de dramaturgia escénica a partir de improvisaciones. La meta con ello era la de encontrar un camino de creación escénica, que diera como resultado una pieza dramática escénica y paralelamente un texto dramático escrito post-montaje. El proceso, en consecuencia, apuntaba a un recorrido creativo a la inversa de la estructura tradicional, en donde no se construía escénicamente a partir de un texto, sino que lo improvisado escénicamente iba construyendo el texto dramático.

Se utilizó como disparador escénico el tema de la *masculinidad*, ya que fue una temática atractiva tanto para mí en mi posición como director/dramaturgo, así como para

los intérpretes participantes del proceso. La selección de una temática que atravesara a los intérpretes era fundamental para que la creación del material escénico fuera abundante y satisfactorio.

Para este proceso de creación/investigación decidí trabajar con tres intérpretes masculinos. Cada uno de ellos realizó un monólogo dirigido por mí a partir de la improvisación escénica. Aunque la improvisación debería estar permeada de los intereses propios de los actores, con respeto a la temática propuesta. Los distintos temas fueron dialogados previamente con los intérpretes en sesiones donde se expandieron con materiales como películas, música y pláticas con diferentes invitados hombres.

Estos monólogos fueron hilvanados en una misma historia, que utilizó como hilo conductor un personaje (interpretado por mí) que dirige un circo y presenta los diferentes actos, siendo cada uno de ellos un monólogo. Destaco que mi participación también surgió completamente a partir de la improvisación. Finalmente, el resultado fue un montaje con una duración aproximada de treinta y cinco minutos.

### **1.1 Justificación**

Ahora, como mencioné brevemente, este trabajo se justifica desde varias necesidades en las que encuentro faltantes tanto a nivel personal-profesional como a nivel teórico (investigación, sistematización, teorización, documentación, publicación, etc.).

La primera, desde un espacio más personal, tiene que ver con el enfrentarme a la dirección escénica que parte de “la hoja en blanco” para trabajar desde la creación de una dramaturgia escénica. El explorar como un director que crea desde lo que acontece en la escena me permite ser un creador integral y tener un control total sobre el mundo a construir, lo que permite un espacio idóneo para investigar, probar, solucionar problemas, naufragar y encontrar nuevos rumbos escénicos. Sobre esto Cipriano Argüello Pitt (2016), en su libro “Dramaturgia de la dirección de escena”, menciona que a la dramaturgia se le suele asociar directamente con un texto literario, pero que la dramaturgia escénica se asocia a otro sistema semántico; logrando así que una palabra dispare un sin número de imágenes creativas, lo que abre la posibilidad de crear nuevos mundos complejos, para así crear una poética muy personal. (p.87-88)

Para la segunda, que viene desde una perspectiva más teórica, cabe señalar que la información bibliográfica que aborde puntualmente métodos de creación desde la dramaturgia escénica es escasa. Ha sido, hasta el momento, una tarea difícil encontrar investigaciones, sistematizaciones, teoría, documentación y publicaciones en general, que abarquen el tema desde una mirada práctica, que pueda brindar herramientas a jóvenes directores para trabajar en la construcción de la escena sin un texto previamente escrito. Por lo general, la documentación a la que tenemos acceso muestra perspectivas reflexivas sobre el tema u orientadas hacia los resultados finales alcanzados, dejando por fuera el proceso y la metodología desarrollada.

Tomando el caso de Costa Rica como nuestro contexto teatral, debo decir que existen personas y grupos teatrales nacionales con grandes trayectorias en el tema, como por ejemplo; el grupo teatral Abya Yala, que ha creado espectáculos de gran calidad desde el trabajo con la dramaturgia escénica. Sin embargo, hasta la fecha no se ha teorizado sobre una metodología.

Personalidades de la escena teatral costarricense como Roxana Ávila y David Korish (del grupo teatral Abya Yala) han publicado dos valiosos libros recopilatorios de los diferentes espectáculos creados por el grupo. El primero de ellos: “Dramaturgia invisible: quince años del teatro Abya Yala en Costa Rica” (2008) y “Dramaturgia invisible II: 30 años de navegar lo indefinido, lo inefable” (2021). Estos libros, si bien documentan y reflexionan sobre varias obras creadas desde una metodología, que se relaciona con la dramaturgia escénica, no abordan temas procesuales y de dirección artística en este tipo de trabajos escénicos.

Por otro lado, a nivel académico la Escuela de Arte Escénico (EAE) de la Universidad Nacional (UNA) cuenta y contó con profesionales, que utilizan métodos de creación a partir de dramaturgia escénica, pero que lamentablemente, aún no han teorizado al respecto. Tal es el caso del director/creador y actor Arnoldo Ramos. En lo personal, tuve la dicha de conocerlo y participar en uno de sus procesos creativos académicos (La creación del espectáculo PLOP), donde pude experimentar un proceso creativo de esta índole desde adentro. La experiencia fue muy gratificante y me permitió comprobar que Ramos es un profesional, que maneja de excelente manera este tipo de métodos creativos. De ahí que en su pasar por la EAE dirigió varios procesos similares (por ejemplo, el espectáculo *Cabaret*

*La Rulet* y algunos de índole personal como *La Huida*). Sin embargo, hasta la fecha su conocimiento no ha sido compartido a nivel teórico y todas sus publicaciones son de dramaturgia textual tradicional.

Evidentemente, estos artistas mencionados o algunos otros no tienen el deber de publicar sus métodos y experiencias a nivel teórico. Simplemente, lo señalo para ejemplificar, que dentro de mi contexto profesional y académico me he topado con un vacío teórico, que incluso aquellas personas que manejan el tema no han logrado llenar.

Entonces, las reflexiones encontradas en la mayoría de los documentos que abordan el tema me parecen muy valiosas y necesarias para el campo de estudio, pero es igualmente necesario tener documentación teórica, que apunte hacia la parte práctica y metodológica. El estudiar el paso a paso de un proceso de creación de dramaturgia escénica puede ser de gran ayuda para el campo de la dirección escénica. Es por esto por lo que nace la necesidad de abordar dicha investigación y así lograr crear un documento que facilite la apropiación de este conocimiento y que a su vez, permita tener al menos un punto de partida desde la perspectiva de un creador de la escena teatral costarricense contemporánea.

Finalmente, la temática propuesta para el desarrollo del espectáculo y componente primario para la creación del material escénico fue el concepto de *masculinidad*. La escogencia de esta temática nace luego de notar un incremento de espectáculos con temáticas femeninas<sup>1</sup>, lo cual me instó a reflexionar sobre cuál es la voz masculina a nivel nacional. Es de suma importancia y un gran avance, que después de tantos siglos donde la dramaturgia patriarcal ha reinado en la escena, que sean ahora las voces femeninas las que se sobrepongan en el escenario. No obstante, también me parece necesario y pertinente acompañar ese cambio de paradigma con la voz de las *nuevas masculinidades*, para así poner sobre la mesa y conocer cuáles son las problemáticas, deseos, inquietudes, miedos y anhelos de los “nuevos hombres”, que tampoco responden a esta dramaturgia patriarcal que ha preponderado por siglos. Sin olvidar, la poca claridad que existe sobre los nuevos hombres y las nuevas masculinidades.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, “El laberinto de las mariposas” (2008), “Vacío” (2010), “Los bosques de Nyx” (2010), “Las princesas azules” (2010), “La noche fuerte del sexo débil” (2011), “El Cristal de mi infancia” (2012), “Viola 1234” (2015), “Lizzie Borden” (2016), “A calzón quita ‘o” (2017), “Tres hermanas” (2018), “Eurídice” (2018), entre otras.

En la actualidad definir qué es *masculinidad* es una tarea titánica, ya que va desde un marco tan amplio como aquella percepción “tradicionalista” de que el hombre es el proveedor, protector, cabeza de familia, mujeriego, etc., hasta la más “moderna” que lo define como sensible, colaborador de las tareas del hogar, quien disfruta de una sexualidad diferente a la norma, comunicativo, etc. Esta temática, además, tiene la característica de que ha ido evolucionando conforme las épocas han cambian, ya que la definición de hombre que existió en la década de 1900 es sumamente distinta a la percepción de hombre que hubo 10, 20, 60 o 100 años después, logrando así evolucionar a través del tiempo. Lo que permitió crear nuevas masculinidades que respondieran a las diferentes épocas por las que ha vivido el hombre.

Al darse esta evolución es imposible mostrar un solo tipo de hombre, por lo cual, esta temática permitió tanto al director/creador como a los intérpretes poner en marcha la mayor cantidad de aristas posibles para realizar las improvisaciones, ya que las mismas se veían permeadas tanto por la percepción de masculinidad de los intérpretes como por la del director/creador, lo que permitió una mayor profundidad para la creación escénica.

Para la escogencia de los intérpretes se buscó hombres de sexualidades, edades y latitudes distintas del país, ya que eso daría un mayor bagaje y posibilidades para la creación escénica, logrando una mayor apertura a la creación de material escénico gracias a sus trasfondos heterogéneos de vida.

## **1.2 Objetivos**

Así como me fue fundamental escoger una temática y una línea de trabajo que me permitiese acallar mis inquietudes con respecto a la investigación en cuestión, también, me fue de alta pertinencia plantear una serie de objetivos que pudiesen guiar y dar orden a mi cometido. Por ello, presento un objetivo general y tres específicos que rigen y son la brújula de esta labor.

- ***1.2.1 General***

Dirigir una pieza teatral sobre masculinidades hegemónicas y disidentes a partir de disparadores de creación que movilicen al director y los intérpretes utilizando la técnica de la improvisación como recurso expresivo.

- ***1.2.2 Específicos***

1. Estructurar elementos del proceso de composición escénica a partir del desarrollo de una dramaturgia escénica acompañada paralelamente de la escritura de un texto.
2. Profundizar sobre la técnica de la improvisación como insumo para la creación en el proceso de dirección de una pieza teatral.
3. Utilizar la temática de masculinidades hegemónicas y disidentes como pilar para la búsqueda de disparadores de creación de contenido de la pieza escénica.



## 2. Antecedentes

Al comenzar esta investigación noté la existencia de tres aspectos preponderantes que funcionarían como las bases de la investigación. El ahondar en estos aspectos resulta de suma importancia, ya que la investigación se nutriría en su totalidad de ellas para lograr articular el espectáculo de la mejor manera posible. Estos aspectos son:

2.1. La improvisación: siendo la base fundamental e imprescindible para todo el proceso de creación y montaje.

2.2 La dramaturgia escénica a nivel nacional: para comprender las formas y metodologías de personas creadoras cercanas en nuestro medio teatral.

2.3 La masculinidad: detonante creativo para las improvisaciones que funcionarían para la creación del material escénico.

Por lo que en este apartado procederé a realizar un corto recorrido sobre los principales antecedentes que sobresalen en cada uno de estos tres pilares de investigación.

### 2.1 De la improvisación

Patrice Pavis (1998), en su *Diccionario del teatro*, expone que la improvisación es una técnica actoral para interpretar sin estar preparado con anterioridad y que la creación se da en el momento mismo de la ejecución. Pavis, además, complementa esta definición señalando que existen diferentes formas de crear a partir de la improvisación, las cuales van desde el juego dramático a partir de un tema específico, invenciones gestuales y verbales sin expresión corporal hasta la búsqueda de nuevos lenguajes físicos. (pp.246-247)

Los orígenes de la improvisación teatral se remontan a Italia. Aldo Palletieri (2008) en su libro *Perspectivas teatrales* expone que las raíces de las improvisaciones actuales están ligadas a la *Commedia dell'arte* (p.25). Asimismo, Juan Felipe Preciado (1990) en su libro *La actuación dramática creativa LA COMMEDIA DELL'ARTE (Tomo II)*, indica que se desarrolló entre los siglos XIII, XIV y la primera mitad del siglo XV (p.29). Según Darío Fo, uno de los mayores expertos sobre la *Commedia dell'arte* en la contemporaneidad, en su libro *Manual mínimo del actor* (1998) menciona que el primer texto donde se alude al Arlequín de la *Commedia dell'arte* data de 1585, escrito en francés por Delia Gambelli (p.15). Además, expone que la comedia italiana tuvo un gran auge

durante el siglo XVII, ya que varias compañías tuvieron giras en países europeos, de las cuales regresaron con un número mayor de situaciones cómicas y personajes nuevos (p.92). Gracias a esto se crea la técnica conocida como Grammelot, la cual, según Fo (1998, p.107-108), constaba en minimizar lo dicho y darle más énfasis al cuerpo y movimiento para que se entendieran las situaciones que se improvisaban. Algunos estudiosos señalan que el final de la *Commedia dell'arte* se dio cuando el texto se formalizó y se fijaron los textos y personajes impidiendo la improvisación. Sin embargo, Fo (1998) señala que *la Commedia dell'arte* sigue viva porque todavía muchas personas, revistas y el teatro napolitano evocan el hecho inagotable de la comedia italiana (p.165).

Ahora, en las épocas más cercanas podemos encontrar diferentes teóricos sobre la improvisación. A nivel internacional encontramos diversos autores que teorizan sobre la improvisación teatral: Alfredo Mantovani, Borja Cortés, Encarni Corrales, José Ramón Muñoz y Charna Halpern. Pablo Pundik (2017) con el libro *Impro 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral* expone que improvisación son escenas creadas de manera instantánea, sin guiones o preparaciones previas, por ende el actor es responsable de todo: la dramaturgia y la puesta en escena (p.15). Por su parte, los autores Del Close, Charna Halpern y Kim Johnson (2004), con su libro *La verdad en la comedia manual de técnicas de improvisación* explican que la improvisación consiste en subir a un escenario y actuar sin planear o preparar nada (p.26). Desde esa perspectiva cualquiera en su vida cotidiana (ya que no hay guion, ni sabe qué pasará en el futuro) está improvisando, pero la improvisación en escena es distinta porque los actores aparte de crear entretienen al público. Estos mismos autores, del libro *Impro 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral* (2017, p.19) ,sostienen que las bases de la improvisación actual se dan gracias a Viola Spolin, que con su compañía “The Compass Players”, transformada luego en “The Second City”, formalizó las reglas de la improvisación teatral utilizadas actualmente, dando nacimiento al movimiento moderno de improvisación.

Además, destacan a Del Close por crear el Harold y entrenar a un gran número de actores cómicos actuales; también recalcan a Keith Johnstone por el “The Theatre Machine”, con el cual se iniciaron las competencias teatrales deportivas que tomaban la lucha libre como base para adaptarlas al teatro (p.20). Finalmente, señalan a Yvon Leduc y Robert Gravel que en Canadá en 1977 dirigiendo el “Théâtre Expérimental de Montral”

crearon el “Match de improvisación” donde reinterpretaban las reglas del hockey sobre hielo, dando como resultado la Liga Nacional de Improvisación Canadiense y el reglamento oficial de los “Match de improvisación” (p.21).

En la actualidad existen dos tipos de improvisación: la improvisación en sí misma y la improvisación escénica. Andrey Ramírez, actor e integrante del grupo costarricense de improvisación teatral “Impromptu”, mediante una comunicación personal (2019) (Ver Anexo 1) me aclaró que hay una diferencia entre la “improvisación” y la “improvisación escénica”. En la primera no hay ningún parámetro determinante, mientras que en la segunda es necesario poseer una preparación específica para responder acertadamente a todo lo que pueda acontecer escénicamente. Ramírez, para ampliar la explicación, lo compara con un juego de fútbol, donde los jugadores ya saben cómo jugar, conocen diferentes técnicas de pases y de fuerza para anotar, pero no tienen ni idea de lo que va a acontecer durante el juego. Lo único que sí tienen muy claro son las reglas de este. Entonces, explica Ramírez, que al igual que los jugadores de fútbol, los actores deben tener las reglas muy claras de cómo jugar para estar preparados ante cualquier situación que acontezca durante la improvisación.

A nivel nacional la improvisación ha encontrado su forma de manifestarse en diferentes ramas escénicas y de muchas formas posibles. En teatro uno de los más grandes exponentes es el grupo teatral “Impromptu”, integrado por Javier Monge, Andrey Ramírez y Rolando Salas, quienes han logrado mantenerse activos desde su creación en el 2006. La improvisación desarrollada por esta agrupación se destaca por desempeñarse en diferentes áreas de la improvisación, ya que realizan espectáculos teatrales basado en ella. Además, forman parte de la liga tica de improvisación, la cual cumple una función mucho más deportiva, porque incluso han participado en torneos tanto nacionales como internacionales, así en actividades más educativas como dar clases y talleres sobre la técnica de improvisación.

Además de ellos, también en el país hemos contado con la visita de maestros de la improvisación como Omar Argentino Galván, quien ha impartido tanto talleres como espectáculos de improvisación teatral de una calidad sumamente alta que ayudan a entender el fenómeno de la improvisación de una mayor manera, asimismo como de proporcionar una visión internacional sobre el tema en la actualidad.

Por último, me parece importante mencionar que en nuestro país la improvisación también ha estado relacionada con el arte de la danza. Al respecto, Vicky Cortés Ramos, académica de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, expone en su trabajo de investigación “Improvisación: una cartografía” (2018) muchos vértices del paradigma de la improvisación, dando perspectivas desde danza, arte y comunicación visual, música y teatro. Puesto que por medio de ella brinda muchísimos matices para poder interpretar lo que es improvisar en los tiempos modernos. Mediante entrevistas a artistas como: Jean Cebron, Adrián Arguedas, Raffaella Giordano, Cristina Moura, Gabrio Zapelli, Carmen Werner, Alejandro Cardona, Beatrice Libonati, Rodolfo Seas, Bill Evans, Wilson Pico, los cuales provienen de diferentes áreas artísticas logra dar a entender su acercamiento a la improvisación desde cada una de sus áreas artísticas.

Así, tomando como referencia la acción realizada por Cortes, podemos concluir que está bien abrazar cada uno a su manera la improvisación (desde la danza, que es su área) desde la formación hasta la creación, sabiendo que lo primero no tiene sentido sin lo segundo.

## **2.2 De la dramaturgia escénica en Costa Rica.**

En el ámbito nacional existen varios creadores teatrales que trabajan con la dramaturgia escénica para realizar o profundizar en algunas partes o en la totalidad de sus espectáculos. Entre ellos, por su metodología de trabajo, me interesa mencionar al director/creador y dramaturgo; Arnoldo Ramos, a la directora/creadora y académica de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional; Mabel Marín; a David Korish; Exdirector de la escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional y miembro del grupo teatral Abya Yala, a la directora escénica Natalia Mariño y a Mariana Alfaro; bailarina, académica de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional y creadora que ha trabajado la creación de dramaturgia escénica desde otra disciplina como lo es la danza.

Al contar con la cercanía de estos exponentes de la dramaturgia escénica, debido a que pertenecemos a la misma casa de estudios y como consecuencia del poco material teórico para realizar esta investigación, he aprovechado tal cercanía para realizarles una entrevista a cada uno de ellos. Estas entrevistas tratan sobre cómo manejan sus procesos de creación cuando utilizan la dramaturgia escénica, las cuales dieron como resultado aristas

muy diferentes sobre cómo hacerle frente a un proceso de este tipo. Específicamente, se les entrevistó en torno a su metodología para la creación, el tratamiento que dan a los bloqueos creativos en sus intérpretes, sus disparadores de creación y los parámetros para seleccionar el material escénico final.<sup>2</sup>

### ***2.2.1 Mabel Marín***

Para Marín es primordial dar indicaciones muy precisas a los intérpretes para que cuando improvisen tengan muy claros sus objetivos y las reglas de la improvisación. Dentro de ese contexto, como directora trata de darle a los intérpretes la mayor cantidad de estímulos específicos posibles para que tengan un campo creativo más amplio a la hora de proponer; pues durante formulación la todo es válido, ya que al final la directora filtra y edita todo el material. Si algún intérprete sufre un bloqueo, la directora plantea tres posibilidades para desbloquear al intérprete: la primera es borrón y cuenta nueva; si no funcionó se empieza de nuevo, pero busca que lo nuevo tenga una sensación similar a la que se buscaba, la segunda; es aclarar paso a paso al intérprete cuál es la situación para que la comprenda a cabalidad y el bloqueo desaparezca, y la tercera; es buscar un estímulo distinto para que el intérprete comprenda lo que sucede desde otro ángulo.

Como creadora está muy receptiva a encontrar detonantes de creación de muchísimas fuentes, desde comerciales hasta Netflix podrían ser materiales de creación. Además, utiliza detonantes específicos de la investigación del tema, ya que el cerebro empieza a ver cosas en función de la creación. Finalmente, para la escogencia del material que llega al montaje final Marín, desde su posición como directora, plantea una estructura inicial clara y selecciona el material que le aporta a dicha estructura. Ella señala que es importante diferenciar el material que tiene potencial para desarrollarse dentro de las cualidades del montaje y el material que puede ser genial pero que no va con la línea del montaje y que por lo tanto se debe descartar.

### ***2.2.2 David Korish***

Con una perspectiva muy diferente, Korish afronta estos procesos según sea el equipo, la temática y los parámetros de este, ya que para él no existe una fórmula a seguir. Lo que suele hacer es una indagación teórica sobre el tema, que luego se convertirán en

---

<sup>2</sup> Puede remitirse al Anexo 1 para encontrar las entrevistas completas que se le realizaron a cada uno de los directores/creadores.

insumos creativos que se traducen en la improvisación escénica, la cual genera material escénico sin forma al cual se le empieza a dar estructura para llegar a tener bloques de material y organizarlos para la construcción del espectáculo.

En el equipo de trabajo de Korish, los intérpretes se autoestimulan al tener discusiones y crear un piso teórico y de estímulos. Cuando hay bloqueos lo mejor es ser sensible, pues las personas se traban muchas veces. Lo que él ha aprendido es a no preocuparse por los bloqueos, ya que son parte de los procesos creativos. Korish encuentra detonantes de creación mediante la relación del territorio con el tema de investigación. Es ahí donde el tema se vuelve el catalizador de cómo ve el mundo, todo lo que escucha, observa, lee y lo que percibe de las personas. Estos aspectos se convierten en posibles detonantes que después lleva al espacio creativo.

La escogencia del material final es el arte y el oficio que se logran con mucha práctica; para Korish es ahí con el oficio donde empieza a identificar qué es mejor contraste para una escena o si se necesita un cambio de ritmo. Según él se debe confiar en la intuición y otros factores que en la construcción de la pieza hace que la dramaturgia y la dirección se unan.

### **2.2.3 Natalia Mariño**

Por otro lado, Mariño enfoca su proceso en dos partes: la primera es una etapa personal donde se centra sola en ella misma y logra definir las imágenes principales que tiene respecto al tema y en la segunda ya con cosas definidas empieza a trabajar las improvisaciones, las cuales maneja en dos formas: 1- unas más guiadas donde le da insumos al actor con música o textos para lograr imágenes dentro de los parámetros que desea y 2- de manera más libre donde trata de comprender el universo interpretativo del actor para comunicarse mejor al entender sus códigos.

Mariño afirma que a lo largo de su carrera ha guardado imágenes que en algún momento puede utilizar, pues aunque no funcionen para un montaje en específico pueden servir para otro, por eso nunca descarta ninguna imagen. Los primeros detonantes parten siempre desde el tema y lo que quiere lograr de este. También utiliza la parte plástica como detonante y señala que el espacio donde se realiza la obra influye en sus motivos de creación.

En cuanto a los bloqueos, la directora menciona que para ella es común que estos aparezcan, ya que estamos acostumbrados a estructuras lineales. Ella al no realizar el proceso de creación y montaje siguiendo una linealidad, para evitar los bloqueos los intérpretes se deben entregar al proceso casi como en un acto de fe, debido a su perspectiva. Por este motivo para ella la comunicación es de suma importancia. Si un intérprete empieza a bloquearse en el proceso creativo y lo comunica, ella como directora puede dar más información sobre su planteamiento inicial o hacer una pausa para procesar las cosas y volver al material desde otra perspectiva, por ejemplo; repasar escenas anteriores o hacer improvisaciones más pequeñas, que aunque no vayan a mantenerse para el montaje final, pueden ayudar al intérprete en su trabajo.

Para guiar a los intérpretes, Mariño prefiere conocerlos desde antes porque así sabe de su calidad de trabajo. Claro está, que esto varía dependiendo del tipo de montaje que vaya a realizar, ya que ahí se definen los límites del equipo de trabajo para sacar la tarea. Las improvisaciones guiadas que realiza son muy importantes, pues allí ella trata de crear un mundo adecuado para las necesidades del proceso. Mirar al intérprete es vital porque es ahí cuando nota cuando un recurso se acaba o ya no funciona, permitiéndole intervenir para repuntar la improvisación y refrescar la misma, lo que permite generar otro material con indicaciones claras.

El proceso de selección del material final Mariño lo explica con la curva de la geometría (ciclos del caos y orden que hay en la naturaleza), donde se sobre-genera material. El material creado se junta y antes de pasar a una nueva etapa se filtra para empezar de nuevo el ciclo, así sucesivamente hasta el final. La directora selecciona el material por la lógica dramática que encuentra desde su experiencia e intuición.

#### ***2.2.4 Arnoldo Ramos***

Ramos, director/creador y actor, plantea que es importante enfrentarse a los procesos de dramaturgia escénica con buenas herramientas de trabajo escénico, pues la técnica de improvisación tiene reglas muy claras. No se trata solo de improvisar libremente y esperar que algo surja: hay que tener objetivos concretos para crear, entender la naturaleza del juego y entrenar al actor en esta naturaleza para que pueda responder a las necesidades de la dirección.

Para evitar los bloqueos en los intérpretes, Ramos trata de crear un ambiente favorable alrededor de este, con el fin de que no se sienta expuesto, además de garantizar la salud psicológica y emocional de los involucrados. El director afirma que el ambiente ayuda a que el trabajo del actor fluya sin obstáculos.

Con respecto a los detonantes de creación, Ramos expone que dependen del equipo de trabajo y de lo que se quiere lograr, así como de lo que sienta del colectivo. A él le gusta crear términos que sean específicos con cada grupo y que ayuden a entender mejor lo que quiere lograr.

En relación con la decisión del material final que llega al montaje, el director afirma que surge de la estructura, puesto que al final todo es material dramático que ayuda a contar lo que se quiere decir. Eso sí, existen ocasiones en las que surgen materiales muy hermosos pero que no calzan con las características de los demás materiales y por eso no pueden ser seleccionados, pues aunque sean fantásticos deben ser apartados.

#### ***2.2.4 Mariana Alfaro***

Al investigar sobre un tema específico siempre es positivo mirar como lo manejan otras áreas artísticas, por eso Alfaro desde la perspectiva de la danza nos da su punto de vista de cómo utiliza la dramaturgia escénica para crear. Según Alfaro, la improvisación es una herramienta que le surge de forma natural, ya que es sumamente utilizada en danza. Generalmente, ella inicia dando un motivo (o detonante), los cuales provocan un impulso para encontrar diferentes sensaciones en los intérpretes. Para Alfaro los detonantes se encuentran al empaparse de una temática, al leer, ver películas, ver obras de teatro y danza que toquen el tema, hablar con especialistas y que todo esto llene el cuerpo que va a salir en movimiento. Ella trabaja primero el tema y después el cuerpo, porque al estar tan digerido el tema este sale naturalmente del cuerpo.

Para trabajar los bloqueos en los intérpretes Alfaro afirma que hay diferentes maneras, pero que dependen de la situación, por ejemplo; si un intérprete se ensimisma puede perderse y salirse de la sesión, por lo cual hay que trabajar desde uno, pero siendo capaz de sacar estas sensaciones del cuerpo. La respiración y las miradas con los compañeros ayudan a volver en sí mismos, en momentos de inmovilización la respiración facilita a volver a lo que está sucediendo, así como escuchar al compañero en improvisaciones simultáneas y sentir la energía.



Para guiar a los intérpretes Alfaro suele conversar mucho sobre las experiencias y hallazgos de la investigación propiamente. También, trabaja con diferentes propuestas de objetos, como ropa o cartas y con palabras que modifiquen a los intérpretes; ya después de estar cargados con el tema lanza un motivo (o detonante) para iniciar el trabajo desde ahí. A la coreógrafa (directora) le gusta trabajar en silencio, pero si los intérpretes necesitaban música se las da; luego dialoga y transforma el proceso para encontrar nuevas posibilidades.

Así para Alfaro, definir el material final es algo más orgánico, puesto que va haciendo pruebas con diferentes exploraciones. Algo le llamó la atención y de esto surge algo que se unió, que la movió emocionalmente y eso lo va dejando. De algo que se pensaba que solamente iban a ser exploraciones, muchas veces, sale material que se construye de manera orgánica. Ella se apoya mucho en la realimentación de miradas externas, tanto de la misma como de otras disciplinas que la nutren para seguir avanzando.

### **2.3 De la masculinidad**

Álvaro Campos y José Manuel Salas Calvo (2005) exponen en su libro *Masculinidades en Centro América* que la masculinidad está basada en diferentes pruebas, ya que es un premio que se tiene que ganar: el hombre debe de fecundar, proveer y proteger, con características masculinas como la autosuficiencia económica y proteger a toda costa enfrentándose a peligros mientras muestra su coraje físico. (p.24)

Esto se ha mantenido por más de dos mil años en la historia de la humanidad, siendo Latinoamérica uno de los ejemplos más claros, aunque no el único en la actualidad. Sin embargo, el concepto de masculinidad ha sido constante en sus implicaciones para el hombre en la sociedad. En las últimas décadas han surgido cambios que han generado dos nuevos términos contrastantes entre sí y que son fundamentales para esta investigación, los cuales son: la *masculinidad hegemónica* y la *masculinidad disidente*.

Mariana Alfaro (2016), en su maestría en danza, “Hombres en ritual” explica estos términos de forma sumamente clara. Para Alfaro la *masculinidad hegemónica* cumple con los cánones de proveer, proteger y fecundar; además, dentro de esta masculinidad el hombre no expresa sus sentimientos, por ende, trata a las mujeres como objetos, es sexualmente excelso y heterosexual, violento por naturaleza y está dispuesto a someter,

golpear y hasta violar para obtener lo que quiere (2016, p.26). Mientras que la *masculinidad disidente*, señala Alfaro, consiste en el cuestionamiento de toda la violencia machista, el debate de tener poder sobre otras personas, el buscar no ejercer violencia física, matar o violar solo por poder social y que no excluye a un hombre por tener una sexualidad diferente a la norma heterosexual. (2016, p.26)

Ahora, para poder entender mejor el concepto de *masculinidad*, hay que entender que este es un constructo sociocultural, que se ve afectado por muchos factores. Desde que la persona nace hasta que se construye a sí misma para encajar en la sociedad su masculinidad se ve alterada y afectada. Ana Elena Castillo Víquez (2005), en un artículo para *Káñina Revista de Artes y Letras* de la Universidad de Costa Rica, explica que las construcciones masculinas y femeninas son producto de las prácticas sociales que interactúan con los factores étnicos, las clases sociales, la nacionalidad, la edad, la cultura, los contextos históricos y la organización en los sistemas de producción. (p.82)

Si bien, en Costa Rica el clima político de los últimos años ha permitido observar de manera muy marcada estas dos definiciones, gracias a los fanáticos religiosos que quieren preservar la masculinidad hegemónica eliminando los derechos humanos y denigrando a quienes no cumplen con esta norma, también, los activistas han trabajado para cambiar la mentalidad de las personas, tratando de disminuir la violencia y mostrando ambas caras de la masculinidad.

En la actualidad, en el ámbito artístico hemos visto una gran proliferación de obras teatrales enfocadas en la liberación femenina, esta que se contrapone a la opresión y los cánones clásicos, mientras que la contraparte masculina desde el tema de las nuevas masculinidades no ha sido tan prolifera.

Sin embargo, hay algunos ejemplos de puestas en escena que puedo mencionar y que constituyen un antecedente con respecto al tema. Por ejemplo, en el caso del teatro: “El patio” (2013) de Abya Yala, “Perdimos a Kevin” (2015) de Allan Pérez, “Monsieur” (2017) del Carmen teatro, “Memorias de pichón” (2018) de Andy Gamboa y en danza se han dado también algunos pocos casos como: “Bastarda Tabacalera” (2015) de Jorge Sánchez y “Hombres en ritual” (2016) de Mariana Alfaro.

### 3. Fundamentación Teórica

Como se pudo observar en los antecedentes de este trabajo de investigación existen tres pilares fundamentales para la realización de esta investigación. Por lo tanto, estas columnas están conformadas por la dramaturgia escénica, la improvisación y la masculinidad. Es por medio de ellas que se cimienta la fundamentación teórica de este cometido, por lo cual estas aristas se detallarán con mayor profundidad a continuación.

#### 3.1 De la dramaturgia escénica: Cipriano Argüello

Sobre la dramaturgia escénica se puede afirmar que al ser un término relativamente reciente es complicado encontrar material teórico sistematizado, por este motivo el tener en los antecedentes la experiencia de primera mano de creadores a nivel nacional en entrevistas sobre la temática es invaluable; sin embargo, para la investigación de este trabajo complementarlo con teoría es de suma importancia.

Es aquí donde el libro de Cipriano Argüello Pitt (2016) *Dramaturgia de la dirección de escena* es como un santo grial, pues da bases muy sólidas sobre el tema. Una de las primeras afirmaciones que realiza el autor y que es de suma importancia es la unión de roles entre el dramaturgo y el director escénico.

Ante esto Argüello Pitt (2016) dice:

Si bien podría hablarse de semióticas diferentes en la división de roles entre el dramaturgo y el director, el fin pareciera ser el mismo y en la modernidad estos roles se han ido cruzando. Cada vez son más las experiencias de directores dramaturgos que abordan la complejidad de la escritura escénica. Digo escritura escénica, ya que la materialidad, si bien puede ser puesta en papel, está básicamente escrita en escena. La creación dramaturgica rompe con los cánones de la literatura, pero también avanza sobre la especificidad de la escena. (p.13)

Bajo esta premisa el trabajo del director se expande mostrando un mosaico enorme de posibilidades para la creación escénica y lograr su trabajo, pero ¿cuál es el trabajo de un director/dramaturgo?

Para el autor, lo que sabe un director/dramaturgo es el conglomerado de diferentes actividades y disciplinas que resuelven un problema, el cual es la realización practica de una escena, siendo su función la de controlar la actividad y evitar el fracaso.(p.32)

Llamándole a esto técnica, la cual sirve para sustentar la posibilidad de cumplir con los diferentes tiempos de producción del montaje, ya sea con procesos sumamente largos como los de Grotowski, Barba (entre otros) o los del teatro comercial donde se debe “apresurar” el proceso.

Dentro de esta técnica, Argüello plantea diferentes concepciones sobre el trabajo del director para lograr su cometido de realizar la creación escénica, dentro de las cuales se destacan:

### **3.1.1 La metáfora**

La cuál es preponderante para la creación de dramaturgia escénica. Según Argüello Pitt (2016), esta tiene el poder de nombrar lo innombrable y al mismo tiempo no nombrarlo del todo, creando un espacio sin terminar que permite al juego de la imaginación surgir y que esta sea de alguna manera perturbadora, permitiendo así crear una ficción. (p.60)

### **3.1.2 La ficción**

Argüello (2016) profundiza sobre la ficción de la siguiente manera:

La ficción, desde esta perspectiva, es un proceso, no algo dado de antemano; es algo por lo cual entendemos de manera desplazada aquello que llamamos realidad y que se presenta como una representación de ésta, ya no sólo como una imagen que corresponde, sino como un corrimiento, una extrañeza que hace que forcemos el entendimiento y nos preguntemos: ¿en lugar de qué cosa está? (p.66)

Entonces la pregunta del millón es ¿cómo se crean estas imágenes? El autor no da una respuesta a esta pregunta, ya que es imposible, pues al ser un proceso de creación constante y en persistente transformación cualquier elemento que entre en la pieza podría modificarla, pero sí revela en donde se crean estas imágenes.

El autor asevera que todas las actividades relacionadas al proyecto creativo influirán en la dramaturgia escénica, desde la elección de un actor hasta el espacio donde se realizarán los ensayos, ya que se crean dispositivos que se verán modificados por las condiciones, transformando la poética del espectáculo. (2016, p.81) Por eso los ensayos, en donde todo esto confluye, son el lugar de creación de estas imágenes.

### **3.1.3 Creación de problemas**

Argüello (2016) indica que los ensayos son los lugares para que el director genere diferentes tácticas para crear “problemas”, los cuales deberán de producir un espacio para

estimular, promover, confrontar y coordinar las diferentes fuerzas tanto individuales como colectivas para lograr el objetivo de una tercera cosa: la obra. Por lo que es aquí donde el director crea tanto sentido como caos (p.81). Para Argüello (2016), el trabajo del director siempre es una búsqueda obsesiva de lo que él considera un hallazgo, de aquello que cree funciona para una escena (p.83). Las diferentes estrategias para lograr esto no son claras ya que el material de la escena siempre cambia.

### **3.1.4 Resonancias**

Esta estrategia expone que una palabra puede disparar un sinnúmero de imágenes creativas y que al combinarse pueden crear mundos complejos. El autor parafraseando a Rodari (1983) menciona un procedimiento llamado “Binomio fantástico”, el cual consiste en combinar dos o más elementos logrando tensión entre ellos generando una tercera cosa. (p.87) Esta unión fuerza la imaginación y construye relaciones donde antes no las había, dándose así un principio de oposición por falta de semejanza y no por cercanía, generando fuerzas que se oponen y crean conflicto, según el autor Argüello Pitt (2016, p.87).

Ahora, a parte de estas concepciones, Argüello también se enfoca en clarificar la relación del término dramaturgia entre el de director/creador. Ocurre que al hablar de dramaturgia se suele pensar únicamente en un texto dramático escrito como literatura, por ejemplo, en los concursos de dramaturgia generalmente exigen un texto escrito, en los programas de mano cuando dice dramaturgia se sobre entiende que fue la persona que escribió el texto literario, para los derechos de autor se suele usar el texto como soporte para inscribirlo; es por esto que al hablar de dramaturgia escénica Argüello Pitt (2016) afirma que se está inscribiendo la dramaturgia en otra materialidad, por esto la dirección escénica disputa teórica y políticamente el sentido de dramaturgia. (p.87-88)

El teatro entonces se comienza a cruzar con la danza, las artes visuales y musicales y la performance. De esta manera, la noción de acción se amplía y puede ser pensada desde múltiples perspectivas. La dramaturgia se cruza con la escena, transformándose claramente en una dramaturgia escénica. El adjetivo escénico es el señalamiento de una materialidad compleja que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico. Al mismo tiempo, sostener la palabra dramaturgia es pensar en la escena como un tejido complejo de sentido. (Argüello, 2016, p.88)

Para este pensador el sentido no proviene de la imagen, sino que de lo que esta evoca, esto no tiene que ver con lo psicológico, ni con el pasado, sino que proviene de las conexiones que puede generar. Argüello Pitt (2016) dice: “Vivimos en una época donde la imagen pareciera ser lo “verdadero”, donde el lema “una imagen vale más que mil palabras” pareciera no discutirse, pero es justamente al revés: La palabra dispara mil imágenes” (p.96).

Por esto el Argullo (2016) asevera que lo ideal sería crear un texto propio si la escogencia de este no responde a necesidades poéticas propias del director, ya que, si se escoge un texto en base a cuestiones de producción, se pierde la conexión entre director y texto, perdiendo así que el texto también hable de nosotros (p.99). En resultado, esto hace que el trabajo del director sea artesanal y minucioso, ya que se centra en el movimiento de las improvisaciones, para así lograr pequeños fragmentos que se relacionaran con otros fragmentos, es como escribir, tachar y reescribir constantemente. Al final, esto provoca que las líneas narrativas deben ser suficientemente complejas para permitir diversas lecturas y que al mismo tiempo confluyan en la mirada del espectador.

La creación de estos textos suele exigirle al director/dramaturgo diferentes elementos fundamentales para la creación, de esto Argüello (2016) expone que:

El texto, en un sentido ampliado, es un cúmulo de tensiones y fuerzas que se ponen en juego en el momento de la creación y organización del trabajo del actor; el trabajo del director es fundamental para estimular, coordinar, dirigir esas tensiones. En este sentido, las dramaturgias del actor y del director estructuran la acción. El cuerpo del actor es central al momento de mirar la escena. (p.130)

Además, él también destaca que es el director quien debe de plantear diferentes contextos y trabajar con las diferentes propuestas que los intérpretes presenten y direccionarlos para organizar el trabajo y al trabajar la dramaturgia del actor al mismo tiempo se crea una dramaturgia de la dirección (p.131). El director deberá de estar concentrado para dirigir lo que acontezca en escena, ya que lo que ocurre cuando se improvisa es caótico y expedito y aprovechará cualquier accidente en la escena para potenciar diversos sentidos que se puedan crear.

Argüello (2016) expone sobre la dramaturgia en escena que:

La dramaturgia que surge no es por adición, sino por un entretejido complejo de percepciones. Luego vendrá el aspecto compositivo. El trabajo es largo, requiere tiempo de búsqueda y recuperar procesos complejos de registros de la escena. Desde lo meramente subjetivo a lo objetivable de la escena. (p.136).

Esto permite ver que las técnicas descritas en el trabajo del director, también aplican al realizar el tejido dramático de la escena, ya que funcionan para lograr ambas al mismo tiempo. Esto se vuelve un trabajo claro de la realización de tácticas para provocar problemas escénicos que ayuden a lograr tanto el material como la escritura de este para lograr la finalidad de un director/dramaturgo, así como de la creación de la escena para lograr una obra completa.

### **3.2 De la improvisación: Omar Galván**

Como observamos en los antecedentes de este proyecto, en materia de improvisación se ha visto una gran variedad de personas que han trabajado o se han especializado en el área de la improvisación escénica. Esto le permite a nuestra mirada poder ver muchas de las aristas de esta rama teatral, que dan pie a esta investigación: desde la definición de Patrice Pavis en su diccionario, pasando por Aldo Palletieri y Felipe Preciado son su perspectiva de qué es y su resumen histórico de los inicios de la improvisación. O bien, revisitando a los maestros modernos de la materia como lo son: Darío Fo, Charla Halpern, Del Close, Kim Johnson, Viola Spolin, Yvon Leduc o Robert Gravel. Pero sin dejar de lado el territorio nacional con el grupo teatral Impromptu, especializado en improvisación o en la investigación de Vicky Cortez en danza. Con estas figuras del quehacer teatral se puede tener un panorama más amplio de lo que es la improvisación teatral.

Sin embargo, existe una visión muy particular que cuestiona lo que es la improvisación en la actualidad, la cual está encabezada por Omar Argentino Galván (2018) con su libro *Yes, but... La improvisación en su encrucijada*. Aquí, Galván (2018) realiza un repaso de los estatutos establecidos de la improvisación como arte, cuestionando desde su valor artístico y generando preguntas (sin respuesta) que hacen temblar la improvisación hasta sus mismos cimientos filosóficos.

Este trabajo de Galván me ha ayudado a cuestionar mis propias necesidades como director/creador a la hora de utilizar la técnica de la improvisación teatral dentro del proyecto, debido a que Galván (2018) utiliza como primera pregunta generadora de reflexión: “¿por qué la impro profesional no termina de alcanzar un verdadero grado de disciplina artística?” (p.5), la cual funda en el autor una reflexión muy interesante:

Soslayamos la pregunta dando por sentado que la impro(v) no es más –ni menos– que una serie de cuerdas con la que generar comedia inmediata, un puñado de postulados cuya práctica divierte incluso a aquellas personas forasteras de escenarios, una llave para el trabajo en equipo, un sucedáneo de terapias de autoayuda, una técnica aplicada a la formación personal... pero no un arte. (Galván, 2018. p.5)

Según lo anterior, esta perspectiva de Galván plantea que la improvisación no está precisamente relacionada con el género de comedia para ser profesional (aunque se piense que sí). En mi caso particular, esto ayudó a que dentro de esta investigación (al no encasillarse dentro de un género específico para improvisar) se diera una mayor apertura a que lo que surgiese tuviese muchas más posibilidades de creación escénica.

Por este motivo, el autor confirma que su texto está dirigido a quienes ven la improvisación como un área profesional, ya que es en estos que surge una especie de lamento por el desprecio que reciben por lo que correspondería al “teatro convencional” y que, si bien puede no merecer este desprecio, algunas veces está justificado por:

La falta de rigor técnico, la proliferación de espectáculos amateurs presentados como profesionales, el descuido casi absoluto de la mayoría de elementos teatrales (iluminación, vestuario, escenografía...) más por desidia y desconocimiento que como elección estética, la ausencia de un discurso consciente (el qué querer decir), el regodeo del virtuosismo por sobre la sensibilidad, la sensación de que viendo un show de impro se han visto todos, la complacencia casi servil con el público... (Galván, 2018. p.8)

Lo expuesto por Galván deja ver una notable separación entre la disciplina de la improvisación y la del teatro “convencional”, provocando que para esta investigación sirviese para encontrar la manera en que ambas se complementen sin que una “desprecie” a la otra o bien, sin descuidar aspectos estéticos de dirección por priorizar únicamente lo



creado en la escena. Por lo que en este caso, ambas se vean potencias y complementadas para lograr el mejor resultado escénico posible. Además, de abrir la posibilidad de exploración para improvisar a partir de elementos poco utilizados dentro de la improvisación teatral como lo son la música, la iluminación o el vestuario.

Esto provoca que Galván (2018) exponga que en muchos lugares existe como una especie de fábrica con moldes definidos que garantizan su efectividad a la hora de crear espectáculos de improvisación, el autor los compara con restaurantes de comida rápida escénicos donde no importan las diferentes culturas o sus trasfondos socioculturales ya que no son más que un simple condimento en este tipo de “fábricas”.

Esto que el autor afirma fue de suma importancia para la investigación de este proyecto, ya que, al desarrollar las improvisaciones a partir de los intérpretes, era imposible separar las diferencias socioculturales lo cual sirvió para que la creación escénica tuviera más trasfondo tanto para la dirección como para el intérprete a la hora de dirigir y crear respectivamente.

Por otro lado, Galván (2018) agrega que el género teatral que embandera el “no error” y la falta de riesgo, no peligran y cuando se da un intento, por pequeño que sea, se suele excusar en un “sí, pero esto no es impro” (p.14). Por este motivo en la concepción y formación teatral la palabra hablada adquiere una importancia crucial, casi tornándose imprescindible. Aun cuando no se tenga palabras en el espectáculo se menciona (sin palabras), lo que produce que no se realice una búsqueda de la gestualidad diferente, ya que se promueve el no decir palabras como si fuese fundamental solo para improvisar.

Esto expuesto por Galván, deja ver que suele separarse la improvisación teatral del teatro “tradicional” tanto por la palabra hablada como por la gestualidad y que parece que es imposible que puedan tener puntos de encuentro. En esta investigación, esto ayudo a cuestionar eso y buscar formas diferentes de cómo crear y acercarse al espacio de las improvisaciones, para sí encontrar diferentes corporalidades y voces, que respondieran a las diferentes necesidades que requiriese la escena, ya sea para no caer (o encasillarse) solo una forma de teatro de solo improvisación o solo tradicionalidad, sino para buscar un punto medio entre ambas y que se complementase.

Finalmente, Galván (2018) reafirma que aceptar, escuchar, proponer y ser soporte de los demás son las bases generales de la improvisación y que gracias a esta razón, es que

se han convertido con el tiempo en banderas que invitan a conocer dicha técnica (p.17). No obstante, pocas veces se cuestionan estos dogmas y es entonces cuando se cae en una zona de confort dentro la improvisación, donde no se va más allá del entretenimiento amateur o un pasatiempo de actores y actrices. El interpelar estos dogmas produce una posición filosófica arriesgada pero necesaria del creador, ya que para él toda regeneración artística necesita cuestionar el estándar.

Ante este cuestionamiento, Galván produce una serie de enunciados para discutir algunas reglas de la improvisación, de los cuales extraigo tres, puesto que fueron los que impactaron de mayor manera para esta investigación.

El primero:

*-Sin reglas no hay libertad. -Si el teatro es un juego, pues todo juego implica un conjunto de reglas. (Galván, 2018. p.19)*

Con este se expone, que sin reglas no habría verdadera libertad para realizar improvisaciones, ya que el teatro se puede ver como un “juego”, lo que implica que debe tener ciertas reglas. Esto fue fundamental para entender el acercamiento hacia las improvisaciones y además se utilizó en la investigación para dar parámetros y delimitar la temática dentro de la cual los intérpretes podían proponer cosas con libertad dentro de las reglas.

El segundo:

*Sin el concepto de error no existe la idea de precisión. (Galván, 2018. p.21)*

Con este se entiende que si no existen errores al improvisar, tampoco debería de existir la precisión. Esto denota la importancia de las reglas dentro de las improvisaciones. Por ello, en esta investigación se buscó la creación de “errores” desde la dirección que pudiesen mantener a los intérpretes centrados y atentos a lo que posibles cambios en las reglas durante las improvisaciones.

Y en el tercero:

*“si no hay error”, ¿qué significa tomar un riesgo? (Galván, 2018. p.21)*

Esta afirmación de Galván (2018) es la que propició muchísimo el autoanálisis tanto del director como del método de creación, ya que es muy directa y tiene razón, pues si no existe la posibilidad de error en la improvisación: ¿cómo podría haber un riesgo en esta investigación? Esto se utilizó para buscar nuevas formas y salirse de la norma al indagar

nuevas utilidades en las improvisaciones que no fuesen solo para crear material escénico, sino para complementar y profundizar en situaciones o momentos claves dentro del mundo creado, para que los intérpretes ahondarán en su propio trabajo.

### **3.3 De la masculinidad**

Ya hemos observado, que son muchas las aristas las que atraviesan a los hombres en la actualidad; desde los estereotipos más marcados hasta las nuevas tendencias en la masculinidad (las cuales romper con estos mismos estereotipos). Esto no ha sido una tarea sencilla, ya que al ser la masculinidad un constructo social produce que se espere demasiado de los hombres, aunque sea algo irreal.

Por este motivo, la necesidad de que la temática atravesase a los intérpretes era fundamental para encontrar qué partes de la masculinidad eran con las que conectábamos para crear. Por este motivo surgieron tres temáticas (el hombre, la violencia y la paternidad), que están presentes en los tres monólogos creados en mayor o menor medida dependiendo de las vivencias socioculturales de los intérpretes. En consecuencia, resulta necesario aclarar cada una de ellas de manera más teórica.

#### **3.3.1 ¿Qué es un hombre?**

La primera de estas temáticas es además la pregunta generadora de los monólogos: ¿Qué es un hombre? Ya que como partimos de la perspectiva de los tres intérpretes, cuyos trasfondos son muy distintos, encontrar una definición que siquiera encajase en más de uno era imposible. Por ende, con el fin de discernir el porqué de visiones tan distintas y desde el cómo entrar en un mismo espacio que compartiese todas las definiciones sin entrar en conflicto una con otra, he tomado el estudio *Hombres que rompen mandatos. La prevención de la violencia* de José Manuel Salas Calvo (2005) como punto de partida.

De primera entrada, Salas (2005) apunta:

Si se parte de la base de que el hombre tiene que ser competitivo, fuerte, osado, valiente, el que toma las decisiones, bueno y seguro en el sexo, exitoso, para así ser considerado masculino, es evidente que muchas de esas características estereotipadas no podrán ser asumidas por muchos de ellos o, por lo menos, no todas de “manera competente”. (p.69)

Desde luego esto afecta de manera muy negativa todos los aspectos de la vida del hombre, Salas (2005) hace un hincapié muy grande en que es muy común desde esta perspectiva estereotipada decir que los hombres no tienen amigas y que son incapaces de tenerlas, además, ellos mantienen relaciones con múltiples parejas, aunque no quieran tenerlas y se sienten atrapados con la necesidad de buscar una salida rápida de esta situación. Aunque bien, cabe aclarar que esto es evidentemente, una necesidad de adoptar engaños que se han implantado socialmente:

Tanto así que muchas veces la mentira no actúa para describir la cantidad de mujeres conquistadas, sino para reportar la cantidad de coitos logrados. Parte de la mentira inculca que los hombres deben o pueden vincularse sexualmente sin que medien lazos afectivos. Reales o no, es frecuente escucharles hablar de experiencias sexuales en las que no median compromisos afectivos. (Salas, 2005, p.70)

De igual manera, excava Salas (2005) que por esto es que los varones deben de saber de sexo y llevar la iniciativa para así garantizar la complacencia de su pareja (mujer) y estar siempre listos para “atacar” sexualmente (p.71). Esto se debe a la creencia de que los hombres deberán ser competitivos y saber lo que hacen, porque entre más medallas (coitos) mejor, distando de cualquier atisbo de erotismo y dando una sexualidad que no parece para nada placentera o gratificante, ya que se convirtió en una competencia para demostrar quién es mejor.

El problema con esto, expone el autor (2005) es cuando se “falla”, puesto que al no responder bajo esta gran presión es un peligro hacia su hombría (p.71). Así, la disfunción eréctil o la eyaculación temprana, que son los síntomas que amenazan la realidad de los hombres, ya sea por algo físico o algo de la psique, resultan como un traspie hacia su masculinidad. Esto da pie para entender por qué los hombres no suelen asumir su sexualidad de una manera diferente, más fluida o relajada como una fuente de placer, sino como una concentración de preocupación, tensión y malestar, siendo una más mecanizada, genitalizada y sin componentes afectivos. Inclusive pensando que si acceden a esta sexualidad ya no serían hombres.

Salas (2005) profundiza aún más justificando que esta mentira se enraíza para mantener la masculinidad sin ninguna mancha, es decir, que se usa como una protección ante una amenaza mayor: la homofobia. Esto porque muchas veces se miente para que no

se catalogue de “mujercita”, “raro”, “maricón”, “débil” o, directamente, “homosexual” al hombre. Este miedo al “homosexual” es implantado desde niños y se puede encontrar en diferentes escenarios donde se teme que al darle cariño a los varones estos se vuelvan “mariquitas” o “mujercitas”, por eso el ser rudo, distante y hasta agresivos es recomendado para que crezcan como verdaderos hombres.

José Manuel Salas Calvo (2005) indica sobre este componente homosexual que se le tacha a los hombres, que lo que más llama la atención es por lo general aquello centrado en la parte “afeminada” o “amanerada” de los varones (p.78). Cuando hay burla o chota se dirige a lo que es más despreciado socialmente: el parecerse a la mujer tanto en lo amanerado como en las conductas, ya que el chiste no suele ser por ser homosexual, sino porque es tan amanerado como una mujer, mientras que en su contra parte (de mujeres gay) casi no se pueden encontrar chistes porque el ser “masculina” no suele ser objeto de burlas.

Por esto el Salas (2005) asevera: “Se puede decir que la masculinidad se construye sobre la negación de la feminidad, como proceso y como estereotipo. La existencia masculina se asienta en el no ser femenino, no ser mujer; es decir, existe por negación” (p.84). Por este motivo a los hombres les es difícil expresar manifestaciones humanas sensibles y de afecto obligándolos a evitar recibir u ofrecer cariño y ternura. De esta forma el ser inquieto, agresivo o patear el vientre materno es cosa de hombres, abandonar con facilidad a la familia es de hombres, pasar a ser violento es cosa de hombres: mandato del cual parece imposible salir.

Para Salas (2005) con la resolución del complejo de Edipo, el niño al identificarse con el padre adquiere la condición de hombre (se “generiza”) además de la de heterosexual (p.88). Esto genera que la condición genérica se vincule directamente con la sexualidad provocando que el niño asimile una sexualidad similar a la trazada por su padre, pues como este la asuma o piense así debería de ser. Es posible, incluso, que sea predatoria, posesiva y controladora, rígida y mecanizada. Para Salas (2005): “Ser o llegar a ser persona más que una cuestión que se dirime en el sujeto individual es un proceso gestado y definido en el colectivo. Ser “yo” requiere de un referente y éste tiene que ser necesariamente colectivo” (p.95). Así, todo obedece a un sistema de socialización que varios grupos de la humanidad han generado para la incorporación de los nuevos miembros. Estos grupos producen que la identidad de género sea crucial. Por lo tanto, para el hombre, el ser, sentirse, ser visto y

aceptado como tal se vuelve fundamental, lo cual causa que se destine gran parte de su energía a marcar dicha condición, utilizando una gran cantidad de recursos y mecanismos para lograrlo.

Y es precisamente por esto que, al estereotiparse la masculinidad con una serie de características específicas, estas a su vez determinan que los hombres solamente pueden ser de cierta manera y no de ninguna otra manera. De esto, Salas (2005) profundiza:

Al darse esta escisión tajante y absoluta, se niega y cercena a los hombres y a las mujeres las posibilidades, que de hecho tienen, de desplegar muchas otras características o virtudes, simplemente porque no están prescritas para su género. Las consecuencias de tal decreto saltan a la vista. (p.98)

Como denota Salas, al no permitirse explorar otras posibilidades en cuanto a los estereotipos de masculinidades, se pueden ver una gran aflicción por cualquiera que no cumpla con los cánones “oficiales” de la masculinidad, pues se pueden generar situaciones muy conflictivas entre los que rompen estos estereotipos y los que quieren preservarlos.

### **3.3.2 La violencia**

La violencia está muy presente en todos los monólogos creados y esta se puede observar, ya sea contra una pareja, una mujer, la sociedad, un familiar, uno mismo, etc. y que muchas veces se da por sentado que esta es una realidad de la que los hombres, no pueden escapar.

Melissa Fernández Chagoya (2014), doctora en Ciencias Sociales, afirma que en un artículo realizado para la revista *Conexões PSI* titulado “Tendencias discursivas en el activismo de varones profeministas en México: algunas provocaciones a propósito del “cambio” en los hombres” se distingue que la masculinidad localiza sus formas de dominación a partir de la violencia que se pueda ejercer (p.39). Siendo la violencia física que los hombres ejercen sobre las mujeres, la forma más evidente de demostrar este poder. Para esta autora es ineludible el pensar que la violencia es un aspecto que está presente en la conformación de los géneros tanto masculino como femenino, en especial, cuando parece ser un eje transversal entre los grupos de varones y de la cual se crea la idea que al erradicarla se puede emparejar con las luchas feministas.

Para esta autora aparte de la violencia explícita (feminicidios, la violencia familiar, de pareja, patrimonial, institucional o económica), existe una violencia que llama *violencia*

*sutil y seductora*, la cual recurre a los mecanismos de control de tiempo, de dominio de espacios y de la no distribución equitativa de trabajos por medio de los neo-machismos (p.41). Este tipo de violencia por ser sutil y tener atributos seductores es casi indetectable tanto para sus ejecutores como para sus víctimas.

Fernández (2014) lo explica de la siguiente manera:

Este tipo de violencia puede mirarse en los discursos sobre los hombres que se piensan como “nuevos hombres”, es decir, aquellos que niegan su “machismo”, se posicionan en contra de la violencia pero siguen ejerciendo mecanismos de opresión desde un performance del “hombre bueno”: el hombre que llora, que siente, que puede intercambiar los roles tradicionales dentro de las relaciones de pareja (por ejemplo, “dejarse” mantener) pero desde ese rol “no machista” sigue siendo el que controla, decide, espera servicios y beneficios y, aún más, porque “ya cambió”. (p.41)

Como denota la autora, con los neo-machismos, a pesar de parecer que los hombres están dejando atrás conductas marcadas por el machismo, es evidente que más bien se han transformado haciéndolas seductoras, siendo el problema más grande, pues algunas personas utilizan las nuevas masculinidades para perpetrar el machismo de nuevas formas.

### **3.3.3 La paternidad**

La tercera temática que está presente en los monólogos es la paternidad, ya sea por experiencias propias de los personajes con sus padres o de las cosas que han aprendido de ellos, con las cuales repiten patrones que muchas veces se realizan incluso sin notarlo. Ante esto, Rivera y Ceciliano (2004) en su libro *Cultura, masculinidad y paternidad: Las representaciones de los hombres en Costa Rica* exponen sobre la importancia de la masculinidad y la paternidad:

Cualquier esfuerzo por delimitar la noción de paternidad debe llevarnos a reconocer que la forma como los hombres ejercen su paternidad está estrechamente ligada, por un lado, a la construcción de la masculinidad, a todos los principios de la cultura patriarcal que lo han determinado a través de la historia y que han definido al mismo tiempo la forma de relacionarse consigo mismo, con otros hombres, con las mujeres y los niños y las niñas y, por otro lado, con una serie de normas legales que afectan

en la actualidad los procesos de elaboración de representaciones sobre el tema y, probablemente, el comportamiento de los hombres ante la paternidad. (p.32)

Rivera y Ceciliano señalan que la paternidad responsable se define en la premisa de que el proceso de crianza, protección y atención de todo menor son responsabilidades compartidas entre el padre y la madre. Esta se constituye en la función social básica para garantizar la satisfacción de necesidades económicas y materiales; como alimento, salud y educación u las necesidades afectivas y emocionales; como amor, ternura, comprensión, respeto, etc., garantizando su desarrollo integral.

Para Rivera y Ceciliano, si bien este tipo de paternidad en papel suena bien, es muy diferente a como sucede en la práctica y la misma percepción de esta es muy diferente a como la traducen tanto los hombres como las mujeres. Los autores exponen que:

La paternidad ha sido considerada como la capacidad que tiene el hombre de engendrar un hijo o una hija y consecuentemente, (y en algunos casos), como la posibilidad para proveer a ese hijo o esa hija de las condiciones materiales básicas, razón por la cual no es extraño escuchar a los mismos hombres y mujeres decir, cuando hacen referencia a sus padres, que “era violento, estricto, siempre estuvo ausente, pero nunca nos faltó qué comer”. Resulta obvio que esa figura masculina en el interior del hogar nunca se le vinculó con el afecto, el acompañamiento, la confianza y el respeto, sino más bien con el aporte económico y el miedo. (p.33)

Bajo esta premisa, Rivera y Ceciliano (2004) afirman que la paternidad es un constructo sociocultural que no es homogéneo y que se estructura por las dimensiones de organización y distancia social, que sus representaciones culturales y construcciones como mitos, creencias, estereotipos y actitudes, difieren según la etnia, el estrato social, la edad y que las ideas que tienen los hombres varían dependiendo de si son padres o no, si tienen pareja estable y afectiva o solo pareja ocasional, si es una relación extramarital o una formal, etc. (p.33)

Desde esta perspectiva, para ellos las experiencias de paternidad de nuestros padres y abuelos fue sumamente limitada y daba lo mismo si el padre estuviese ausente o no, ya que mientras cumpliera con la característica de proveer ya cumplía con su trabajo.

Como todo paradigma sufre cambios, Rivera y Ceciliano (2004) exponen lo que es la nueva paternidad:



La nueva paternidad habla de un involucramiento más afectivo y activo; es decir, una paternidad que permita involucrarse afectivamente con el niño o la niña y participar responsablemente en las todas las actividades de los menores, sin necesidad de feminizarse; pues de la masculinidad pueden rescatar elementos positivos para el ejercicio de una paternidad responsable. (p.33)

Como lo mencionan, en las nuevas paternidades actuales se han logrado avances donde muchos de los padres toman un rol mucho más activo con los hijos, sin embargo, aunque se ha avanzado mucho en este tema, el rol de la paternidad de los abuelos sigue estando muy marcado en muchas personas que creen que solo con aportar económicamente es suficiente. Desde este prisma, ambas coexisten en la actualidad y al ser un constructo social solo queda esperar para ver si al final hay un incremento en las nuevas paternidades o no.

## Parte II

### 4. Hombres Trabajando

El desarrollo de este proyecto se dividió en tres etapas, en las cuales los procesos de investigación, improvisación-creación y sistematización se generaron en un orden natural gracias a las necesidades del acontecimiento escénico.

Por ende, seguidamente, procederé a detallar cada una de estas etapas, que nos han funcionado como esos pasos a seguir para la ejecución, tanto del cometido en cuestión como de la creación escénica. En consecuencia, entiéndase esta parte como aquella metodología que viene a suplir el vacío, que con anterioridad mencioné.

#### 4.1 Etapa 1: Origen

La primera etapa es el lugar de preparación previo al inicio del proceso creativo con los actores. Fue una etapa para que el investigador/director pudiera expandir su conocimiento en torno al objeto de estudio, tomara las decisiones fundamentales para el trabajo escénico y definiera la estructura metodológica a seguir. Esta etapa se divide en dos fases:

##### 4.1.1 Fase 1: Bajo la Lluvia:

La primera fase tuvo como función principal profundizar teóricamente en los tres ejes esenciales de la investigación: la dramaturgia escénica, la improvisación y la masculinidad. En el anterior apartado “3. Fundamentación teórica” se sistematizaron los principales insumos teóricos obtenidos. La idea general de esa fase era que la información y los insumos cayeran sobre el director como un aguacero, empapándole con el mayor material posible para las siguientes fases.

A parte del material teórico, ya mencionado anteriormente, durante esta etapa destaco la revisión de los siguiente materiales teóricos: la tesis de maestría de Mariana Alfaro: *Hombres en ritual* (2016), *Hombres que rompen mandatos* (2005) de José Manuel Calvo, *Cultura, masculinidad y paternidad: Las representaciones de los hombres en Costa Rica* (2004) entre otros. Además de artículos como: *Tendencias discursivas en el activismo de varones profeministas en México: Algunas provocaciones a propósito del “Cambio” en los hombres* (2014) de Melissa Fernández Chagoya, entre otros. Con la temática de la improvisación: Patrice Pavis (1998), en su *Diccionario del teatro*, Aldo Palletieri (2008) en

su libro *Perspectivas teatrales*, Darío Fo con su *Manual mínimo del actor* (1998), Alfredo Mantovani, Borja Cortés, Encarni Corrales, José Ramón Muñoz y Pablo Pundik (2017), con el libro *Impro 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral*, Del Close, Kim Johnson y Charna Halpern (2004), con su libro *La verdad en la comedia manual de técnicas de improvisación*, Vicky Cortés Ramos con su investigación *Improvisación: una cartografía* (2018), Omar Argentino Galván (2019) con *Yes, but... La improvisación en su encrucijada*, entre otros.

Dentro de los materiales sobre la masculinidad, destaco dos películas que se pudieron visionar durante el proceso (y de las cuales se habla a profundidad en la II Parte de esta investigación): *Hazlo como hombre* (2017) de Nicolás López y *Boys don't cry* (1999) de Kimberly Peirce, las cuales tratan la masculinidad desde aristas sumamente diferentes.

Durante esta etapa, además, se definió el elenco con el cual se iba a trabajar. La escogencia se realizó buscando variedad en las edades, localidades y sexualidades de los intérpretes, ya que eso podía generar un mayor bagaje y posibilidades para la creación escénica, dando una mayor apertura a la creación de material escénico gracias a sus trasfondos heterogéneos de vida. Los actores participantes de esta investigación fueron: Daniel Salmerón Arrollo; egresado de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional, Ronny Umaña Olivas; egresado del Taller Nacional de Teatro y Daniel Murillo García; estudiante avanzado de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, quienes a partir de este punto serán llamados Intérprete 1, Intérprete 2 e Intérprete 3, sin ningún orden en específico.

#### **4.1.2 Fase 2: De Frente al Espejo:**

Como punto de partida tomé la decisión de que el método para crear será el improvisar sobre una temática específica (masculinidad hegemónica y disidente). Por ende, se tendrán varias sesiones de diagnóstico para ver cómo y qué trabajar con los intérpretes y hacia dónde ir dramáticamente. Luego se realizarán improvisaciones donde se obtendrán ejes temáticos para crear material y continuar con las improvisaciones. Estos ejes temáticos se depurarán mediante nuevas improvisaciones sobre lo conseguido en las improvisaciones anteriores hasta lograr tener una base escénica. Seguidamente, en esta base se trabajarán improvisaciones especializadas según requieran los intérpretes para lograr construir un

monologó con el mayor detalle posible. Paralelo a estas creaciones se realizarán visionados de películas y conversatorios para darles a los intérpretes un mayor material para poder profundizar en la escena.

En la siguiente tabla se desglosa como se trabajó:

**Tabla 1**

*Esquema de trabajo*

<b>BLOQUE</b>	<b>CARACTERÍSTICAS</b>	<b>PARTES OBTENIDA POR BLOQUE</b>
<b>1) Sesiones de diagnóstico e introductorias</b>	Se realizaron varias sesiones para ver las capacidades físicas de cada intérprete y decidir cuál es el mejor método para proceder con las improvisaciones.	Resultados y decisiones dramáticas.
<b>2) Improvisaciones animalísticas</b>	Desarrollo de improvisaciones basadas en animales.	Improvisación de acercamiento individual-interna. Improvisación de interacción grupal-externa. Improvisación con canción animal. Resultados y Decisiones dramáticas
<b>3) Visionado de películas y mesas de discusión</b>	Ver dos películas y discutir las.	Resultados y decisiones dramáticas.
<b>4) Improvisaciones avanzadas y personalizadas</b>	Realización de diferentes tipos de improvisaciones, según requieran los intérpretes para realizar el trabajo sobre la escena.	Improvisaciones situacionales. Improvisaciones para emisión de la palabra. Resultados y decisiones dramáticas
<b>5) Construcción de los monólogos</b>	Creación de los monólogos con cada intérprete.	Improvisación corporal. Orden secuencial.

		Incorporación de un elemento/objeto estético narrativo. Generación de palabra. Transformación de la palabra. Primer borrador escénico. Segunda capa de improvisaciones. Improvisaciones profundas. Pulido y ritmo. Transiciones. Transcripción del texto final.
--	--	---

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

#### 4.2 Etapa 2: La Forja

Si bien se pensó en primera instancia en que esta etapa tuviese dos fases complementarias, (ya que se necesitan una a la otra durante todo momento), fue mucho más efectiva la utilización de bloques para entender y sistematizar mejor, tanto el proceso como los resultados de estos. La unión de todos estos bloques es como una telaraña, donde todas sus partes son necesarias para lograrla y si llegase a faltar alguna no se podría realizar.

Se propuso que los conceptos de masculinidad hegemónica y disidente serían la base para las improvisaciones. En resultado, se utilizaron diferentes tipos de improvisaciones (algunas más libres y otras más guiadas) según se requiera hasta lograr una base escénica.

Luego de tener esta base, se harían nuevas improvisaciones dependiendo de las necesidades específicas de los intérpretes para comprender aspectos específicos de la escena como: sensaciones, emociones, motivaciones de la escena, procesos corporales específicos, etc. Luego de valorar estos aspectos, se culmina con la escritura de un texto dramático escrito en paralelo.

Este proceso de creación y montaje se desarrolló en un total de treinta sesiones de ensayos (entre agosto y noviembre del 2019, incluida la muestra final). Aunado a esto, se realizaron algunas sesiones extras (por fuera de los ensayos oficiales) para realizar el visionado de películas que pudieran aportarle más material a los intérpretes a la hora de abordar las escenas.

#### **4.2.1 Bloque 1**

##### **4.2.1.1 Sesiones diagnósticas e introductorias**

Estas sesiones tenían varios objetivos fundamentales. Primeramente; estaba enfocada en diagnosticar las capacidades de los actores, segundo; en introducir y generar un primer acercamiento a la dinámica de la improvisación como método de creación dramática y tercero; promover la unión grupal, la cual será muy beneficiosa para unificar un lenguaje común para todo el equipo.

Las sesiones se concentraron en la realización de una *improvisación libre*, la cual consiste en poner música para que exista un estímulo externo que le permita a los actores conectar primero de manera física a estímulos concretos. Esto les serviría para luego facilitar el acceso de manera más instintiva a la imaginación y dejar que aflore de manera libre lo que pueda surgir durante la improvisación.

Ahora los ejercicios fueron: primero; dejarse influenciar por estímulos sonoros y accionar con movimiento físicamente puro (sin acciones), luego a partir de ahí se agregan indicaciones con patrones de movimiento. Por ejemplo, una palmada: cambio de dirección, dos palmadas: saltar y tres palmadas: sentarse y luego seguir caminando. Además, se incluyen estímulos externos como bolas de tenis para desarrollar la escucha y la acción-reacción de los intérpretes, las cuales deberán de estar pasándose sin que toquen el suelo mientras siguen los patrones de movimiento.

Una vez ya establecida una buena escucha y acción-reacción al seguir los patrones, como segundo paso; estos se iban dejando de lado para darles más libertad de movimiento y así pudiesen crear acciones libres que afectasen a los compañeros. Puesto que, durante la improvisación les generaba preguntas o les daba estímulos con objetos externos (como bolas o zapatos) para que los intérpretes se cuestionaran cosas (como: ¿qué es el zapato?,

¿quiero el zapato o no?, o ¿cómo podría utilizar el zapato como si fuese otra cosa?) o para darles opciones de hacia donde podrían avanzar dentro de la misma improvisación: ¿me quiero acercar o alejar del zapato?, ¿me da miedo, curiosidad, envidia el zapato? No obstante, esto no los obligaba a tomar un camino, sino que ellos dentro de su improvisación escogían hacia donde avanzar, lo cual me generaba transformaciones dentro de las preguntas para ayudarles a avanzar. (Ver Anexo 2)

Cerca del final les pedí que pensarán en un animal que tuviese la característica de matar, luego les indique que debían de competir por el zapato (como trofeo), pero que solo uno podía tenerlo si mataba a los demás con la total libertad para accionar. Esta acción generó imágenes y tesisuras muy interesantes, tanto en los actores como en mi visión de dirección.

Recalco, que durante la improvisación libre no hay límites en cuanto al accionar, sin embargo; hay una restricción en cuanto a la palabra, pues esta debe ser utilizada únicamente si es absolutamente necesario. Además, cuando exista un cambio en el ritmo musical, los intérpretes deben de cambiar la calidad de su movimiento para ampliar todavía más las posibilidades de movimiento de ellos mismos.

#### **4.2.1.2 Resultados**

El resultado de este tipo de improvisación fue bastante positivo. A pesar de que los intérpretes no se conocían y nunca habían compartido un escenario juntos, la química creada por estos fue asombrosa. Luego del análisis de las sesiones deduzco que esto se debió a una buena escucha entre los participantes, ya que se miraban y comprendían las propuestas que alguien más les hacía antes de hacerlas suyas para accionar. Lo que generó una buena acción-reacción. También, los participantes estaban atentos, tanto a los cambios musicales como a las preguntas generadas por el director, para generar nuevas corporalidades o cuestionarse para buscar nuevos caminos dentro de la improvisación. Asimismo, había compañerismo, ya que si alguno necesitaba aire y bajaba la energía durante la improvisación, los demás intérpretes lo apoyaban para que lograra reintegrarse a la misma energía que tenía los otros.

Esta improvisación sacó a relucir muchas facetas de la masculinidad que me dieron diferentes ángulos de posibles caminos dentro de las futuras improvisaciones. Por ejemplo, la competitividad inmediatamente salió a relucir. Muchos juegos se direccionaban hacia

quién lograba poseer los objetos o quién ganaba. Los intérpretes expresaron diferentes facetas, estrategias y emociones para lograr sus objetivos, una de ellas y que estuvo muy subrayada, fue la violencia. A pesar de que estos comportamientos se relacionan directamente con la masculinidad hegemónica, dichosamente también salieron a relucir comportamientos y emociones relacionadas con la masculinidad disidente. Por ejemplo, el compañerismo para hacer estrategias con algún otro participante, la felicidad de divertirse como niños, el dolor o la tristeza por fallar.

Destaco la utilización de la música (esto nace desde uno de los cuestionamientos realizados por Omar Galván (2018), sobre la utilización de recursos teatrales en las improvisaciones) ya que, a pesar de ser una sesión pesada sonoramente (estuvo musicalizada de inicio a fin), esto mismo ayudó a entrar más fácil en el juego teatral y a encontrar tesituras de movimiento acordes al sonido de la música, que tal vez no salían tan fácil del intérprete sin una motivación externa.

Las sesiones de diagnóstico también fueron cruciales para determinar lo que cada actor podía aportar e igualmente, sus limitantes como la tesitura de sus movimientos (bruscos, suaves, niveles corporales, velocidades, etc.).

#### **4.2.1.3 Decisiones dramáticas**

Opté por mantener la premisa de los animales como base para algunas improvisaciones, ya que les dio una tesitura interesante, pues modificaba completamente la corporalidad de los actores y servía para encontrar nuevas formas de expresarse.

La creación de monólogos a partir de la improvisación me resultó un reto bastante grande. Para ello la primera decisión dramática tomada fue la realización de un cuestionario para los intérpretes con diferentes preguntas sobre como percibían ellos la masculinidad. No obstante, este no fue muy efectivo, pues las respuestas eran muy abstractas, así que tomé la decisión de hacer varios trabajos de mesa con ellos sobre las respuestas que daban. A través de la conversación directa fue más fácil acceder a su mundo y entender su percepción de qué es ser un hombre y qué posibles temáticas se podrían abordar. La empatía para entender el mundo de otra persona es fundamental.

Además, si bien existían problemas para calzar los horarios, gracias al diagnóstico, al encontrar diferencias muy grandes entre la forma de entender, crear y realizar el hecho teatral de los intérpretes, tomé la decisión de realizar monólogos en vez de escenas en



conjunto, ya que me daba la oportunidad de investigar formas diferentes de creación escénica, ampliando y enriqueciendo en gran medida la investigación.

#### **4.2.2 Bloque 2**

##### **4.2.2.1 Improvisaciones animalísticas**

A partir de los resultados obtenidos en el Bloque 1, se realizó una propuesta de improvisaciones, las cuales estaban direccionadas al trabajo con las corporalidades y comportamientos animales. Para ello partí de un acercamiento individual-interno impulsado por música, donde cada intérprete a partir del estímulo sonoro propuesto recurría al movimiento libre para que el animal seleccionado pudiera: aparecer, florecer y fluir. Posteriormente, se realizaba un trabajo grupal-externo, en donde se promovía la reacción a otros estímulos que fueran creados por otro intérprete/animal o por estímulos externos creados por el director.

Cada intérprete escogía su animal a partir de una decisión y gusto personal. Por este motivo también se les asignó la tarea de investigar todo lo que pudiesen sobre el animal, en especial, los diferentes comportamientos (físicos) que tienen. Sin embargo, con el objetivo de relacionar su elección con la temática de investigación, se toman en consideración las masculinidades más arcaicas (hegemónicas), en las cuales se suele relacionar al hombre con la violencia. Ya sea porque tiene que ser violento o incluso matar para conseguir alimento o defender su status (como un animal), por este motivo les pedí que el animal seleccionado tuviese la característica prototípica de asesino. (Ver Anexo 3)

##### ***Improvisación de acercamiento individual-interna***

La improvisación iniciaba con música, mientras que los intérpretes colocados en el suelo enfocan su atención en sentir la música y dejarse permear corporalmente por ella hasta dejar que su cuerpo genere un movimiento cien por ciento libre. Luego de que el movimiento los invadía completamente, poco a poco, debían de pasar constantemente por diferentes niveles (bajo, medio, alto) y transitar por ellos hasta estar de pie. En este punto tenían total libertad en su cuerpo para moverse y pasar por los niveles como deseasen, luego de un rato (ya con el cuerpo bien caliente) debían encontrar el animal de forma corporal evocando lo que habían investigado a partir de la elección del animal que les

llamase la atención hasta mimetizarse por completo en el de nuevo. Para esto podían emplear todos los niveles corporales posibles para encontrar las diferentes corporalidades a las que acostumbran.

### ***Improvisación de interacción grupal-externa***

Luego de encontrar a su animal (o de intentarlo, no siempre se logra fácilmente), podían tener pequeñas interacciones con otro animal (compañero) que estuviera cerca. Así, después de esta interacción debían de separarse y volver a concentrarse solo en su animal, para luego poder tener una nueva interacción con algún otro animal. Estas interacciones podían (y deberían) volverse cada vez más habituales. La duración de estas debería de aumentar con cada nueva interacción de forma natural; estas interacciones no se cerraban a que surgieran acciones fuera de los animales. Si bien podían empezar ahí, no impedía que se transformaran en otros tipos de relaciones (pareja, amistad, familiar, juegos de niños, etc.).

### ***Improvisación con canción animal***

Luego de varios ensayos con las exploraciones de los animales, se les pidió a los intérpretes seleccionar una canción (cada uno) que, aparte de recordarles al animal sintieran que lo representaba. Esto con el motivo de poder recordar mentalmente más fácil al animal seleccionado.

Esta canción se utilizaba para que los intérpretes pudiesen acceder a la corporalidad del animal con mucha más facilidad en las improvisaciones. La idea es que, al escucharla, el intérprete pueda concentrarse mucho más (y mejor) al evocar físicamente a su animal. Este estímulo externo que, además de gustarle (de ahí la importancia de que sea el intérprete quien escoja la canción), le ayuda a transicionar con mayor facilidad a su animal sin pasar por el proceso anteriormente descrito en la “improvisación de acercamiento individual-interno”.

Además, se empezó a trabajar en la forma de pasar de una corporalidad más humana a una más animal y viceversa, buscando pasar por tres etapas: una etapa de animal completo; donde la idea es buscar mimetizar al animal por completo, una etapa híbrida; que mezcla al animal con una corporalidad humana (en dos “patas”) donde se percibe al animal aunque parezca humano y finalmente, una etapa de humano que contenga al animal aunque

este no se vea fácilmente, pues puede tener pequeños momentos donde sale el animal, como por ejemplo: olfateando o sacando las garras.

#### **4.2.2.2 Resultados**

Las improvisaciones animalísticas generaron material escénico específico. La transformación de animal, híbrido, humano y viceversa fueron utilizadas posteriormente para ayudarle a los intérpretes a acceder y salir de la corporalidad animal en los monólogos, permitiéndole a los intérpretes la posibilidad de utilizar características de los animales en diferentes momentos de la escena, los cuales sirvieron para darle nuevos matices a la hora de pasar las escenas dándoles libertad de explorar lugares corporales nuevos dentro de las improvisaciones, también les permitió la posibilidad de darles énfasis a acciones o palabras para remarcar la importancia de algunos momentos específicos dentro de la escena que ellos sintiesen necesarios.

Finalmente, las canciones se utilizaron para acompañar el inicio de cada monólogo en el montaje final, esto cumple con dos funciones: la primera es darle un espacio al intérprete cuando comienza la escena para concentrarse (psicológicamente) mejor en su trabajo actoral y dos permitirle al intérprete tener un espacio donde pueda transicionar físicamente antes de la escena para estar preparado para los cambios actorales entre animal, híbrido y humano que requiera la escena.

#### **4.2.2.3 Decisiones dramáticas**

Con respecto a las decisiones dramáticas, si bien la utilización de corporalidades animalísticas surgió de una intuición en la sesión de diagnóstico, al investigar sobre masculinidad y ver como la masculinidad hegemónica se rige a partir de pautas que muchos de los machos de diferentes especies todavía manifiestan se creó un paralelismo muy interesante que decidí explorar más.

En las escenas este paralelismo se denota en gran medida, ya que los intérpretes al estar impregnados del animal desde el comienzo y crearles espacios para que en las improvisaciones estos surgieran, ayudó a volver más interesante la creación y enfatización de momentos del material escénico; para así, poder dar un discurso más claro desde mi posición como dramaturgo/director escénico.

También, en la primera sesión surgió una sensación de animales peleando en un coliseo, que posteriormente y en las improvisaciones con los intérpretes se modificó para

que ellos se convertían en mis animales. En ese momento tomé la decisión dramática de ser yo un maestro de ceremonias de circo y que “mis” animales presentarían su acto (cada monólogo) para entretener al público.

### **4.2.3 Bloque 3**

#### **4.2.3.1 Visionado de películas y mesas de discusión**

Los visionados de las películas *Hazlo como hombre* (2017) de Nicolás López y *Boys Don't Cry* (1999) de Kimberly Peirce cumplieron dos funciones muy importantes en el proceso. La primera; crear un espacio fuera del ambiente de los ensayos para que, tanto los actores como el director, pudieran empatizar y crear unidad grupal de una manera más libre y relajada sin la presión que ejercía la muestra final en el proceso.

Y el segundo; para que se creara un lugar seguro para compartir y expresar ideas, pensamientos, puntos de vista y percepciones sin sentirse juzgados y así expresar e intercambiar percepciones de los participantes tanto dentro como fuera del proceso. Lo que dio un espacio para liberar percepciones, que podrían empatar o contrarrestar las visiones de los demás, siempre desde el respeto.

Las películas abordan desde la comedia y el drama (respectivamente) lo que es ser un hombre. La primera presenta a un protagonista machista y homofóbico (masculinidad hegemónica) que su mundo se destruye cuando su mejor amigo sale del closet (masculinidad disidente) y lo hace enfrentarse a todos sus demonios personales y a sus personas cercanas, esto lo lleva a obligarse a aceptar a los demás o a quedarse solo para siempre.

La segunda es un drama muy potente que muestra la historia de un chico transexual (masculinidad disidente), el cual enfrenta las crudezas de la sociedad conservadora del campo en los Estados Unidos, cuyo final se desenlaza en una desgarradora tragedia. Lo particular de esta película es la poderosa manera de mostrar lo que implica ser un hombre socialmente y como el protagonista debe de cumplir con ciertas características para ser reconocido como tal.

Al hecho de que ambas películas mostraran realidades desde lugares muy diferentes (exponen diferentes constructos de hombres) nos permitieron dos conversatorios muy

enriquecedores. Estos nos aportaron muchas características, desde las cuales pueden partir las masculinidades, por ejemplo: en *Hazlo como hombre* se daban competencias por ser el “macho alfa”, donde surge la duda ¿cómo debería ser este macho alfa? También, se muestra la toxicidad y sanidad de la masculinidad tanto en hombres heterosexuales como homosexuales y como ambas masculinidades están presentes en todo momento. (Ver Anexo 4)

Ahora en *Boys Don't Cry* se destacan las características que debe tener un hombre: ser seductor, protector, proveedor, amable, etc. Como también se evidencian las muchas veces en que un hombre actúa como sus pares, más por encajar que por sentirse bien, (aunque no se quiera hacer), ya que es importante formar parte de la manada. Todas estas características se utilizaron para ampliar la percepción de los intérpretes tanto de ellos mismos como del constructo sociocultural que los rodea con la idea de poder acceder a las improvisaciones desde otras percepciones, que quizás no tenían contempladas antes de los visionados de las películas (la mayor cantidad de aristas). (Ver Anexo 5)

#### **4.2.3.2 Resultados**

Los conversatorios lanzaron una serie de temáticas muy marcadas, por ejemplo, la competencia por ser el macho alfa, que tenían los diferentes tipos de hombres en ambas películas. De igual manera, se denotaron comportamientos tóxicos y autodestructivos que tienen los hombres (en general), debido a la diferencia de interacciones y comportamientos entre hombres con respecto a las mujeres y entre ambas masculinidades (disidente y hegemónica) relacionadas con los mismos. Así como se destaca la lucha por pertenecer a un sistema sociocultural de su época, donde surge la duda ¿qué hacen los hombres para ser hombres? Y lo más importante: (como director/dramaturgo) solamente se tiene una visión de la historia y hay que decidir cuál o cómo contarla.

Todas las cosas encontradas en los conversatorios provocados por los visionados de estas películas, han sido de gran importancia para entender diferentes aristas de la masculinidad en diferentes épocas que todavía se reflejan hasta la actualidad. Sin embargo, todo lo extraído seguía manteniéndose en un plano muy abstracto, ya que eran percepciones y visiones desde lo que tanto los intérpretes como los invitados y el director podían percibir, lo cual me exigió transformarlo en decisiones escénicas específicas, que de alguna forma para mí representaban lo que los intérpretes querían decir.

### 4.2.3.3 Decisiones dramáticas

Con respecto a las decisiones dramáticas, tomé algunas nuevas y además se reforzaron algunas de las decisiones que había tomado anteriormente. La búsqueda por encontrar la mimesis con un animal tenía más sentido al ver lo territorial en ellos, gracias a las pruebas por las que pasaban los distintos tipos de machos de la especie, ya sea por ser el alfa o por simplemente encajar dentro de la sociedad en la cual les tocó vivir. Algo que es de suma importancia es que me doy cuenta de que tanto la masculinidad hegemónica como la disidente están presentes todo el tiempo. No es que solo se pertenece a una o a otra, sino que ambas pueden (y deben) estar presentes en el material que se cree, para de esta manera dar una mayor profundidad en las escenas a crear.

A partir del conversatorio y de la pregunta que nace del mismo ¿qué hace un hombre?, pensamos en todas las posibilidades de responder esta pregunta y del posible enfoque desde cuál tipo de masculinidad abordarlo. En este caso, la muñeca expuesta en el final de *Hazlo como hombre* sirvió como detonante para tomar la decisión de utilizar muñecas dentro del montaje como unificación de la estética del material escénico.

Además de las películas, en diferentes momentos de los ensayos y luego de conversar de forma individual con los intérpretes, tomé la decisión de tratar de traducir lo creo que ellos piensan sobre masculinidad y de lo que quieren decir de esta. Gracias a esto, establezco una primera decisión dramática base: el Intérprete 1 desarrollará su acción en torno a una cita, el Intérprete 2 será un niño narrando una historia y el Intérprete 3 construirá su personaje a partir de un político, para así buscar (en las improvisaciones) desde que ángulo se contará la historia en la escena a partir de estas circunstancias dadas.

## 4.2.4 Bloque 4

### 4.2.4.1 Improvisaciones avanzadas y personalizadas

En este bloque desarrollamos dos tipos de improvisaciones: las situacionales y las que son para emisión de la palabra.

**Improvisaciones situacionales:** las sesiones inician siempre con música, al igual que en las anteriores improvisaciones, se le brinda al intérprete total libertad de movimiento para que entre en la energía adecuada para improvisar. Seguidamente, poco a poco, son

guiados a situaciones muy específicas que surgen a partir de las decisiones dramáticas explicadas en el bloque anterior. Allí en estas mismas situaciones los intérpretes tenían total libertad para improvisar todo tipo de acciones, siempre y cuando estuvieran dentro de las indicaciones dadas por el director/dramaturgo. Por ejemplo, si la situación era una cita, el buscar acciones dentro de esta línea es preponderante para encontrar material base para la creación escénica. Aunque, si bien puede surgir cualquier acción, es trabajo del director visionar por los momentos más destacables como lo indicaba Argüello Pitt.

***Improvisaciones para emisión de la palabra:*** con la intención de reforzar la parte vocal se realizaron momentos de escritura libre (sin pensar de más y chorreando lo que se pensaba). En estas sesiones a cada intérprete se le brindó un tiempo específico para escribir de manera libre lo que sentían que alguien podría decir en situaciones específicas (siguiendo con el ejemplo de la cita; pensar en frases que se podrían decir en una cita y escribirlas). Asimismo, se podía ayudar a los intérpretes dando nuevas directrices mientras escribían como: “en este momento le entra una llamada a la otra persona y se tiene que ir, convéncela de que se quede o que te de una segunda cita”, etc. Esto resultó en que podían surgir futuras improvisaciones (lo cual detallaré más adelante en cada caso), hasta llegar a los textos finales, que tenían la unidad de contar qué es un hombre desde la percepción de cada uno de los personajes.

#### **4.2.4.2 Resultados:**

A partir de esta etapa de improvisaciones empecé a notar que el acercamiento de cada actor a las improvisaciones era muy diferente, lo cual me hizo comprender que tenía tres tipos de actores: uno más físico (Intérprete 3), uno más psicológico (Intérprete 2) y uno psicofísico (Intérprete 1). Por lo tanto, a la hora de crear cada uno necesitaba un enfoque diferente desde la dirección para entender y llevar a cabo el trabajo de la mejor manera posible.

El Intérprete 1 necesitaba un momento para pensar posibles acciones y después probar hacerlas, mientras que el Intérprete 2 necesitaba pensar un esquema mental para después proponer sobre este y accionar de diferentes maneras dentro del mismo esquema psicológico y finalmente, el Intérprete 3, que tenía mayor facilidad para hacer improvisaciones sin tener que pensar demasiado en la tarea, aunque por el contrario, cuando tenía una tarea muy específica se trababa demasiado por pensar de más.

Así que, tuve que adaptar y especializar los acercamientos para cada uno. Esto me dio una nueva luz sobre la dirección de los intérpretes: comprender su forma de entender y procesar el mundo creativo es fundamental para introducirlos en algún ejercicio o temática, por lo tanto, modifica el cómo presentar las improvisaciones. Pues, por ejemplo, si le ponía una tarea al Intérprete 3 donde tuviese que estructurar más podía empezar bien, pero después de un rato se trababa y comenzaba a repetir (como en un bucle) cosas que ya había hecho o dicho. Por el contrario, si al Intérprete 2 no le daba un pequeño espacio para pensar un poco su acercamiento se quedaba en blanco y continuar se le dificultaba bastante. Por último, con Intérprete 1 el problema era encontrar un balance entre que tanto necesitaba hacer cosas físicas o en pensar en lo que necesitaba hacer antes de realizarlo y con cual debería de empezar para después nutrir la otra parte.

#### **4.2.4.3 Decisiones dramáticas**

En esta etapa empezó a surgir una interrogante crucial para el desarrollo del proyecto: ¿cómo conducir la improvisación individual hacia la compleja temática específica seleccionada (la masculinidad)? Pues no era tan simple como decirles a los intérpretes: “vos sos hombre, entonces improvisá ser hombre”. Si a mí, por ejemplo, me pidiesen eso no tendría ni idea de qué improvisar o cómo siquiera pensar en realizar un acercamiento a la improvisación. Así que fue un momento clave para volver a las bases más puras de la improvisación teatral como técnica al emplear: situación y objetivo.

A partir de aquí empecé a buscar situaciones específicas que pudiesen realizar los intérpretes. En los diferentes trabajos de mesa, salieron a relucir diferentes situaciones que atravesaban a los actores, para uno de ellos que está en constante deconstrucción, el discurso feminista, estaba muy presente dentro de él. Para otro la relación con su papá era una constante y finalmente la sexualidad diversa del último participante resonaba bastante en las charlas. Por medio de esto empecé a diseñar las improvisaciones para los monólogos más claramente, donde todas debían de estar centradas en una situación base (relacionada con algunas mencionadas en los trabajos de mesa) y una actividad física, con la cual se pudiera empezar a trabajar. Por ende, entré el trabajo en la acción física, ya que el desarrollo de la palabra iba a requerir un tratamiento diferente, pues no se tenía un compañero en escena (lo cual generalmente facilita la improvisación de texto).



Por otro lado, como director/dramaturgo había establecido que los disparadores de creación iniciales serían los intérpretes y su perspectiva de la masculinidad y que, conforme el proceso avanzara estaría abierto a otros posibles estímulos en mi vida que pudiesen inspirarme para enriquecer el montaje. Así fue apareciendo reincidentemente el tema del hombre en relación con la mujer. Tomé la preliminar decisión creativa de incorporar metafóricamente la presencia femenina a través de algún elemento. Provisionalmente, quise probar que lo que unificara la pieza fuesen muñecas, las cuales representarían a las mujeres de forma simbólicamente.

#### **4.2.5 Bloque 5**

##### **4.2.5.1 Construcción de los monólogos**

A partir de todo lo realizado hasta este momento, las conversaciones y características de cada intérprete y lo estudiado en la temática de interés, tomé diferentes decisiones dramáticas, con las cuales trabajarían los intérpretes para, posteriormente, concretar la construcción de monólogos. Por lo tanto, en esta sección encontramos, dividido por cada intérprete, las acciones que se llevaron a cabo para poder concretar esta misión.

##### ***Intérprete 1***

La situación con la que decidí que trabajaría el Intérprete 1 sería una cita amorosa. En consecuencia, los pasos a seguir fueron los siguientes:

**Improvisación corporal:** le pedí al actor que improvisara acciones que se realizan en una cita, teniendo a su servicio como escenografía una mesa y un par de sillas.

**Orden secuencial:** al finalizar la improvisación, como director/dramaturgo tomé los momentos que me parecieron más interesantes y les di una estructura con un orden secuencial coherente y con potencial.

**Incorporación de un elemento/objeto estético narrativo:** el actor debía volver a improvisar sobre la estructura brindada, pero esta vez debía incorporar un elemento que simbolizara la mujer. En este caso específico, el elemento terminó siendo una bola de fútbol.<sup>3</sup> (Ver Anexo 6)

---

<sup>3</sup> Es necesario aclarar que inicialmente, como mencioné al cierre del bloque anterior, la idea era trabajar con muñecas, en el caso del Intérprete 1 con una muñeca inflable específicamente; sin embargo, cuando inicié el trabajo con el Intérprete 1 no había podido encontrar la muñeca inflable, por lo que le dije que tenía que

**Generación de palabra:** se realiza un ejercicio de escritura libre. El actor debía escribir, sin pensar de más, sobre el discurso feminista que él había aprendido por su proceso personal de deconstrucción.

**Transformación de la palabra:** debido a que el material creado en el paso anterior contenía un lenguaje sumamente técnico, empezamos a transformarlo hacia un material más creativo a través de la explicación/conversación más cotidiana que contuviera la misma información. Aquí salió a relucir un personaje “famoso” en redes sociales llamado el “Feminista”, que son estos hombres que utilizan el discurso feminista para conquistar mujeres y que terminan siendo violadores o asesinos (o ambos) sumamente machistas que tergiversan este discurso a su favor para utilizar a las mujeres como objetos.

**Primer borrador escénico:** se definió una estructura preliminar física y vocal de la escena, la cual discursivamente mostraba tres dimensiones del discurso del director/creador: 1) físicamente mostrábamos una cita con violencia física (masculinidad hegemónica), 2) vocalmente un discurso feminista del personaje (dando una visión de la masculinidad disidente) y 3) la bola de fútbol daba matices de cosas que podrían pasar por el machismo social (masculinidad hegemónica). Vale mencionar que el utilizar pelotas como representaciones de mujeres daba una metáfora maravillosa para el público, lo que lograba así el “Binomio Fantástico” que menciona Argüello (citando a Rodari).

**Segunda capa de improvisaciones:** el actor improvisaba sobre el borrador escénico establecido. Estas improvisaciones sirvieron para encontrar momentos dentro de la base física, en los que saliera naturalmente el texto. También se brindaba la oportunidad de cambiar textos de lugar, incorporar movimientos o acciones que sintiese necesarias. Al mismo tiempo, que yo como director/dramaturgo tomaba decisiones sobre cambiar, agregar o quitar alguna acción de ser necesario. (Ver Anexo 7)

**Improvisaciones profundas:** con el objetivo de profundizar en la interpretación de la escena y la comprensión de ciertas acciones, realizamos improvisaciones donde el objeto escénico representativo de la mujer (balón de fútbol) era sustituido por una persona real (en este caso, yo como director). Tuvimos dos improvisaciones, en las cuales tuvimos una cita entre una pareja heterosexual, entonces yo tomé el papel de la chica en la cita y él el del

---

utilizar una imaginaria. Por suerte, el actor trajo un “reemplazo”. En vez de usar una muñeca, utilizó una pelota de fútbol. Con esto el material alcanzó una nueva dimensión, que me llevó a sustituir la idea original de las muñecas y decidir trabajar con juguetes.

chico. La primera fue para que él tuviera todo el control y yo me dejaba guiar, mientras que en la segunda yo tenía el control y él debía de dejarse llevar. Esto le permitió que salieran a relucir cualidades interesantes de su personaje. Por ejemplo, en una parte cuando bailábamos, cuando él me guiaba no había ningún problema, pero si yo lo guiaba se sentía algo incómodo por no estar acostumbrado a no tener el poder. Esto ayudó a que comprendiera lo que a su personaje no le gustaba y para que justificara esta necesidad de poder y de realizar las atrocidades, que finalmente ocurrían en la escena. Además, estas improvisaciones tuvieron la funcionalidad de permitirle al actor encontrar nuevos matices que podía aplicar a la escena. Por ejemplo, como estrategia en qué momentos “ceder” el control para engañar, mostrando que es un hombre deconstruido de una masculinidad disidente perfecto, para luego rematar con la misma masculinidad hegemónica tóxica del personaje que se creó, dando una nueva capa de matices a usar dentro de las pasadas de la escena.

**Pulido y ritmo:** cuando ya se tenía la escena bastante sólida tanto en lo físico como en lo vocal y el actor tenía claras sus intenciones, se realizó un trabajo de pulido físico y de ritmo de la escena. En esta etapa, además, se reforzó la unión del animal con el monólogo. Una esencia que tratamos de mantener durante todo el proceso.

**Transiciones:** la escena contenía una importante transición introductoria, donde el actor transicionaba de animal a híbrido a humano. Esto se llevó bastante trabajo, ya que, si bien, él tenía claro el movimiento de cómo realizar el paso, las transiciones eran bruscas y no tenían movimientos sutiles, sino más bien un tanto cuadrados. En los calentamientos nos enfocamos en darle más fluidez y suavidad a la transición, lo cual permitió que, afortunadamente, para la muestra final estuviera mucho mejor.

**Transcripción del texto final:** Como último paso, después de pasar por todo el proceso y tener la muestra final, extraje el texto escrito, el cual, es el resultado final tangible de la experiencia y que quedara para futuras publicaciones o montajes de este. La escena construida finalmente mostraba a un lobo que se convertía en hombre, que durante una cita, en la cual conquista a su pareja (representada por una pelota de fútbol) diciéndole cosas que un hombre deconstruido diría, pero, poco a poco físicamente se muestra una relación muy abusiva hasta que este hombre termina violándola y matándola, para

posteriormente tirarla con el resto de las mujeres que ha violado y matado volviendo a convertirse en un lobo para repetir el ciclo.

### ***Intérprete 2***

Con el Intérprete 2, tomé la decisión de que lo que trabajaría con él sería un niño contando una historia. Los pasos por seguir fueron los siguientes:

**Improvisación corporal:** Le pedí al actor que improvisara acciones que realizan los niños mientras juegan, no tenía escenografía sino diferentes objetos por el espacio que podía utilizar como quisiese, destaque el uso de una botella como un muñeco.

**Orden secuencial:** al finalizar la improvisación, al igual que con el Intérprete 1, tomé los elementos más interesantes y les di una estructura, orden secuencial coherente y con potencial.

**Incorporación de un elemento/objeto estético narrativo:** el Intérprete 2 debía de volver a improvisar sobre la estructura brindada, pero incorporando un elemento que inició simbolizando a las mujeres pero que se transformó a representaciones de masculinidades con tres muñecos de súper héroes.

**Generación de palabra:** También para este monólogo, se realizó un ejercicio de escritura libre. El actor debía escribir (sin pensar de más), desde la perspectiva de un niño, como su hermano era como un súper héroe.

**Transformación de la palabra:** El material creado en el paso anterior, nos sirvió para conocer puntos importantes de la vida de este hermano, los cuales se mezclaron con el hecho de que era homosexual, ya que como director con una sexualidad diferente (al igual que el intérprete) para mí era necesario abordar esta temática y explorarla desde diferentes aristas dentro de la historia del personaje.

**Primer borrador escénico:** Al contar con una estructura física y vocal preliminar de la escena, discursivamente también se logró mostrar una tridimensionalidad desde la visión del director/dramaturgo: 1) físicamente: vemos a un niño jugando con sus juguetes de súper héroe (masculinidad hegemónica), 2) vocalmente un niño que contando la historia de su hermano el súper héroe homosexual (masculinidad disidente) que se enfrentaba a los enemigos de la sociedad (masculinidad hegemónica) y 3) los muñecos de súper héroes metaforizando a humanos, dejan entre ver las luchas de las personas LGBTQ+, dándose así

un combate directo entre ambas masculinidades de la actualidad, como se expuso con José Manuel Salas Calvo. (Ver Anexo 8)

**Segunda capa de improvisaciones:** el actor improvisaba sobre el borrador escénico establecido. Estas improvisaciones sirvieron para encontrar momentos dentro de la base física, en los que saliera naturalmente el texto. También se brindada la oportunidad de cambiar textos de lugar, incorporar movimientos o acciones que sintiese necesarias; al mismo tiempo que yo como director/dramaturgo tomaba decisiones sobre cambiar, agregar o quitar alguna acción de ser necesario. (Ver Anexo 9)

**Improvisaciones profundas:** Con el Intérprete 2 no fue necesario hacer improvisaciones para que entendiera sensaciones o situaciones, ya que él llegaba de una manera muy natural a estas gracias a que tenía una claridad lógica de lo que sucedía, esto permitía que no se descarrilara en emociones o movimientos innecesarios, lo cual fue ganancia para el montaje ya que podíamos enfocarnos en otras cosas que requerían una mayor prioridad para él. Por esto al ser un intérprete más psicológico era obligatorio darle un pequeño espacio para que “armara” un “esqueleto” en su cabeza, esto no implicaba que le permitía resolver todo en su cabeza antes de improvisar, ya que dentro de las mismas improvisaciones trataba de meter elementos que él no se esperase, por ejemplo, al sonar una palmada significaba que escuchaba al papá y tenía que esconder los juguetes porque al papá no le gustaba que jugara con los muñecos, o, como papá o hermano le decía frases o preguntas, como: “¡le pegaron a su hermano! Y hay que alegrarlo, ¿qué hacemos?”, esto le modificaba lo que tenía pensado y lo obligaba y transformar el “esquema” base que había creado para improvisar lo que acontecía en las improvisaciones.

**Pulido y ritmo:** cuando la escena estaba bastante sólida tanto en lo físico como en lo vocal y el intérprete tenía claras sus intenciones, se realizó un trabajo de pulido físico y de ritmo de la escena. En esta etapa, además, se reforzó la unión del animal con el monólogo, una esencia que se trató de mantener durante todo el proceso.

**Transiciones:** al igual que con el Intérprete 1, el Intérprete 2 tenía una importante transición introductoria donde pasaba de animal a humano, pero a diferencia del intérprete anterior este fue el talón de Aquiles de este actor, ya que el poder bajar el peso en los tres niveles en los que podía estar el animal se le dificultó en gran medida. La solución que propuse fue la de levantar a un compañero para que el peso de este le modificara el

caminar, pero, esto no fue posible ya que todos los del equipo pesaba más que el intérprete y evitar una lesión siempre es prioridad. Al recordar que este intérprete es psicológico y necesitaba entender primero con la cabeza para luego realizarlo con el cuerpo, le pedí al Intérprete 3, (a quien le costaba menos la transición de animal a humano) que le explicara paso por paso como el distribuía el peso, en las diferentes posiciones y partes del cuerpo en las que pasaba su animal (cuando caminaba o no) y a partir de esta explicación más racional mejoraron significativamente las transiciones del Intérprete 2. Finalmente, si bien después de esto, la transición ocurría de una manera interesante y mucho más fluida, creo que nos faltó el encontrar los momentos donde podía aflorar el animal en medio de la escena, en comparación a los otros intérpretes que tenían momentos muy marcados (como oler, sacar las garras o hacer sonidos) que enriquecían la escena y que no se lograron.

**Transcripción del texto final:** Como último paso, después de pasar por todo el proceso y tener la muestra final, extraje el texto escrito, el cual, es el resultado final tangible de la experiencia y que quedara para futuras publicaciones o montajes de este. La escena construida finalmente mostraba a un elefante que se convertía en niño, que mientras juega con sus muñecos, nos cuenta la historia de su hermano un Superman (que es homosexual) y como lucha contra otros súper héroes (la sociedad, la familia) para salvar a su amigo súper héroe (la pareja) pero que deja entrever que podría repetir algunos de estos patrones a futuro él mismo.

### ***Intérprete 3***

Con el Intérprete 3, tomé la decisión de trabajar un papá jugando con una muñeca como si fuera su hija. Los pasos por seguir fueron los siguientes:

**Improvisación corporal:** con el Intérprete 3, inicialmente le pedí acciones que podía hacer un político dando un discurso, tenía total libertad de palabra, pero debía explicar qué es un hombre desde la visión de masculinidad hegemónica. La atención del intérprete empezó a colocarse más en pensar qué decir que en las acciones físicas. Volvimos a intentar realizar la improvisación del político, la cual aconteció, pero de una forma forzada y de nuevo el énfasis no estaba en las acciones y las acciones que acontecían eran muy pasivas como si estuviese incrustado en un podio sin poder moverse. (Ver Anexo 10) Gracias a la decisión de usar juguetes en general y ver que no avanzaba con el político, decidí darle un nuevo acercamiento a esta escena y al igual que las otras buscar una base

solo física para que el intérprete (más físico) tuviese donde sostenerse escénicamente y avanzar desde ahí. Un tema recurrente con este intérprete era la paternidad, entonces la improvisación fue sobre un padre jugando con su hija, a su servicio tenía una mesa, dos sillas.

**Orden secuencial:** nuevamente como director/dramaturgo seleccioné los momentos que me parecieran más interesantes, les di una estructura con un orden secuencial coherente y con potencial.

**Incorporación de un elemento estético narrativo:** el actor debía de improvisar nuevamente sobre la estructura creada incorporando un elemento que simbolizara a una niña. En este caso específico, el elemento terminó siendo una muñeca.

**Generación de palabra:** la creación de estos textos surgió de improvisar la escritura al igual que en los otros dos casos, escribir sin pensar mucho, tratando de no perder el que es ser un hombre (desde la masculinidad hegemónica) que nació desde la improvisación del político. Me pareció interesante que algunos puntos en concreto contrastaban con las acciones físicas encontradas en las improvisaciones.

**Transformación de la palabra:** aquí es donde ocurre un acontecimiento inesperado y que modificó el proceso de este monólogo; cuando se buscaban momentos donde surgiera la palabra en la base física, el intérprete no lograba procesar el decir cosas mientras realizaba las acciones físicas, esto surgió por diferentes motivos (cansancio, trabajo, problemas personales, etc.) del intérprete, que yo como director/dramaturgo no podía controlar. Por estos motivos, tomé la decisión (que no me satisfizo) de grabar en audios lo que el actor iba a decir. Tomé de base las improvisaciones de escritura libre realizada por el intérprete, pero como director/creador la modifiqué para que el resultado final del texto se ajustara a lo que me imaginaba como creador.<sup>4</sup>

**Primer borrador escénico:** Teniendo ya definidas una estructura preliminar física y vocal de la escena, intente mostrar tres dimensiones del discurso del director/dramaturgo: 1) físicamente se mostraba un padre jugando con una muñeca como si fuese su hija (masculinidad disidente), 2) vocalmente había un hombre diciendo ¿qué es un hombre?

---

<sup>4</sup> Destaco dos factores de suma importancia para este tipo de procesos de creación: el tiempo del proceso de la obra total es muy diferente al tiempo del proceso de cada intérprete, a veces (como en este caso) el intérprete necesita más tiempo para procesar, entender y aplicar cosas que no necesariamente hay en el tiempo total de un montaje, el encontrar un balance y como trabajar de una forma más productiva con el poco tiempo, es una prioridad que no se puede dejar de lado.

(desde la masculinidad hegemónica hasta liberarse en la masculinidad disidente), 3) la muñeca que metafóricamente representa a la hija (muerta) del personaje mostraba los estragos provocados por la masculinidad hegemónica que hicieron que el personaje cambiara a una masculinidad disidente, (aunque fuese tarde) posterior a la muerte de su hija, lamentándose que posiblemente nunca se pueda recuperar lo perdido (por ser “trabajo de alguien más”) como lo expusieron Roy Riviera y Yajaira Ceciliano.

**Segunda capa de improvisaciones:** Con respecto a la parte corporal, el intérprete improvisaba cosas nuevas sobre la base conforme le agregaba nuevos elementos (como el juego de té, galletas, ropa de niña, etc.) y como director/dramaturgo tomaba decisiones sobre cambiar, agregar o quitar alguna acción de ser necesario. (Ver Anexo 11) Ahora si bien no es improvisación 100% la manera que logré para que el intérprete “improvisara” un poco los textos fue que mientras grabábamos las veces en off, jugara y cambiase los matices vocales en todas las diferentes grabaciones de textos que se realizaron.

**Improvisaciones profundas:** con el objetivo de desarrollar acciones y profundizar en la interpretación, tuve que improvisar con el Intérprete 3 como lo hice con el intérprete 1, para que comprendiera desde otra perspectiva lo que era interactuar con una niña (rol que tomé para la improvisación), haciendo berrinches, no queriendo estudiar o lavarme los dientes, querer jugar, etc. Buscando así desestabilizar el control del adulto y forzarlo a buscar más acciones físicas y menos la utilización del regaño como acción escénica, logrando que el intérprete entendiera como se podía sentir un padre ante tales comportamientos y como podría hacer sentir a la niña.

**Pulido y ritmo:** con la escena sólida, las intenciones claras físicamente y los audios grabados, se realizó un trabajo de pulido físico y ritmo de la escena, además de buscar la sincronización de los audios con las acciones físicas y reforzar la unión del animal con el monólogo para poder presentarlo de la mejor manera posible en la muestra final.

**Transiciones:** como los otros monólogos, este contenía una importante transición introductoria, donde el actor transicionaba de animal a humano. A diferencia de los Intérpretes 1 y 2, el Intérprete 3 fue quien conectó y encontró de manera mucho más rápida, sencilla y satisfactoria como realizar la transición de animal a híbrido y de este a humano y viceversa, tenía muy claro cómo distribuir los pesos en el cuerpo, que partes y porque



moverlas en un orden en específico, además de moverlas de una manera muy similar al animal real.

**Transcripción del texto final:** Como último paso, después de pasar por todo el proceso y tener la muestra final, extraje el texto escrito, el cual, es el resultado final tangible de la experiencia y que quedara para futuras publicaciones o montajes de este. La escena construida finalmente mostraba a un hipopótamo que se convertía en un hombre, que mientras juega con su hija (una muñeca), escuchamos los pensamientos que le han inculcado de cómo es ser un hombre y al final logra liberarse mentalmente de este pensamiento a pesar de que ya es muy tarde porque su hija (real) ya no está.

Ahora, cuando ya los tres monólogos estaban “completos” (en unión lo vocal con lo corporal) y en fase de limpieza y pulido para la muestra final, es donde al fin los tres intérpretes pueden estar al mismo tiempo en los ensayos, durante todo el proceso siempre busqué que el calentamiento no fuese solo un momento para la preparación física, sino que fuese un momento para generar confianza y unión grupal, tanto entre los intérpretes como con el director, por este motivo cuando los tres interactuaron juntos por primera vez, no fue difícil que se creara un compañerismo además de apertura a la escucha y a la acción-reacción por parte de los participantes en el proceso, agilizando y facilitando el apoyo a los compañeros a pesar de no tener escenas grupales.

### **4.3 Etapa 3: Ensemble**

La etapa 3 consiste en la unificación y sistematización de todo el proceso, el cual culminó la investigación con la muestra final y la sistematización de este, lo cual queda evidenciado con esta memoria crítica.

Ahora, con respecto a la muestra final, si bien tenía tres monólogos completos y funcionales bajo una misma temática y con características de inicio y final similares (con los animales), todos bajo una unidad estética por los juguetes y la temática, no existía ninguna transición entre las partes, es aquí donde surge la idea de cómo unificar los elementos individuales en una misma puesta. Al ellos ser animales, tomé la decisión de ser un maestro de ceremonias de circo y que los animales de los actores eran actos que se iban a presentar esa noche en el circo.

Tomando así un lugar un poco más activo dentro del montaje, al formar parte de él y al mismo tiempo poder intervenir de ser necesario, por ejemplo, en un momento cuando el Intérprete 2 en su escena se trabó demasiado en un texto, comencé a chasquearle los dedos dándole a entender que debía de apresurarse dándole un matiz nuevo a la escena.

Esto además permitió que al yo formar parte del montaje como un ser omnipresente podría agregar o quitar cosas como la escenografía o la utilería que se utilizase, esto permitió que los cambios o que las cosas que los intérpretes utilizaran fuesen una sorpresa más para el público, ya que yo las sacaba cuando eran necesarias y no estaban en escena desde el inicio, además de agilizar las transiciones y quitarles preocupación a los intérpretes.

Si bien se marcaron los cambios entre escenas y momentos específicos donde yo entraba y ponía escenografía o utilería necesarios para el desarrollo de alguna escena, absolutamente todas mis demás intervenciones fueron total y completamente improvisadas en el momento de la muestra final, ya que, al ser un montaje creado a partir de esta técnica, yo también debía de pasar por la misma al formar parte de este proceso.

Creo que tomar este riesgo ayudó a que los intérpretes sintieran todavía una mayor unión grupal conmigo como director y que no sintieran que estaban solos al crear con esta técnica, ya que al tomar el riesgo como director/dramaturgo de realizar improvisación teatral en la función misma (muestra final), les daba una mayor seguridad para confiar en el proceso que vivimos que me permeaba para realizar tal acción.

Mis intervenciones oscilaban entre lo correcto y lo incorrecto en las diferentes masculinidades (hegemónica y disidente) ya que, al estar permeado de todo el proceso, desde la investigación previa hasta el desarrollo del montaje, las vivencias con los intérpretes, sus procesos y entender el cómo se desarrollaron las escenas me permitía jugar con estas características para utilizar ambas masculinidades, ya fuese algo chocante o algo que empatizase con el público para lograr diferentes reacciones en el mismo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El vídeo final de la puesta en escena puede encontrarse en el Anexo 12, así como el resultado final del texto dramático se podrá visualizar en el Anexo 13.

### Parte III

## 5. El Espejo

### 5.1 Conclusiones y recomendaciones

Después de terminar todo el proceso de sistematización y de comprender lo que funcionó, lo que no, lo que se tuvo que modificar, los aciertos y las limitantes, llego a las siguientes conclusiones:

La realización de un diagnóstico físico sobre los intérpretes es fundamental, ya que es aquí donde se observan tanto las fortalezas como las debilidades de los participantes para encontrar la mejor ruta para proceder con cada uno de ellos y potenciar el trabajo escénico de la mejor manera posible.

El trabajo de mesa cumple una función fundamental para captar y entender la visión de mundo de los intérpretes, lo cual permite la toma de decisiones sobre cómo avanzar específicamente, con cada uno de ellos. Además, de delinear posibles caminos de interés en las primeras improvisaciones.

La exploración y utilización de una corporalidad distinta (como la de un animal) ayuda a los intérpretes y al director/dramaturgo a encontrar nuevos matices, que pueden añadir y potenciar el trabajo escénico cuando ya está mucho más definido.

La implementación de estímulos externos es de suma importancia, pues cumple diferentes funciones: como generar un vínculo entre el intérprete y su trabajo escénico, así como propicia un ingreso más fácil al trabajo de la escena y finalmente, estimula la búsqueda de movimientos no convencionales en los intérpretes.

Si bien, algunas ideas pueden surgir por “instinto” es esencial buscar elementos teóricos para profundizar y respaldar que, lo que surge por intuición tiene un sentido y trasciende, pues no es mera casualidad.

Cuando se toman decisiones dramáticas hay que posicionarse sobre qué visión de la historia se quiere contar, ya que solamente suele existir un punto de vista y una forma de contarlo. En este caso, la que se muestra escénicamente.

Al igual que, cuando se crean historias escénicas es importante crear personajes con la mayor cantidad de matices posibles, ya que, no todo puede ser blanco o negro, bueno o malo, puesto que las temáticas de donde surgen las improvisaciones suelen contener aristas

tanto positivas como negativas, que enriquecen el montaje, Más si se muestran ambas en una pugna constantemente.

Entender con qué tipo de intérprete se está trabajando es esencial para el acercamiento y posterior realización de las improvisaciones, debido a que es muy diferente el entendimiento de la escena de un actor físico a uno psicológico o uno psicofísico.

Al improvisar monólogos es indispensable, que lo primero que surja de las improvisaciones sea una base física que sirva de esqueleto y que sea modificable dependiendo de las necesidades de la escena o el intérprete.

Como director/dramaturgo existe total libertad de seleccionar los mejores momentos y darles un orden secuencial para que tenga sentido escénico. Esto no impide que se pueda modificar, posteriormente, para mejorar el acto escénico.

El implementar elementos/objetos escénicos específicos suele favorecer a la poética y a la narrativa de la escena, ayudando a formar los “binomios fantásticos”.

La escritura libre puede ayudar a encontrar posibles frases que serán utilizadas o que servirán para ser transformadas y encontrar así un nuevo elemento de lo que se dirá vocalmente, con el cual se podrá investigar y encontrar nuevas posibilidades, ya que como el esqueleto físico es una base para crear.

La realización de improvisaciones donde se mezclen la base física con la textual es necesaria para fusionar ambas de manera natural.

La realización de las improvisaciones profundas ayuda al intérprete al entendimiento de emociones y sensaciones que necesitan un énfasis particular y que solo el director/dramaturgo detecta y propone para reforzar las mismas.

Cuando el director/dramaturgo creé que la escena está lista, tanto en acciones (corporales y vocales) como en emociones, debe de priorizar el pulido y el ritmo de estas para enfocarse en la unión total del montaje.

El proceso de tiempo de entendimiento de un intérprete es muy diferente al tiempo que se tenga de creación antes del estreno, por ende, hay que comprender cómo trabajarlos al mismo tiempo para maximizar los resultados obtenidos.

La transcripción final del texto solamente se puede obtener luego del estreno (o muestra final) de la obra, ya que es ahí donde queda el producto final real, luego de todos

los cambios y transformaciones por los que pasó el montaje y el texto durante el proceso de creación.

## 6. Referencias bibliográficas

- Alfaro, Mariana. (2016). *Hombres en ritual* (maestría profesional en danza). Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica.
- Argüello, Cipriano. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Campos, A y Salas, J. M. (2005) *Masculinidades en centro América*. Lara Segura Editores, San José, Costa Rica.
- Cantú Toscano, Mario. (2017). *La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena*. Telóndefondo. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3973>
- Castillo, A. E. (2005) *¿De qué hablamos cuando hablamos de construcciones femeninas y masculinas?* Káñina revista Artes y Letras. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4719>
- Cortés, V. (2018). *Improvisación: una cartografía*. Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica.
- Fernández, M. (2014). *Tendencias discursivas en el activismo de varones profeministas en México: algunas provocaciones a propósito del “cambio” en los hombres*. Revista Conexões PSI.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru, 1998. Colección Skene ; 13
- Galván, O. (2018). *Yes, but... la improvisación en su encrucijada*, Ed. 1improtour & ediciones status
- Halpern, C. Close, D. Johnson, K. (2004). *La verdad en la comedia manual de técnicas de improvisación*. Barcelona, España. Obelisco
- Johnstone, K. (1990) *Impro improvisación y el teatro*. Santiago de Chile. Cuatro Vientos.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* prefacio de Anne Ubersfeld. España, Barcelona: Paidós.
- Preciado, J. F.(1990) *La actuación dramática creativa la commedia dell'arte*. Tomo II. México, D.F. Limusa.

- Riviera, R. y Ceciliano, Y. (2004). *Cultura, masculinidad y paternidad: las representaciones de los hombres en Costa Rica*. San José, Costa Rica. FLACSO.
- Salas, J. (2005). *Hombres que rompen mandatos: la prevención de la violencia*. San José, Costa Rica. Lara segura y Asociados.

## 7. Anexos

### Anexo 1

*Entrevista Arnoldo Ramos 1/06/19 (comunicación oral)*

Fernando Ávila; ¿Cómo afrontas los procesos de creación mediante improvisación?

Arnoldo Ramos: Me enfrento con todas las herramientas que tengo, ya que la técnica de la improvisación tiene sus reglas, no es solo improvisar para ver que sale, hay que tener objetivos concretos para crear, saber que naturaleza de juego quiero crear y cómo entrenar al actor en esta naturaleza de juego para que pueda responder a las necesidades de dirección.

FÁ: ¿Si algún intérprete se bloquea para crear, como lo ayudas a salir del bloqueo?

AR: Trato de crear un ambiente favorable alrededor del intérprete, que no se sienta expuesto, además de garantizar la salud psíquica y emocional, el ambiente o atmosfera es lo más importante, lo que se genera en un ambiente más favorable ayuda para que no se trabe ningún intérprete.

FÁ: ¿Cómo encontrás posibles detonantes de creación?

AR: Depende del equipo de trabajo, de lo que quiero crear, de lo que se siente del colectivo, me gusta crear términos con cada grupo, que sean específicos y que ayuden a entender mejor lo que quiero lograr, por ejemplo en “Plop”, cree los “Momecs” y solamente en este montaje utilicé el término, ya que ayudaban a que los alumnos se sintieran motivados para la creación de material escénico.

FÁ: ¿Cómo seleccionas de lo creado lo que llega al montaje final?

AR: El material final seleccionado, surge por la estructura; Al final son cosas para la dramaturgia, que ayudan a contar qué es lo que quiero decir, cuando selecciono material debe de tener un sentido con lo que se quiere decir, muchas veces existen materiales escénicos hermosos, espectaculares, pero que no calzan con las características de los demás materiales por eso no se pueden seleccionar aunque sean fantásticos, esa es la etapa discriminatoria.



***Entrevista Mabel Marín*** 1/06/19 (Comunicación oral)

Fernando Ávila: ¿Cómo afrontas los procesos de creación mediante improvisación?

Mabel Marín: Dándoles directrices muy claras a los intérpretes, que van a improvisar, dejar claras las reglas y los objetivos de cada uno durante la improvisación, de lo que se produce, lo filtro y lo edito para sacar un resultado que sea más redondo.

FÁ: ¿Cómo guías a los intérpretes para que puedan crear?

MM: Les doy referentes, darles estímulos específicos, permitirles proponer, que sean libres de proponer lo que quieran, que todo lo que propongan está bien, luego yo edito pero todo es válido, porque cualquier cosa puede dar pie a una súper idea.

FÁ: ¿Y si algún intérprete se bloquea para crear, como lo ayudas a salir del bloqueo?

MM: Para mí, hay tres formas, la primera es borrón y cuenta nueva, si no sirve entonces empezamos de nuevo y pero que lo nuevo que empezamos me dé algo parecido a lo que estaba buscando como creadora, la segunda es ir pasito por pasito, aclarar que está pasando, que el intérprete entienda la situación, que lo bloquea y encontrar cómo avanzar de ahí y la tercera es buscar otro estímulo distinto a ver si lo saca de la trabazón, a ver si lo entiende desde otro ángulo para seguir adelante.

FÁ: ¿Cómo encuentras posibles detonantes de creación?

MM: Siempre estoy muy receptiva y abierta al mundo, todo me parece un posible material de creación, comerciales, Netflix, anuncios, es siempre estar abierta a que todo podría ser material de creación. Y lo segundo son detonantes específicos de la investigación del tema, pero generalmente el 90% de los detonantes son la primordialidad de detonantes en mis montajes. El cerebro empieza a ver cosas en función de la creación.

FÁ: ¿Cómo seleccionas de lo creado lo que llega al montaje final?

MM: En este tipo de procesos planteo una estructura inicial básica clara, voy seleccionando lo que me va aportando a esta estructura dramática inicial; Lo segundo sería los materiales que tienen potencialidad de desarrollo dentro de las cualidades necesarias para lograr el montaje, si los intérpretes no pueden desarrollar algo fabuloso porque no son bailarines, no los pongo a bailar si no hay suficiente tiempo para hacerlo. También influye la producción y el dinero, también se puede hacer material genial que no va por la línea de mi investigación o creación entonces hay que descartarlo.

*Entrevista Mariana Alfaro 1/06/19 (Comunicación oral)*

Fernando Ávila: ¿Cómo seleccionas de lo creado lo que llega al montaje final?

Mariana Alfaro: Es curioso porque, vamos haciendo pruebas con las exploraciones y digo un día voy a juntar esta exploración con esta y esta y lo pruebo, algo que me llamo la atención, lo planeo, lo pongo en papel, lo pruebo y de esto hay algo que me unió, me movió emocionalmente y eso lo voy dejando, era orgánico, tenía como vida propia, iba creciendo y yo creí que solo iban a ser exploraciones y que de ahí salía el material pero se dio que ahí mismo se construía lo que iba saliendo orgánicamente y estaba, me apoyo en las personas que lo miran y la retro alimentación de otras miradas y otras personas con otras disciplinas me nutren para seguir avanzando y decir ok, esto va por aquí.

FÁ: ¿Cómo encuentras posibles detonantes de creación?

MA: A mí me llaman la atención las situaciones sociales y me parece que la forma de contribuir desde el arte es plantear nuestra posición respecto a algo, me empapo de una temática, a leer, ver películas, ver obras de teatro y danza que toquen el tema, hablar con especialistas como sociólogos y psicólogos y que todo esto llene el cuerpo que va a salir en movimiento porque ya está adentro de uno, hay gente que trabaja primero desde el cuerpo y después el tema, para mí es al revés, al estar tan digerido sale naturalmente el tema y la sensibilidad que tenga uno con las personas, el poder escuchar o percibir cuando un intérprete no estaba dispuesto a realizar algo, tener la empatía de no imponer cosas, que salga porque se quiere compartir eso.

FÁ: ¿Y si algún intérprete se bloquea para crear, como lo ayudas a salir del bloqueo?

MA: Hay diferentes formas de hacerlo, depende de la situación, un intérprete esto tanto en sí mismo, que de pronto salió y se fue, era trabajar una distancia de ser yo, pero ser capaz de sacar estas sensaciones de mi cuerpo, la respiración y la mirada con el compañero ayudaban a volver también hubieron otros momentos en que se inmovilizaban, en esos momentos usábamos mucho la respiración, no pensarlo tanto, fluir, tener escucha al cuerpo y estar en lo que está sucediendo, sentir al compañero ya que todos improvisaban simultaneo, sentir la energía y si yo no la tenía contagiarme de lo que sentía otro y avanzar gracias a esto.

FÁ: ¿Cómo guías a los intérpretes para que puedan crear?

MA: Se hablaba mucho, se conversaba sobre las experiencias y de lo que investigábamos, con diferentes propuestas como cartas o ropas, como esta define cosas, diferentes palabras que modifican a los intérpretes y luego de estar cargados con el tema, lanzábamos un motivo o detonante y empezábamos a trabajar desde ahí, a mí me gusta trabajar en silencio pero si el intérprete necesita música, se les daba, los intérpretes dialogaban y transformaban el proceso para encontrar nuevas posibilidades.

FÁ: ¿Cómo afrontas los procesos de creación mediante improvisación?

MA: Las improvisaciones se manejan mucho en danza y la trabajé en mí maestría, fue una herramienta que surgió naturalmente y la idea era dar un motivo (o detonante), por ejemplo cartas que se riegan en el piso, que los intérpretes levantaban una y reaccionaban como sentía su cuerpo a partir de este impulso, lo que yo buscaba era encontrar las sensaciones que los intérpretes tenían desde su masculinidad.

***Entrevista David Korish 19/8/19 (Comunicación oral)***

Fernando Ávila: ¿Cómo afrontas los procesos de creación mediante improvisación?

David Korish: Cada proceso es diferente, según el equipo, según el tema, según los parámetros del proceso, así que no es que hay formula ni receta, lo que generalmente hacemos es una indagación sobre el tema, luego la indagación teórica empieza a generar insumos creativos, los insumos creativos empiezan a traducirse a la improvisación escénica, la improvisación escénica empieza a generar material, como material escénico, lo que llamamos material, material escénico empieza a tener es muy... sin forma lo empezamos a dar forma y luego empezamos a el proceso de la dramaturgia escénica que es tenemos como estos bloques de material y empezamos a organizarlos para la construcción del espectáculo.

FÁ: ¿Cómo guías a los intérpretes para que puedan crear?

DK: Es que con el equipo con el que trabajamos, ellos realmente auto estimulan, es mediante el proceso de discusión, de fomentar un piso teórico, de fomentar un piso digamos estímulos, ellos son los que realmente se auto incentivan en el proceso creativo o en las improvisaciones.

FÁ: ¿Y si algún intérprete se bloquea para crear, como lo ayudas a salir del bloqueo?

DK: Diay ser sensible, ósea la creación es difícilísima ósea yo creo que nos trabamos 8 veces al día, yo creo que lo que no... lo que hemos aprendido es no, es no preocuparnos mucho por los bloqueos o por las trabas o por las crisis eso es parte natural de un proceso creativo que tiene de cualquier proceso creativo ósea todas las turbulencias, las peripecias creativas los bloqueos, eso es parte de, lo que hemos aprendido es a no estresarnos mucho cuando un día sale mal.

FÁ: ¿Cómo encuentras posibles detonantes de creación?

DK: Mediante la relación con el territorio del tema que estamos investigando, cuando nosotros empezamos una investigación-creación de alguna manera este tema se convierte en el prisma del cual yo veo el mundo ósea entonces empiezo a ver esto por todo lado, ver, oír, lo que leo, lo que escucho, lo que percibo de personas empiezo a percibirlo mediante el prisma de este tema, entonces siempre estoy como con el radar abierto a lo que y eso es lo que llevo al espacio creativo.

FÁ: ¿Cómo seleccionas de todo lo creado el material que llega al montaje final?

DK: A bueno, ese es el arte y el oficio, la construcción de la dramaturgia mediante todos estos bloques es como preguntar a alguien ¿Cómo escribís un libro? Pues con mucha práctica, uno tiene un olfato, uno desarrolla un oficio, uno empieza a identificar que esto es un mejor contraste a lo otro, que en esto necesitamos un cambio de ritmo, con mucho criterio digamos elaborado, también con confianza en la intuición y muchos factores pero en la construcción de la pieza es donde la dirección y la dramaturgia se unen.

*Entrevista Natalia Mariño 30/09/19 (comunicación oral)*

Fernando Ávila: ¿Cómo afrontas los procesos de creación mediante improvisación?

Natalia Mariño: Bueno en general a pesar de que sea un proceso de creación que estas generando con tus propios recurso, no llego a plantearle al elenco lo que quiero hacer, sino tengo sesiones donde defino cosas y saco las imágenes principales que tengo respecto al tema y cuando tengo las cosas claras empiezo a hacer improvisaciones guiadas, con improvisaciones guiadas utilizo un texto, una música, para llegar a lograr las imágenes dentro de los parámetros que quiero, en las imágenes que quiero lograr. Nunca se empieza de cero porque ya no tienen muchas herramientas, que le ayudan en todos sus procesos, estos procesos no son unidireccionales, la primera parte está enfocada en mí en solitario para no llegar al equipo creativo desde cero, aunque no sepamos como valla a terminar es un camino que ayuda a la creación, en la segunda etapa donde llamo al equipo de trabajo es donde empezamos a trabajar en improvisaciones guiadas para llegar a cosas específicas del montaje doy dos tipos de improvisación, ya que unas son guiadas y otras son más libre para entender el universo interpretativo del actor para poder comunicarme mejor al entender sus códigos.

FÁ: ¿Cómo encuentras posibles detonantes de creación?

NM: Creo que una de las ventajas que tengo y que agradezco es que me es muy fácil, mi mente nunca para así que tengo imágenes de los conceptos que quiero lograr, a lo largo de la carrera he guardado imágenes que en algún momento pueda utilizar, el año pasado realice una obra y algo que habría improvisado en un proceso anterior me sirvió para esta del año pasado, trato de sistematizar y guardar todas estas imágenes que en cualquier momento podrían funcionar, y esto sucede en la primera etapa en solitario, soy como muy plástica, la dramaturgia escénica me permite explorar cosas desde ahí. Los primeros detonadores parten desde lo que es el tema y que quiero lograr de este. Ya sea un personaje o una historia concreta que en imágenes quiero lograr y en paralelo la parte plástica que está ligada, como la música, la paleta cromática y el espacio, no el final ya que hay una persona encargada para eso, sino en las dimensiones donde necesito que se desarrolle la obra, que carácter tiene íntimo o lejano, el espacio siempre va a ser el mismo, sin cambios per se o si va a ser un espacio que apela más a la meta teatralidad per se puedes

tener dudas pero con estos referentes puedes empezar a trabajar, este proceso es aislado del resto para llegar con algo concreto.

FÁ: ¿Y si algún intérprete se bloquea para crear, como lo ayudas a salir del bloqueo?

NM: Va a pasar mucho, es bastante importante por parte de la dirección, porque estamos formados dentro de una estructura teatral, que siempre está sobre la linealidad porque así aprendemos, me ha pasado que es un acto de fe por parte de los intérpretes, yo no monto con una linealidad cronológica, hago escenas, fragmentos y los pruebo y juego, por esto el actor se siente perdido, claro es lo que involucra lo que es la dramaturgia escénica, la comunicación es de suma importancia, yo no soy adivina, necesito saber cómo se sienten con lo que estamos haciendo, y si no me dicen nada y seguimos montando no funciona, apelo a la lógica y que cuando sientan eso me lo indiquen porque si no después arreglarlo es peor, una vez una actriz tuvo un bloqueo y no la estaba guiando de la manera correcta porque no estaba llegando a lo que necesitaba, si hay un bloque cambiar la estrategia desde el trabajo de mesa, no está escrito en piedra o dar más información de la primera parte que estoy sola para que me entiendan más, también a veces funciona dar pausas, procesar cosas así escribís y recurrís al material fresco para verlo desde otra perspectiva o trabar con otros intérpretes, repasar escenas anteriores, si hay un bloqueo en una escena específica abrazar la crisis escénica y trabarlo desde ahí hacer impros más pequeñas que aunque no vallan al montaje pero que ayudan al intérprete para su trabajo.

FÁ: ¿Cómo guías a los intérpretes para que puedan crear?

NM: Yo creo que eso me interesa mucho, conocer desde antes a los intérpretes para saber su cualidad de trabajo, me gusta trabajar con gente que tiene una apertura mayor a este tipo de procesos, dependiendo del tiempo del montaje hay que definir los límites de todo el equipo de trabajo para sacar la tarea, las improvisaciones guiadas son de suma importancia, yo trato de crear un mundo adecuado para lo que necesito, observar demasiado al intérprete porque notas cuando se perdió el recurso, cuando ya no está funcionando, cuando se da vueltas sobre lo mismo, ahí mismo intervengo para tratar de cambiar o repuntar lo escénico así se refresca la improvisación y se genera otro material, yo estructuro las escenas a partir de argumentos, de ver que recursos les puedo dar para tener mayor organicidad vocal, con características muy claras como aquí chismea y es un chisme de

barrio, hay que darle muchas veces y ver todas las posibilidades y ver cuáles son las posibilidades que sirven y las que no desde la dirección ya que eso propulsa todo, le doy todas las características que necesito para que surja de ahí.

FÁ: ¿Cómo seleccionas de lo creado lo que llega al montaje final?

NM: Lo puedo explicar mejor como imagen, me apoyo en el paradigma de la complejidad, que valida la incertidumbre, la confusión o la sobre generación del material, debes tener el eje de los hechos, de donde partís y a donde querés llegar, yo uso la curva de la geometría que son ciclos del caos y orden que hay en la naturaleza, imaginémonos las etapas como burbujas que se juntan, hay momentos de unidad que son los filtros, si hay 7 etapas cuando se juntan hay como muchos futuros posibles, hay que filtrar si o si entre cada etapa y cuando empezás la siguiente etapa filtrás de nuevo al final y así sucesivamente hasta el final, yo las elijo por la lógica dramática que encuentro desde mi experiencia e intuición, es en sí un resultado entre los filtros que se van dando para que no todo se me acumule hasta el final.



***Entrevista Andrey Ramírez 1/06/19 (Comunicación personal)***

Fernando Ávila: ¿Cuál es la diferencia entre impro e improvisación teatral?

Andrey Ramírez: La gente tiende a pensar que el concepto de improvisación escénica es hacer algo sin preparación, eso no es así, eso solo es improvisar sin ningún parámetro, mientras que para realizar una improvisación escénica se tienen que entrenar mucho para lograrla, ya que su base es más que no saber que sigue, es estar preparado para lo que venga con todas las herramientas que tengo, es como en el fútbol, los jugadores ya saben jugarlo, saben diferentes técnicas de pase y patadas para anotar, pero no saben qué va a pasar, lo único que tienen son las reglas muy claras, al igual que en la improvisación escénica tengo que tener las reglas muy claras que se me dan para prepararme.

FÁ: ¿De dónde viene la improvisación escénica?

AR: Bueno la improvisación escénica, es la base básicamente del teatro mismo, es lo primero que se hace en un teatro, no había guion, no había nada, se empezaba a improvisar, se ha usado para recrear historias de otros lugares, como las compañías griegas, o italianas con la comedia del arte, básicamente estas compañías pasaban de pueblo en pueblo y contaban las historias de los pueblos de la par, a partir de esto, surgen historias geniales, luego las escriben, nacen los guiones y la improvisación pasa a ser una herramienta escénica, ahora como la concebimos hoy la improvisación escénica es una técnica donde a partir de las bases de comunicación, confianza, escucha, aceptación de las ideas en el trabajo con el compañero y bueno con una serie de disposiciones que se trabajan como cualquier técnica, puedes armar un evento escénico en vivo para un público.

FÁ: ¿Qué recomienda para un proceso de improvisación teatral?

AR: Lo primero que busquen un trabajo sano de improvisación digamos a lo que voy, trabajen improvisación. Desde la técnica realmente, que no sea batear con la técnica porque si no, digamos no van a entender lo que es aprender la técnica, número 1, aprender con quien están llevando la técnica o porque la están llevando o como la están llevando y numero 2 a partir de ello di jugar, la técnica de improvisación, básicamente versa en jugar en no juzgarse para que las ideas empiecen a fluir y habrá un montón de ideas especialmente si es improvisación no para un evento escénico sino improvisación para la creación de un guion o de una obra, o demás, que no se inhiban en la cantidad de tiempo que juegan o como juegan sino acepten lo que venga y dejen que fluya a partir de ahí luego

se escogerá que material sale, pero la cuestión de dejar fluir y estar consciente de mi compañero (a) siempre

FÁ: ¿Qué recomienda trabajar con algún intérprete que este bloqueado?

AR: Necesito como un diagnóstico, necesito saber porque está pegado, trabajamos desde el juego, para saber dónde está el bache, dependiendo de porque está pegado, empezamos a trabajar juegos cuyo objetivo es trabajar estos baches sin que el intérprete lo trabaje sin darse cuenta para lograr quitar la traba.

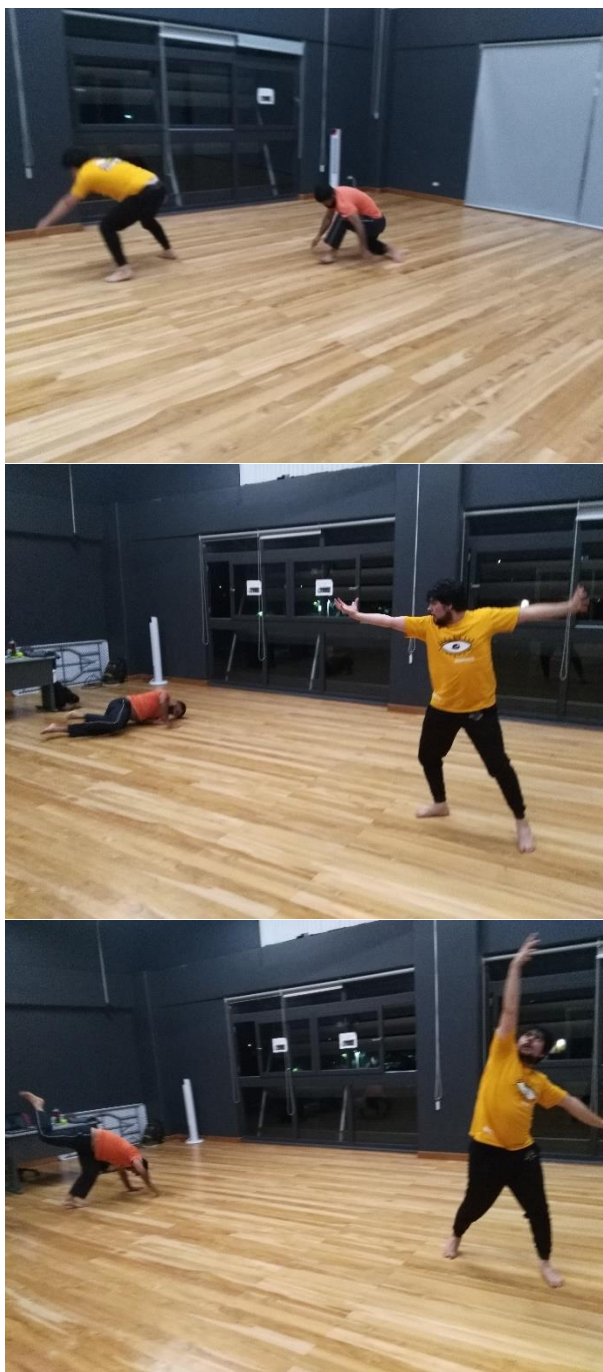
**Anexo 2***Videos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,8 y 9<sup>6</sup>**Improvisación libre*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

---

<sup>6</sup> En los anexos que llevan adjunto material audiovisual como vídeos u audios tomados durante el proceso escénico, o bien películas que ayudaron a esta misma labor, se coloca en el anexo una captura de pantalla del material filmico como referencia visual, debido al tipo de contenido y formato escrito con el que se está trabajando. El recurso filmico puede encontrarse de manera completa en una carpeta Drive. Los materiales allí se encuentran bajo el mismo nombre que acá.

Enlace a carpeta Drive:  
[https://drive.google.com/drive/folders/1iaaaEXrOvuFicJsoy7Euqni7M4NHL3Si?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1iaaaEXrOvuFicJsoy7Euqni7M4NHL3Si?usp=share_link)

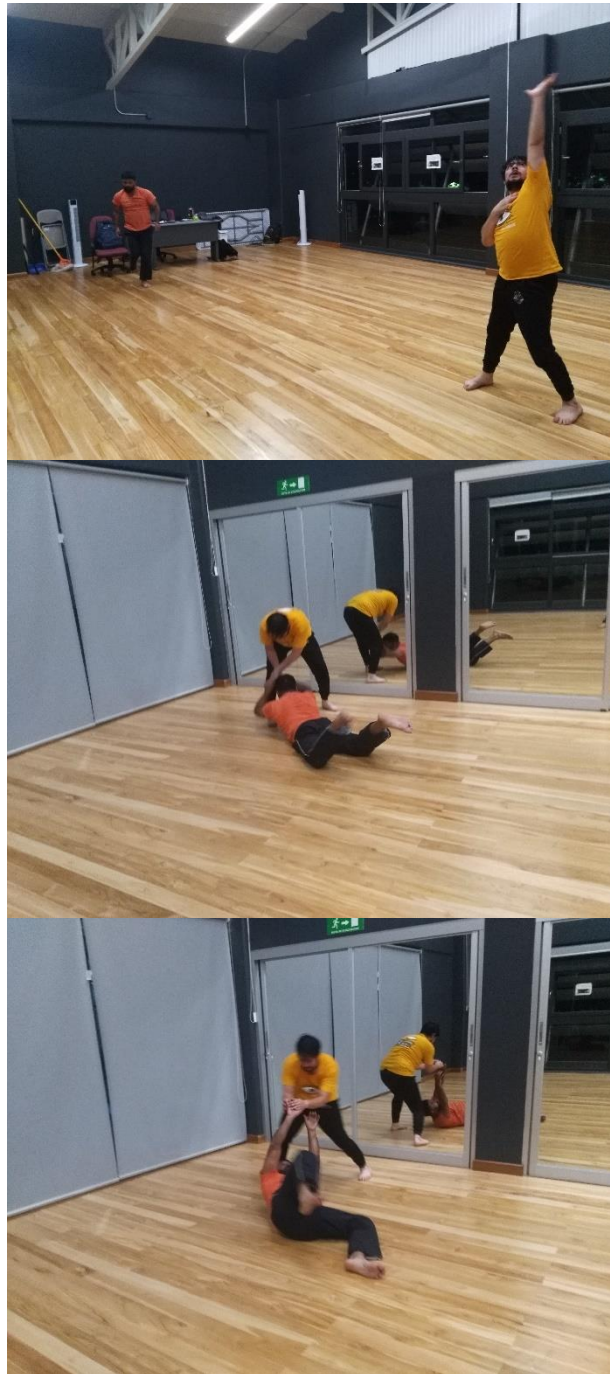
**Figura 1***Secuencia de improvisación libre 1<sup>7</sup>*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

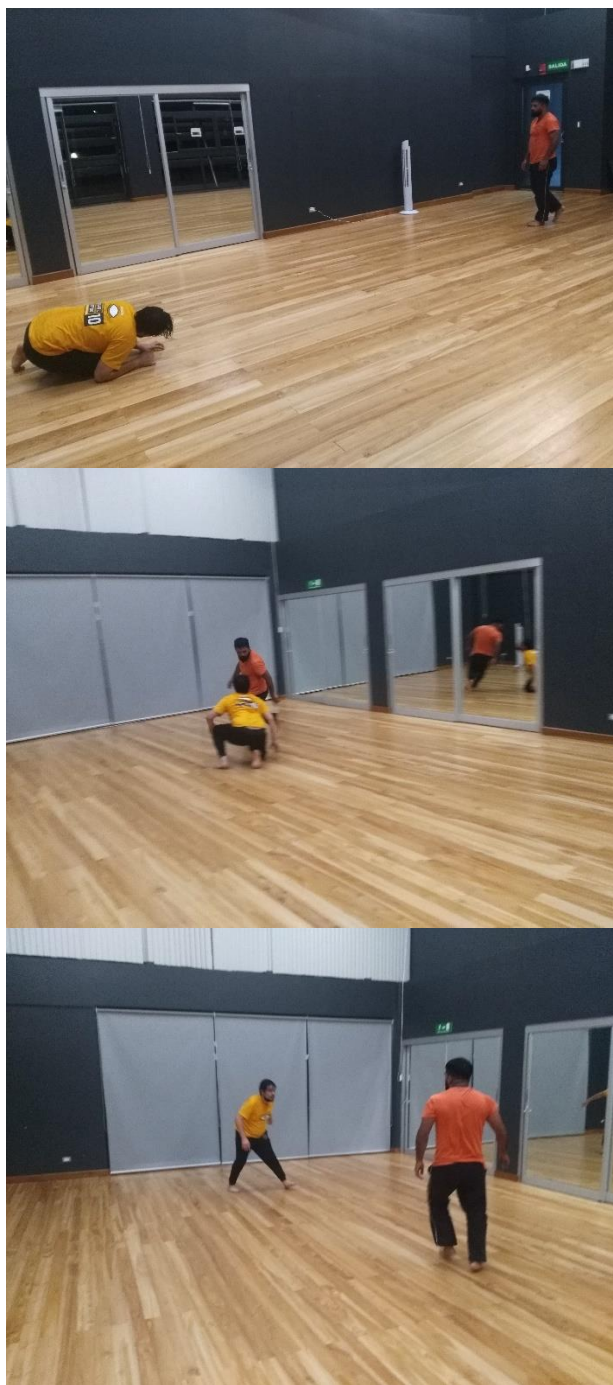
---

<sup>7</sup> Las secuencias 1, 2, 3 y 4 remiten a distintos momentos de improvisación libre.

**Figura 2**  
*Secuencia de improvisación libre 2*



Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Figura 3***Secuencia de improvisación libre 3*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Figura 4***Secuencia de improvisación libre 4*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

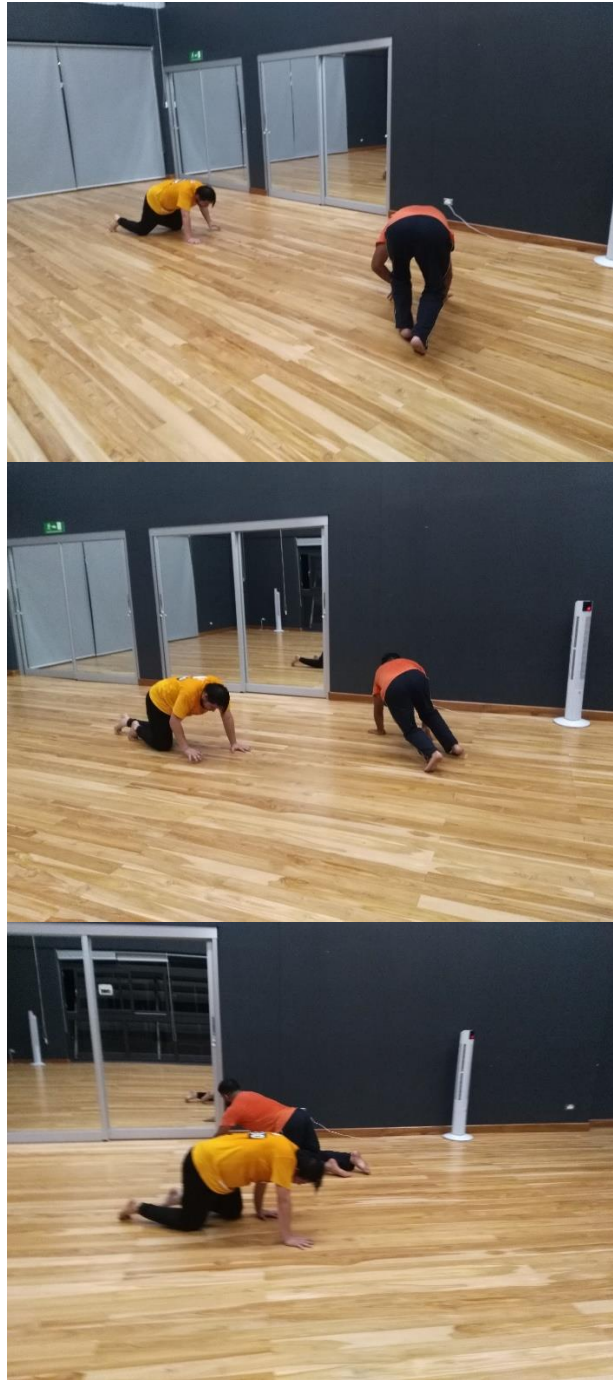
**Figura 5***Secuencia de improvisación libre 5*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.



**Anexo 3*****Vídeo 10******Improvisación animalística***

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Figura 6***Secuencia de improvisación animalística 1*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Figura 7***Secuencia de improvisación animalística 2*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Figura 8**

*Secuencia de improvisación animalística 3*



Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Anexo 4:**

Audio 1: Conversatorio sobre la película *Hazlo como hombre* (2017)

**Anexo 5:**

Audio 2: Conversatorio sobre la película *Boys don't Cry* (1999)

**Anexo 6*****Vídeo 11******Incorporación de elemento/objeto estético narrativo***

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Anexo 7*****Vídeo 12******Segunda capa de improvisaciones***

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Anexo 8*****Vídeo13******Primer borrador escénico***

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

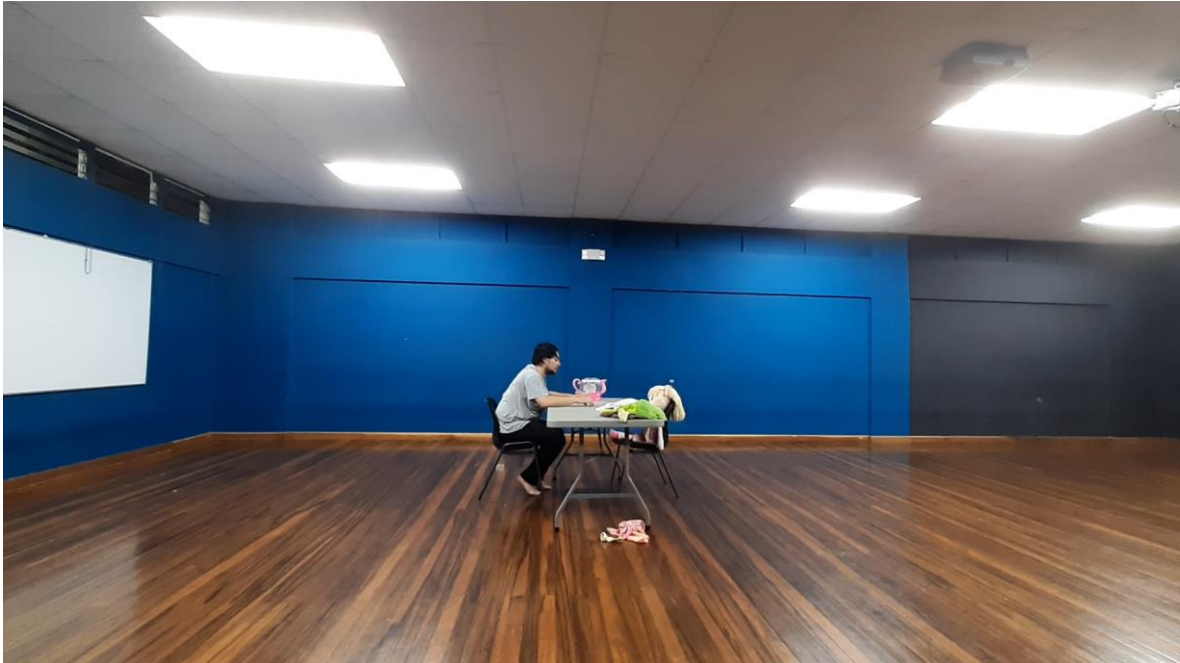
**Anexo 9*****Vídeo 14****Segunda capa de improvisaciones*

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.



**Anexo 10*****Vídeo 15******Improvisación inicial***

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Anexo 11*****Vídeo 16******Segunda capa de improvisaciones***

Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

**Anexo 12*****Vídeo 17***

*Compilación del vídeo Muestra final (Vídeo 17.1, 17.2 y 17.3)*



Elaborado por: Fernando Ávila, 2022.

## Anexo 13

### *El circo del espejo (Frente al espejo)*

#### **Personajes**

**Igor:** con características de hipopótamo, ropa normal, camiseta roja y pantalón de mezclilla y tenis.

**Wólfram:** con características de lobo, de traje negro con una camisa blanca, corbata roja y zapatos de vestir.

**Fampy:** es un niño con características de elefante, con una camiseta muy holgada de deportes y una pantaloneta arriba de las rodillas, en medias sin zapatos.

**Maestro del circo:** dueño del circo, con pantalón, camisa y botas negras, con una gabardina y maquillaje plateados, un cetro en la mano, un sombrero y con las uñas rojas.

*El espacio totalmente oscuro, en el centro del escenario una meza en posición vertical, con una tetera de juguete con el set de té dentro y unas galletas, a los costados una silla a cada lado, atrás los tres intérpretes, a la izquierda Fampy, al centro el hipopótamo y a la derecha el lobo, el escenario en completa oscuridad excepto un cenital en el proscenio centro donde está el Maestro del circo (MC) con una presencia imponente, con una música claunesca grotesca entra el público al estar todos sentados, el MC hace una reverencia.*

**Maestro del circo:** Bienvenidos, gracias por acompañarnos en el circo del espejo, si encuentran cualquier parecido con la realidad les aseguro que es pura coincidencia o ¿no? (ríe) les vamos a dar un adelanto del show que tenemos preparado, yo y mis animales para el próximo año.

El MC, sale de luz, señalando el espacio, en este momento la luz cambia y se ilumina todo el escenario, se revelan los intérpretes que están en cuatro patas como animales, al terminarse la frase del MC, los animales hacen ruidos características de izquierda a derecha, el elefante barrita, el hipopótamo gruñe y el lobo aúlla.

**Maestro del circo:** Estamos encantados de que estén con nosotros esta noche; tenemos tres actos muy diferentes para ustedes esta noche, el primero de ellos viene desde África, es exótico, le encanta chapotear en los charcos, disfruta mucho de no hacer nada en todo el

día, pero ¡cuidado! Un pequeño mordisco y no sobreviven un día más, Hipo les presenta “Jugando al té”. Démosle una gran bienvenida a Igor.

Cambio de luz, toma un color purpura oscuro, al mismo tiempo empieza a sonar la canción "Ain't no Sunshine" de Bill Withers, Igor, camina hacia el frente del escenario donde el MC le acaricia el lomo y sale de escena, Igor continúa moviéndose por el espacio se transforma poco a poco en humano, pasando de cuatro patas a dos y luego erguido, llega a la esquina adelante del escenario erguido, cambian las luces y se detiene la música.

**Igor** (al público): Un hombre, ¿Qué es un hombre?, yo les voy a decir que...

Entra el MC con una muñeca en las manos, suena un golpe en el suelo producido por el cetro que tiene, Igor mira la muñeca y toma forma de animal en dos patas, el MC pone la muñeca en la silla de la derecha y sale de nuevo.

**Igor** (al público): Shhhh...

Se va por detrás de la muñeca para sorprenderla, le tapa los ojos, la levanta y le da vueltas hasta terminar en un abrazo, la sienta y empieza a jugar zapatito cochinito con la muñeca, entra MC, acaricia al lobo y mira fijamente la escena.

**Igor** (en off): Desde carajillo mi tata era el que hacia la plata para la casa, cuando crecí, es obvio que eso hago, yo traigo el dinero a la casa, claro mi mujer lo maneja pero yo decido cuanto le doy, por eso es que los hombres somos la base de toda la familia, les damos lo que necesitan porque sabemos lo que es mejor.

Igor acerca la silla con la muñeca y juega con ella a que le corta el pelo con los dedos, saca un espejo imaginario y le enseña el corte a la muñeca, hasta que se da cuenta que no tiene un espejo en la mano, las baja, mira a la muñeca como en trance, pausa.

**Igor** (en off): Puta, con los trabajos tan pesados que hay, nosotros somos los que debemos trabajar, quien más puede dirigir una construcción, hacer un mueble de calidad o construir un puente, nadie, nadie más tiene la fuerza tan grande para poder lograr esto, por eso cuando llegamos a la casa lo único que queremos es sentarnos a la mesa y que nos sirvan como Dios manda, para eso nos partimos el lomo día a día en el brete, mi mamá era perfecta, no le gustaba que nadie cocinara y es normal, los hombres no cocinan.

Paralelo a esta voz en off, Igor sale del trance, va hacia la muñeca que le dice algo al oído, va al otro lado de la mesa, agarra las galletas de la mesa y hace malabares con ellas, pone los paquetes sobre la mesa, abre uno, lo toma y lo lleva al centro de la mesa como un

mayordomo, lo coloca y le hace una reverencia a la muñeca de que está servido, se acaba vos en off.

Igor mira a las galletas, a la muñeca y repite la reverencia, repite esto una vez más pero más grande, se cansa, se sienta en la mesa mirando fijamente a la muñeca, choca las uñas con la mesa pensando, toma una galleta y se la come, toma otra y hace un avioncito para dársela a la muñeca durante la voz en off, la acción sigue hasta que sale el brazo del MC que chasquea los dedos, Igor se apresura.

**Igor** (en off): Haciéndole números uno es el centro de la familia, sin uno, como harían las futuras generaciones, quien los criaría de manera correcta, para que sean hombres de verdad.

Igor voltea la silla de la muñeca, se arrodilla, le da la galleta, pausa, le vuelve a dar la galleta, Igor mira a la muñeca, se lleva sus manos a la cabeza.

**Igor** (en off): Diay, por eso uno no puede dudar en hacer las cosas, por algo uno es el hombre, el que sabe que es lo mejor para todos, si no, nuestros hijos y nuestros nietos no aprenderían lo que es correcto, uno no hace esto por capricho, solo lo hace porque es necesario y punto.

Paralelo al texto, Igor mira la galleta, mira la muñeca le da de comer la galleta y la guarda en el bolsillo, acomoda la silla a la mesa de nuevo, Igor se sienta de nuevo en su silla y saca las tasas de té, empieza a servir el té, cuando está listo lo toma, luego va hacia la muñeca, la abraza y la monta en su espalda llevándola a caballito en una espiral cada vez más rápido, esta acción dura hasta el final del texto en off.

**Igor** (en off): Porque joden tanto cuando salimos, porque es tan difícil salir a relajarnos, todo el día breteando y ¿Qué? Salimos porque podemos hacerlo, nadie nos va a matar y ni nos va a asaltar, y de pichásearnos a cualquier hijueputa no pasa, porque es mejor quedar todo morado a que le digan ¡maricón! no hizo ni picha.

Camina hacia el frente, baja la muñeca a la altura de su pecho, comienza a cepillarle los dientes, lentamente se detiene, nota que es una muñeca, camina hacia tras; pausa.

**Igor** (volteándose al público): Y con ustedes ¡la princesa más hermosa del universo!

Inicia la voz en off. Paralelo a esta, Igor Toma la mano de la muñeca y dice adiós además de tirarle besos al público, mientras cruza el proscenio a la derecha, hasta salir de escena, inmediatamente vuelve a entrar y ordena la mesa y las sillas, aparece el MC, sale con una

mano en su espalda, se acerca por detrás a Igor, y cuando está cerca le tira para que caiga al frente de él, ropa de niña y sale de escena. Igor la toma, la lleva a la mesa, dobla la ropa y con un suéter pone una manga sobre su hombro mientras abraza el suéter hasta el final del texto en off.

**Igor (en off):** Uno conquista a quien quiera, cuando quiera y como quiera, cuando uno va a un bar, se puede ligar a la que atiende, o a la chica sentada a la par tomándose un coctelito porque lo fuerte le gusta por otro lado, a la rubia de al lado, o a la asistente, a la secretaria, a la jefa porque complacernos es lo que realmente quieren. Y cuando dicen que no quieren, sí quieren, si uno es violento es porque lo provocan y frente a los compas uno tiene demostrar quién es el macho, quien es un hombre, ¡Quien es un hombre de verdad! Porque uno tiene que ser el pilar de la familia no puede llorar, no puede desmoronarse no puede tener fallas, no puede dolerle nada, no puede encargarse de sus hijos, no puede... (Pausa) no puede enseñarle a sus hijas que no pueden hacer las mismas cosas que los hombres, uno no tiene que enseñarle a sus hijas como cambiarse una toalla, uno tiene que enseñarle a sus a violar, a ligar aunque no sepa hacerlo, aunque no le guste, aunque le guste más que la otra persona de el primer paso, un hombre no puede cocinar porque le cuadra y porque no puede sentirse como una mierda porque su esposa murió cuando se estaba acostando con la mae del bar que ligo porque sus amigos lo estaban viendo; (Pausa) porque... porque quería irse para la casa y estar con ella. (Pausa) Por lo que me enseñaste papá, un viejo hijueputa que dice que solo él sabe lo que está bien, pero realmente ¡no tienen una puta idea de cómo ser un hombre de verdad! un tipo que mato a mamá... exigiéndole el doble de lo que él daba, ella nos cuidaba y trataba de hacer milagros con la mierda que nos dabas por andar acostándote o violando a cuanta mujer podías... (El MC toca el suelo con su cetro)

**Igor:** Ya voy mi amor, alisto todo para mañana y te cuento un cuento.

**Igor (saliendo de escena):** Si yo hubiera, tal vez ella... seguiría viva.

Igor sale de escena, el MC canta “Con los años que me quedan” de Gloria Estefan mientras entra al escenario, haciendo referencia a Igor y la muñeca, da un doble golpe en el suelo y se dirige a una tasa de té sobre la mesa, termina de cantar, Igor entra a recoger la tetera.

**Maestro del circo:** ¿No les encanta una buena taza de té en la mañana? ¡A mí no, dicen que engorda! (Le da el juguete a Igor, este sale, MC camina al frente), espero les allá gustado Igor y su “acto”, ahora nuestro siguiente número viene del norte de américa, le

encanta el frío, le encanta comer ovejas y le encanta comer... “niñas” de vez en cuando, presentando “cita con el enemigo”, por favor démosle una gran bienvenida a Wólfram.

Las luces cambian de color y empieza a sonar la canción “2+2=5” de Radiohead, Fampy sale del escenario, Wólfram corre en cuatro patas, le da una vuelta al MC, queda frente a él, se tira panza arriba, se reincorpora, va hacia atrás a la par de la mesa y a la señal del MC aúlla, el maestro de circo chasquea los dedos, Wólfram va hacia él por detrás de la mesa, el MC lo acaricia y sale, Wólfram olfatea hasta el proscenio derecha, olfatea hacia atrás mientras se transforma a un híbrido en dos patas de lobo y humano, sigue oliendo, llega a la mesa, le da vuelta a posición vertical, acomoda las sillas una a cada lado y olfatea hacia la izquierda hasta convertirse por completo en humano.

Cambian las luces de nuevo, quedando solo dos spots de luz en el lado izquierdo del escenario, en la misma línea, Wólfram respira profundo suelta el aire, entra solo la mano del MC con una pelota con el nombre de DANIELA escrito en ella y silva para llamar la atención de Wólfram, la coloca en el spot vacío, le da una señal de ataque a Wólfram y MC sale del escenario, Wólfram mira la pelota, se prepara a atacar.

**Wólfram:** Un hombre, ¿Qué es un hombre? Yo te voy a explicar que es un hombre.

Cambio de luz a general, Wólfram se acerca a la pelota y la toma atacando con una garra.

**Wólfram:** Es una pregunta difícil ¿sabes? (acerca la pelota) sobre todo porque los hombres nunca nos preguntamos o nos cuestionamos ¿Qué es ser hombre? (la toma con ambas manos), desde chiquitillos lo único que aprendemos es a diferenciarnos de las mujeres y a no ser como ellas (se acerca a la mesa), a no ser débiles, a no ser vulnerables.

Coloca la pelota en la mesa con el nombre viendo hacia la otra silla, acerca la silla a la bola y casi pegándose a ella la olfatea, pasando la mano por la silla y la mesa, Wólfram cruza para llegar a la otra silla y se sienta

**Wólfram:** Y ese cuentito de la religión donde prácticamente supeditan a la mujer a un hombre, claro, es que si desde un texto que se supone que es sagrado, vos pones a la mujer como siendo parte del cuerpo de un hombre, ya desde ahí, es como muy sencillo ¿no?... ¿Yo? Yo lo veo desde una perspectiva muy natural, pienso que en un momento primigenio fuimos todas mujeres y después todo cambio (pone la cabeza sobre esa mano, luego la estira sin tocar la bola)... ¿sí? Bueno, también a veces somos como muy amargados y queremos parecer serios, yo pienso que hay que divertirse, ser alegres.



Wólfram escucha una música

**Wólfram:** ¿Te gusta bailar?... ¡bailemos!... Vamos, yo te llevo.

Toma la bola con la mano izquierda, con la derecha toma la “mano” de la bola hasta ponerla en su hombro, sigue el “brazo” de la bola hasta llegar a su espalda, comienzan a bailar bachata y baja la mano de la “espalda” de la bola hasta agarrarle el “culo”, luego acerca la bola a su hombro, bailan hasta quedar en el proscenio izquierda, abraza la bola y luego la separa para verla.

Wólfram: El problema es que muchas personas creen que el feminismo es, como que ahora las mujeres van a venir a hacernos todo lo que nosotros en algún momento les hicimos a ustedes, (se dirige a la mesa muy despacio) como la canción esa de Arjona (Cantando) “Mujeres”. Que prácticamente lo que dice es como que los hombres están de un lado y las mujeres del otro y aun así hay peleas, yo creo que todos somos víctimas del patriarcado y tenemos que luchar para derribarlo.

Coloca la bola como si la fuera a poner sobre la mesa con las dos manos, luego aleja una y le da una nalgada, la coloca en la mesa, le acomoda la silla y Wólfram vuelve a su silla.

**Wólfram** (seductor): ¿En serio?, pues si... sí, aja... es que nosotros justificamos todo a partir del amor, el ser celosos, controladores, manipuladores, además el concepto de amor que tenemos di pues es el del amor romántico, ese de las historias que vemos donde prácticamente el hombre es un salvador que va a venir a rescatar a la mujer, y ella (se levanta y va hacia la bola) cuando encuentre ese hombre, él no quiere lo que ella quiere, él no quiere el mismo compromiso (toma la bola), entonces ella dice pobrecito (abraza la bola), a este hombre nunca lo han querido bien (la levanta), yo le voy a demostrar que con el amor que yo tengo, que con el poder de mi amor yo lo voy hacer cambiar (la separa, la mira y camina al proscenio centro) y así es, al final... nunca cambia... yo, yo pienso que el amor es aprender a compartir, disfrutarnos.

Wólfram hace series con la bola hasta que se cae, la recoge y la rebota bruscamente en el suelo, camina por el espacio, vuelve a hacer series con la bola, se cae de nuevo, la recoge y la rebota bruscamente en el suelo camina por el espacio hasta llegar a estar de espaldas al público, hace series una vez más, se cae una tercera vez, la recoge hace la misma pose de cuando la va a rebotar solo que esta vez le da tres golpes muy duros, se recompone, pone la pelota a la altura de la cara, la limpia.

**Wólfram** (Caminando a la mesa): Prácticamente a ustedes las educan para que cuiden de nosotros y de las demás personas, y tenemos una deuda histórica con ustedes, yo pienso que tenemos que aprender a cuidar de las demás personas, de los enfermos de los ancianos (toma la silla de la bola), pero sabes creo que debemos empezar por nosotros mismos (se sienta y pone la bola sobre la mesa)... ¡aja! Y empezar por disfrutarnos más, por compartirnos más (se acomoda relajado en la silla) y permitirnos sentir más

Toma la con la mano derecha y se la restriego por el brazo, luego pasa por el pecho, luego pasa al brazo contrario, la bola le está dando “Besos” a Wólfram.

**Wólfram:** Y bueno pues, disfrutar un poquito más de nuestra sexualidad (le da un beso y la empieza a bajar hasta sus genitales), y sabes sobre todo pensar que no es solamente es el disfrute de nosotros sino también pensar en el de ustedes.

Wólfram mueve la bola como realizando una felación, primero despacio, luego rápida y barbáricamente, le da un beso, se levanta va al proscenio, pone sanguinariamente la bola en el suelo sin soltarla quedando de costado al público, la mordisquea ferozmente, mueve sus caderas salvajemente arriba y abajo, gruñe violentamente varias veces, se sienta en la bola dándole la espalda al público, continua moviéndose de forma sexual sobre la bola, se levanta, toma la bola la muerde, la mira y la pateo brutalmente contra una pared, respira fuertemente Pausa grande.

Mira hacia los lados, mira la pelota, se mira las manos, corre hacia ella, la toma, la lleva en sus manos hasta el proscenio derecha, mira a su alrededor que no haya nadie, mira la bola con mucha preocupación, se ríe maniáticamente, el MC corre una cortina a la par de Wólfram revelando un puñado de pelotas con nombres de mujeres amontonadas, viejas y desgastadas bajo una luz roja; Wólfram tira la pelota sobre montón y hasta este momento deja de reírse, el MC da un golpe con su cetro.

Wólfram vuelve a cuatro patas y olfatea, el MC desaparece y la luz roja también, olfateando va hacia atrás, se convierte en el híbrido en dos patas y olfatea a la izquierda del escenario hasta convertirse en humano por completo, Cambian las luces de nuevo, quedando solo dos spots de luz en el lado izquierdo del escenario, en la misma línea, Wólfram respira profundo suelta, entra solo la mano del MC con una pelota con el nombre de FERNANDA escrito en ella, le silva para llamar su atención, la coloca en el spot vacío,

le da una señal de ataque y MC sale del escenario, Wólfram mira la pelota, se prepara, se acerca a la pelota y la agarra con la garra.

**Maestro del circo:** ¡Wolfie!

Cambian las luces a general, le pega al suelo con el cetro y entra Igor en híbrido a ayudarlo a Wólfram a sacar la mesa y las sillas y la pelota dejando el escenario vacío, mientras que el MC canta “Mujeres” de Ricardo Arjona.

**Maestro del circo:** Nuestro último acto de la noche, también viene de la exótica África, a este le encantan los baños de lodo, le encantan comer frutas frescas, no lo juzguen por su tamaño, apenas es un bebé pero... los podría matar (Sonríe) con ustedes Fampy.

El MC abre la cortina de atrás, aparece Fampy, comienza a sonar la canción PONER NOMBRE AQUÍ, Fampy entra de cuatro patas y utiliza un brazo como su trompa, da unos pasos, barrita, luego se mueve libremente por el escenario, MC sale de escena, Fampy agarra una fruta de un árbol con la trompa y la come, continúa desplazándose libremente, agarra agua con su trompa y se la tira encima, se desplaza y muta a un híbrido en dos patas entre elefante y humano sin perder el brazo como trompa.

Se desplaza más, barrita nuevamente, entra MC con tres muñecos de súper héroes ocultos, uno de ellos es un Superman, Fampy se acerca a él y le da los muñecos, Cambio de luz a general, Fampy se transforma en un niño humano MC se sienta en el público, Fampy se emociona, sale corriendo al centro del escenario, se sienta, pone los muñecos en el suelo, pone uno detrás y acomoda los otros dos muñecos uno frente al otro, uno de ellos es Superman a quien le sopla la capa varias veces, toma uno en cada mano los enfrenta en el aire.

**Fampy:** Estas listo para decir tus últimas palabras. -No porque yo, soy ¡SUPERMAN! (Golpea al otro muñeco y sale corriendo como si volara). Shuuuuu...Shuuuu... (le toma la capa, ataca de nuevo al mueco) ¡Aaaaaaa... (Se acerca en capara lenta) aaaaaa! (se acerca al muñeco, lo toma y cuando lo va a golpear, este lo esquiva, toma a Superman, revisa que no le pasara nada lo limpia) ¡ay! ¡ay! Superman es súper por que vuela, porque tiene rayos láser, porque tiene súper fuerza, pero ¿porque es mano? Bueno hombre.

Se va a levantar, mira al público, se acomoda, mira al muñeco, mira al público.

**Fampy:** ¿Que es un hombre? (se pone de pie con el muñeco en las manos) yo les voy a decir lo que es ser un hombre. Un hombre... un hombre es ese que decide ser un hombre,

sin importar (Camina hacia el proscenio) lo que diga o piensen los demás, (susurrado) eso dice mi papá. (Mira el muñeco) Mi hermano, mi hermano él es... homo... homos...se (MC chasque los dedos apurándolo) homas... homosensual, él es homosensual. Son, bueno eso quiere decir que... (Agarra el muñeco del suelo y los pone a besarse), ¡Ay! Este está muerto (lo pone de nuevo en el suelo).

**Fampy** (caminando hacia proscenio derecha): Y bueno Mami siempre le dice que el igual que todos los demás. Mi hermano tiene un novio, (toma el muñeco caído, pone uno frente al otro) él, se llama Luis y ellos están muy bien juntos. (Pausa toma el tercer muñeco, lo mira) ellos están muy felices, (corre con el mueco y ataca a los otros, ellos quedan tirados en el suelo y Fampy sentado, Pausa),

**Fampy** (poniéndose de pie): Nosotros salimos mucho, a comer, (toma los muñecos golpeados y corre con ellos) o a pasear, vamos todos, mi mamá, mi papá, mi hermano (pone a Superman en el suelo) y Luis (pone al otro muñeco en el suelo y copia la pose del muñeco) Y... y a veces la gente los ve un poco raro, (toma a Superman) pero, pero yo nunca he entendido porque una vez (se acuesta de costado al público con Superman en las manos) una vez salimos a comer (se arrastra como militar con Superman haciendo lo mismo, hasta el otro muñeco) Y un muchacho en un carro le grito a mi hermano... le grito... (MC chasquea los dedos apurándolo, pone a los muecos a darse un abrazo) le grito... le... ¡Playaso! (Pausa).

**Fampy:** Yo la verdad no entendí, que era y papi... papi se enojó mucho (se pone de pie y toma a Superman), pero bueno a nosotros nunca nos a importado que él sea hom... bueno que él sea esto (los muñecos se besan, sale con Superman “volando”), de hecho a ninguno de todos en la familia, a mis abuelos tampoco, aunque cuando mi hermano les dijo, ellos... dice papi que se tuvieron que mudar y ya no los volvimos a ver más, mi hermano se pone muy raro cuando hablan de mis abuelos pero yo sé que es porque los extraña mucho y además sé que ellos lo extrañan mucho a él también.

Mira a Superman, mira al tercer muñeco en el centro del escenario, coloca a Superman en paralelo con el muñeco “Luis”, va hacia él tercer muñeco y lo toma.

**Fampy:** ¡Uuu! Algo que nos gusta mucho a los hombres, es que a los hombres nos encanta proteger, (ataca con mucha fuerza a “Luis” con el tercer muñeco, Pausa), mi hermanito (mira a Superman y lo agarra) mi hermano protege a Luis.

Superman y el tercer muñeco se pelean hasta que Superman queda en el suelo, le pega brutalmente con el otro muñeco a Superman. Pausa. Le da un último golpe, mira a Superman nervioso, mira a “Luis” y mira al tercer muñeco, lo acomoda.

Los hombres siempre son los primeros en actuar y bueno mi papá a veces ¡la caga! (se tapa la boca) bueno a veces (susurrado) se equivoca, mi hermano siempre se equivoca pero... pero yo no (pausa, mira el muñeco) Yo soy muy inteligente (esconde el muñeco en su espalda) eso dice mi mamá (Pausa con una gran sonrisa viendo al público).

**Fampy:** Una vez mi abuelo me dijo que los hombres no sentían, yo la verdad creo que eso es mentira porque yo a mi hermano lo escucho llorar siempre, en el cuarto porque ya cuando sale está bien, a papi la verdad nunca lo he visto llorar y yo sí, pero yo creo que está bien que yo llore porque yo soy un hombre, yo creo que si sienten, y saben que es lo que más me gusta de esto de que es ser hombre, es que nosotros los hombre queremos de verdad, de verdad, verdad, no como cuando yo le digo te quiero a la tía marcía, sino como enserio, como... Hombres. (Toma a Superman) a Superman le gusta proteger, y casi siempre es el primero en actuar, yo estoy seguro de que si siente o bueno siente cuando aparece la criptonita y él quiere mucho a Luisssa, a Luisa Lain, (toma a “Luis” y va al centro del escenario) y bueno yo creo que es por estas cosas que él tiene el man, después del súper.

Pone a los muñecos dando a los muñecos en el centro del escenario dándose un beso, toma el tercer muñeco y empieza a jugar con él por todo el escenario, MC da dos golpes en el suelo y entra al escenario desde el público, Cambio de luces a solo un spot en el centro del escenario (donde están los muñecos), Fampy se convierte en el híbrido de dos patas, llega al centro se transforma en el animal y le da los muñecos con la trompa al MC que también llega al spot.

**Maestro del Circo:** ¿No les encantan los niños? ¡A mí no! (mira el muñeco), lamento informales que esto ha llegado a su fin por esta noche, espero que lo hayan disfrutado y repito, si vieron algún reflejo de la vida aquí, fue pura coincidencia... ¿o no? Los esperamos el próximo año, con un show completo les asegura habrá más actos, fuegos artificiales, pirotecnia... ¿O no? Por favor regresen pronto y véanse frente al espejo.

El maestro del circo sale del escenario llevando al elefante de la trompa, queda la luz sobre los muñecos besándose y lentamente apagón.