

IMPRO

IMPROVISACION Y EL TEATRO

Keith Johnstone

Traducción: Elena Olivos y Francisco Huneus

CUATRO VIENTOS



EDITORIAL

Este libro es traducción de *IMPRO, Improvisation and The Theatre*,
© 1979 Keith Johnstone, publicado por Faber & Faber Limited, London.
© Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1990.

IMPRO La Improvisación y el Teatro.

Derechos reservados para todos los países de habla hispana.

Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N° 74.731
I.S.B.N. N° 84-89333-34-3

Digitación y Revisión: Paulina Correa
Imagen Portada: Oleo de Karlos Poblete
Diseño-Portada: Aída Vásquez y Francisco Huneeus
Traducción: Elena Olivos y Francisco Huneeus
Composición y Diagramación: Computext Ltda.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Contenidos

Prólogo	ix
Introducción	xiii
Notas sobre Mí Mismo.....	1
Status	23
Espontaneidad	67
Habilidades Narrativas	101
Máscaras y Trance	135
Apéndice	201

Prólogo

Me encontraba en la biblioteca de la Universidad de Victoria, en la provincia de Columbia Británica, Canadá, buscando inspiración e ideas nuevas para mejorar mis clases de actuación, cuando me encontré un librito con el título informal y juguetón de *Impro*. Mi primera reacción fue de rechazo: el título no era lo suficientemente serio ni el libro suficientemente grueso, probablemente se trataba de un texto para amateurs o colegiales y yo pertenecía al "Teatro" con mayúscula. Pero al leer las primeras páginas sentí un golpe de "satori": se abrían ventanas en mi cerebro, mi mente se inundaba de aire fresco que barría ideas antiguas, hábitos de trabajo que arrastraba conmigo desde el año 56, cuando inicié mis estudios de actuación en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, en el antiguo local de la calle Huérfanos esquina de Bandera.

Pocos días después, por una de esas casualidades que a lo mejor no son casuales, oí en la radio que Keith Johnstone, autor de *Impro*, daba un workshop de "Theatre Sports" en Vancouver. Inmediatamente decidí asistir, a pesar de que un viaje a Vancouver desde Victoria demora tres horas, en bus y en ferry, y es un poco complicado, sobre todo para una recién llegada a esta zona. Pero me organicé y partí, ansiosa de conocer a este nuevo "gurú".

Lo encontré en una sala de ensayos de un teatro en Granville Island, rodeado de entusiastas "deportistas teatrales": un hombre modesto, afable, sin ninguna pretensión, sin aura teatral, sin voz impostada ni modales de actor. Parecía estar más interesado en explicar cómo hacer los ejercicios que en el resultado de ellos. Cuando parecían no funcionar adecuadamente, decía: "Creo que no lo expliqué bien, probemos este otro camino". Los participantes del "workshop" se sentían cada vez más seguros de sí mismos y hacían cosas cada vez más lanzadas. Los comentarios de Keith eran siempre claros y concretos, sugiriendo acciones, nuevas formas de jugar el juego, nunca criticando la personalidad de los actores o interfiriendo en su creatividad.

Me di cuenta que esta actitud modesta era parte importante de la forma de trabajo de Keith. Me ha tocado tener profesores o directores que eran a la vez excelentes actores. Al dar una indicación, decían: "Háganlo de esta manera" y lo demostraban en forma brillante, con gracia y precisión. La consecuencia era que los actores, sobre todo si eran jóvenes y sin experiencia, se sentían intimidados. Se les hacía más difícil encontrar una solución propia. Les parecía que lo único acepta-

ble era copiar al maestro. Keith, en cambio, se colocaba en segundo plano, no hacía demostraciones, no pretendía tener todas las respuestas en la mano, mantenía una actitud de "status bajo". Respetaba la individualidad y estimulaba la creatividad de cada uno de los actores, hasta del más humilde, torpe y tímido. Así, los torpes y tímidos se transformaban rápidamente en hábiles y audaces.

Después de este primer encuentro tan positivo con el autor, empecé a utilizar su libro como guía en mis clases. Los resultados fueron sorprendentes. Muchos alumnos llegan a las clases de actuación llenos de disculpas, preparados de antemano para fracasar, diciendo por ejemplo: "Yo no tengo imaginación". Después de jugar algunos juegos como "Narrar un cuento diciendo una palabra cada uno", "Ofertas ciegas" o "Hacer Regalos", empiezan a descubrir que sí la tienen y se les produce una verdadera euforia, una especie de embriaguez que a veces los atemoriza, tan acostumbrados estamos a vivir chatamente. Keith considera que la creatividad y la imaginación son patrimonio normal de todos los seres humanos, sólo hay que darles curso, dejarlas fluir. Pero la mayoría de nosotros está "bloqueado". *Impro* proporciona técnicas para desbloquear, para abrirle paso al subconsciente. El efecto de estas técnicas es milagroso. Es como lanzarse a una aventura maravillosa, entrar a un mundo extraordinario e inesperado que está dentro de nosotros mismos, esperando ser descubierto.

Impro toca también el tema de la espontaneidad. Durante el transcurso de mi actividad como persona de teatro, me tocó en ocasiones observar un fenómeno curioso: me encontraba mirando un ensayo que me parecía aburrido; de pronto se producía un cambio, mi interés se despertaba, los actores se animaban, se relacionaban activamente entre sí y yo como espectadora me decía: "¡Ah, ahora sí que la obra se pone buena!". Luego me daba cuenta que los actores habían olvidado sus parlamentos y se habían visto obligados a improvisar. Ya no estaban actuando, sino que estaban "viviendo la situación". La diferencia era extraordinaria. Como actriz y directora esto me intrigaba. ¿Cómo era posible que en un ensayo los momentos mejores fueran las equivocaciones? ¿Cómo conservar ese impacto de la verdad en la convención teatral? El teatro es, sobre todo, el arte del momento. El actor debe recrear cada instante y vivirlo siempre por primera vez. ¿Cómo lograrlo cuando cada situación se repite cien veces en el curso de una temporada teatral? Creo que todos los actores estamos familiarizados con este dilema. En *Impro* se encuentran respuestas a este problema fundamental del teatro, así como ejercicios para conservar la espontaneidad que son muy efectivos.

Una de las actividades inventadas por Keith se llama "Deporte Teatral". Este nombre le quita al teatro la connotación elitista que ha llegado a tener en nuestros días. A los eventos de "Theatre Sport"

acude todo tipo de público, lo que ha producido una muy necesaria revitalización del teatro. Es que otra consecuencia de las ideas de Keith es la democratización del arte. Porque si bien es cierto que el gran artista se hace con trabajo y disciplina, la raíz, el germen, la posibilidad del genio está en todos y cada uno de nosotros.

Vivimos una época de "especialistas": las estrellas de cine, los cantantes, los pintores de moda reciben grandes sumas de dinero por desarrollar sus actividades. Ellos son los "artistas". El hombre común debe permanecer como espectador y consumidor pasivo y se siente cada vez más incapaz de tener una expresión artística. Siento que esta situación es profundamente injusta y equivocada. Un ser humano que no se expresa artísticamente es un ser incompleto. Los hombres tribales cantaban, bailaban, se pintaban el cuerpo, decoraban sus instrumentos de trabajo y probablemente no conocían la neurosis. Las ideas pioneras de Keith Johnstone han originado producciones teatrales hechas por gentes que no son actores profesionales, pero tienen el deseo de comunicar sus experiencias y la voluntad de trabajar intensamente. La originalidad, profundidad emocional y riqueza de imágenes dramáticas que se dan en este tipo de teatro son extraordinarias. No digo que estos resultados sean fáciles de lograr, pero sí que son posibles. La lectura de *Impro* abre los ojos a estas posibilidades.

Mi ejemplar de *Impro* está bastante traído y llevado. Lo consulto cada vez que voy a iniciar una nueva empresa. Como profesional del teatro y también como ser humano, he encontrado en él una fuente permanente de inspiración y de clarificación.

Lina Ladrón de Guevara
Victoria 1990

Introducción

Si los profesores recibieran honores del teatro británico al igual que los directores, diseñadores y dramaturgos, Keith Johnstone sería tan conocido como John Dexter, Jocelyn Herbert, Edward Bond y otros jóvenes talentos que fueron atraídos por el gran imán que fue el Royal Court Theatre a fines de los años 50. Como jefe del departamento de guiones del Court, Johnstone desempeñó un papel crucial en el desarrollo del "teatro de escritores", pero el público en general sólo lo conocía como autor de obras ocasionales y poco exitosas del Court como *Brixham Regatta* y *Performing Giant*. Tal como él cuenta en este libro, comenzó como un escritor que perdió la habilidad para escribir, y luego volvió a caer en el mismo impasse melancólico cuando se inició como director.

Lo que sigue a continuación es la historia de su huida.

Conocí a Johnstone poco después de haberse integrado al Court, donde leía y revisaba obras de teatro, y en ese entonces me impactó como un idealista revolucionario en busca de una guillotina. Veía corrupción por todas partes. John Arden, un colega de esa época, lo recuerda como un "extremista subsidiado de George Devine, o Guardián de la Conciencia del Rey". Luego el Court creó su Grupo de Escritores y Estudio de Actores, dirigidos por Johnstone y William Gaskill, con la asesoría de Arden, Ann Jellicoe y otros escritores de la primera época del Court. Este fue el punto decisivo. "Keith", dice Gaskill, "empezó a enseñar su propio y particular estilo de improvisación, basándose en gran medida en historias fantásticas, asociaciones de palabras, asociaciones libres, respuestas intuitivas, y más tarde también enseñó el trabajo con máscaras. Todo su trabajo ha tenido como objetivo estimular el redescubrimiento de la respuesta imaginativa en el adulto; el reencuentro del poder de creatividad del niño. Blake es su profeta y Edward Bond, su discípulo".

El primer cambio importante introducido por Johnstone fue desterrar las discusiones sin sentido y transformar las reuniones en sesiones de actuación; lo que importaba era lo que ocurría, no lo que se decía acerca de ello. "Es difícil recordar ahora lo novedosa que era esta idea en 1958", dice Ann Jellicoe, "pero coincidía con mi propia forma de pensar". Otros miembros eran Arnold Wesker, Wole Soyinka y David Cregan, así como también Bond, quien ahora reconoce que Johnstone fue un "catalizador que permitió que nosotros mismos pudiéramos convertir nuestras experiencias en algo maleable". Como ejemplo, cita

un ejercicio con los ojos cerrados, que después incorporó a su obra *Lear*; y se pueden acumular ejemplos de Arden, Jellicoe y Wesker sobre episodios u obras completas que surgieron del trabajo del grupo. Para Cregan, Johnstone "sabía cómo liberar a Dionisio": lo que llegó a ser el equivalente de aprender a liberarse a sí mismo.

Con estos ejemplos podemos formarnos una idea del lugar especial que ocupaba la enseñanza en el Royal Court de Devine; y cómo, en el caso de Johnstone, fue el medio a través del cual se auto-liberó en el acto de liberar a otros. Ahora entrega al lector en general su multitud de claves descubiertas con gran esfuerzo. Este libro es el fruto de veinte años de trabajo paciente y original; una guía sabia, práctica y muy divertida para una supervivencia imaginativa. Para cualquier persona del "tipo artista" que haya compartido la experiencia del autor de ver que sus dones aparentemente se retorcieron y murieran, constituye una lectura esencial.

Una de las obras de Johnstone trata acerca de un anciano solitario e impotente, dueño de un desolado castillo, que ha tenido la precaución de almacenar espermatozoides en su congelador. Hay un corte de energía y uno de ellos escapa hacia un acuario y luego al foso del castillo, donde crece hasta alcanzar un tamaño gigante, y más tarde lleva una gran vida en alta mar.

Esta, en resumen, es la doctrina de Johnstone. No somos imaginativamente impotentes hasta estar muertos; sólo estamos congelados. Desconectemos el intelecto negativo y demos la bienvenida al inconsciente como a un amigo: nos conducirá a lugares nunca soñados y obtendremos resultados más "originales" que si buscamos la originalidad.

Abran el libro en cualquiera de los ejercicios y verán cómo el inconsciente entrega sus bondades. Descubrirán a un grupo de hipopótamos tejiendo chalecos con alambres de púas y a un paciente que tiene termitas e infecta el mobiliario del doctor. Hay poemas salidos de la nada, actores enmascarados que regresan mágicamente a la niñez, melodramas victorianos representados en versos improvisados. Donde la narrativa racional llegaría a su fin, las historias de Johnstone siguen alegremente hacia lo desconocido. Si un desesperado maestro de escuela se suicida, encontrará una sesión plenaria de los directores de escuela esperándolo en las nacaradas puertas. O si nuestro héroe es tragado por un monstruo, se convertirá en un heroico soldado de excremento listo para nuevas aventuras.

Nunca he visto este material representado, ni por estudiantes ni por la compañía de Johnstone, el Theatre Machine; y uno de los logros del libro es que hace revivir con éxito las improvisaciones en cada página. Como todos los grandes cultores del inconsciente, Johnstone es un tenaz racionalista. Utiliza un agudo intelecto, sustentado en la antro-

pología y la sicología, para demoler el intelectualismo en el teatro. Y donde no existe un vocabulario técnico, él crea una taquigrafía propia y aterrizada, para dar un nombre simple a lo indescriptible. Al redescubrir el mundo imaginativo de la infancia, ha reexaminado los elementos estructurales que unen a ese mundo. ¿Qué es una historia? ¿Qué hace reír a la gente? ¿Qué relaciones mantienen el interés del público y por qué? ¿Cómo concibe el improvisador lo que sigue a continuación? ¿Es el conflicto dramáticamente necesario? (La respuesta es No).

El libro da respuestas inesperadas y siempre útiles a éstas y otras preguntas fundamentales. Respuestas que extienden el teatro a las transacciones de la vida diaria. El primer impulso que surge al leer acerca de estos juegos de los actores, es ir a probarlos con niños o uno mismo. Como este:

Desde los cerros de hormigas en el norte
vengo con la varita mágica en la mano
para matar a toda la gente de ahí
que yo podía entender.
Al final quedó un montón
Indomado por todos mis enemigos
hasta que capturé a las abejas
y les asesté grandes golpes.

(From anthills in the north
I come with wand in hand
to slay all people there
that I could understand.
At last one heap was left
Untamed by all my foes
until I caught the bees
and dealt them mighty blows).

Este poema se escribió de corrido en cincuenta segundos exactos. Tal vez no sea extraordinario, pero es mejor que lo que he leído en otros textos que tratan sobre la imaginación. La diferencia es que el análisis de Johnstone no se preocupa de los resultados, sino de mostrar cómo hacerlo; y su trabajo se clasifica como una contribución pionera a la excesivamente dispersa literatura sobre la teoría cómica, de la cual los que practican la comicidad tienen mucho que aprender. Ciertamente tiene más que ofrecer que Meredith, Bergson o Freud, a quien acude en un momento de necesidad el héroe suicida de *Hancock's Last Half Hour* (La Última Media Hora de Hancock), de Heathcote Williams;

xvi

zambulléndose esperanzadoramente en *El Chiste y su Relación con lo Inconsciente*, para luego dejar caer el libro con un grito desesperado: "¿Cómo haría él la función en el Glasgow Empire?". Si Hancock hubiera leído este libro, tal vez habría habido un final feliz.

IRVING WARDLE

Notas sobre Mí Mismo

A medida que fui creciendo, todo comenzó a ponerse gris y triste. Aún podía recordar la increíble intensidad del mundo en que había vivido siendo niño, pero pensé que el empañamiento de la percepción era una consecuencia inevitable de la edad —tal como el lente del ojo está destinado a opacarse gradualmente. No comprendía que la claridad está en la mente.

Desde entonces he descubierto trucos que pueden hacer resplandecer nuevamente al mundo en quince segundos, y los efectos duran horas. Por ejemplo, si tengo un grupo de alumnos que se están sintiendo cómodos y a salvo unos con otros, los hago pasearse por la sala gritando el nombre equivocado de cada cosa que sus ojos ven. Tienen tiempo para gritar alrededor de diez palabras equivocadas antes de decirles que se detengan. Luego les pregunto si las otras personas se ven más altas o más bajas —casi todos ven a los demás de tamaños diferentes, generalmente más bajos. “¿Los contornos se ven más marcados o más borrosos?”, pregunto, y todos están de acuerdo que se ven más marcados. “¿Y los colores?”. Todos reconocen que hay muchos más colores y que son más intensos. A menudo el tamaño y la forma de la sala también parecen haber cambiado. Los alumnos se asombran de que se pueda realizar una transformación tan fuerte con un medio tan primitivo —y especialmente que los efectos sean tan duraderos. Les digo que basta con que piensen en el ejercicio para que vuelvan a aparecer los efectos.

Mi propio redescubrimiento del mundo visionario tomó más tiempo. En un momento en que aparentemente había perdido todos mis talentos como artista creativo, me vi impulsado a investigar mis imágenes mentales. Empecé con las hipnagógicas —las imágenes que muchas personas tienen cuando están a punto de quedarse dormidas. Me interesaron porque no aparecían en una secuencia previsible; me interesaba su *espontaneidad*.

No es fácil observar las imágenes hipnagógicas, porque cuando se logra ver una y se piensa “¡Ahí está!”, uno despierta un poco y la imagen desaparece. Hay que *prestar atención* a las imágenes sin verbalizar acerca de ellas, de modo que aprendí a “mantener la mente quieta” como un cazador que está al acecho en un bosque.

Una tarde estaba tendido en mi cama investigando los efectos de la ansiedad en la musculatura (¿qué hacen ustedes en las tardes?). Me estaba relajando y conjurando horribles imágenes. Había recordado

una operación a un ojo que me hicieron con anestesia local, cuando de pronto se me ocurrió *prestar atención* a mis imágenes mentales tal como lo había hecho con las hipnagógicas. El efecto fue asombroso. Contendrían todo tipo de detalles que yo no conocía y que, ciertamente, no había *elegido*. Los rostros de los cirujanos se distorsionaron, ¡sus máscaras fueron lanzadas como si hubieran cañones detrás de ellas! El efecto fue tan interesante que insistí. Pensé en una casa y *presté atención* a la imagen y vi las puertas y ventanas enladrilladas, pero la chimenea aún echaba humo (¿un símbolo de mi estado inhibido en aquella época?). Pensé en otra casa y vi una figura aterradora en la puerta de calle. Miré por las ventanas y vi, en forma increíblemente detallada, unas extrañas habitaciones.

Cuando se le pide a la gente que piense en una imagen, sus ojos a menudo se mueven en una dirección particular, hacia arriba y hacia un lado. Yo ubicaba mis imágenes mentales hacia arriba y hacia la derecha —ése es el espacio donde yo “pensaba” en ellas. Cuando les *prestaba atención*, se movían hacia el “frente” de mi mente. Obviamente, en alguna etapa de mi niñez, mis imágenes mentales me habían asustado y las había alejado, me había entrenado para no mirarlas. Cuando tenía una imagen, sabía lo que estaba ahí, de modo que no necesitaba mirarlo —así es como me engañé pensando que yo mismo controlaba mi creatividad.

Después de mucho practicar esto de *prestar atención* a las imágenes que yo conjuraba, más tarde decidí *prestar atención* a la realidad que me rodeaba. Entonces la falta de vida y calidez inmediatamente se desprendió como una costra —sin embargo, pensé que no entraría más a este mundo visionario, que lo había perdido. En mi caso, fue en gran medida mi interés por el arte lo que había destruido la vitalidad alrededor mío. Había aprendido perspectiva, equilibrio y composición. Era como si hubiera aprendido a rediseñar todo, a darle una nueva forma, de tal modo que yo veía lo que *debía* estar ahí, lo que obviamente es mucho menos interesante que lo que *está* ahí. El empañamiento no era una consecuencia inevitable de la edad, sino de la educación¹.

Contrariedad

Alrededor de los nueve años decidí no creer jamás en las cosas porque era *conveniente*. Comencé a invertir cada frase para ver si lo opuesto también era verdadero. Esto se ha convertido a tal punto en un hábito, que ahora apenas noto que lo hago. En cuanto se coloca un “no” en una aseveración, se despliega toda una gama de posibilidades —especialmente en teatro, donde todo, en cualquier caso, es una suposición. Cuando empecé a enseñar, me resultaba muy natural invertir todo lo que mis profesores habían hecho. Pedía a mis actores

que hicieran muecas, se insultaran, siempre saltaran antes de mirar, gritaran y se portaran mal en forma ingeniosa. Era como tener toda una tradición de la enseñanza de la improvisación detrás mío. En una educación normal, todo está diseñado para suprimir la espontaneidad, pero yo quería desarrollarla.

Lisiados

Hice una película de dos minutos para un programa de TV. Era de una sola toma, sin cortes. Todos los que la vieron rieron a gritos. Algunas personas rodaron por el suelo de la sala de edición. Cuando se restablecieron, dijeron: "¡No, no, es muy gracioso, pero no podemos mostrar *eso!*".

La película mostraba a tres alegres y deformes lisiados que saltaban y se abrazaban. La cámara se desplazaba levemente para revelar que estaban escondidos en una esquina esperando a una persona normal que se acercaba. Cuando llegaba, los lisiados saltaban sobre ella y la golpeaban ferozmente con unos globos largos. Luego la ayudaban a pararse, tan torcida y desarmada como ellos, se daban la mano y los cuatro esperaban a la siguiente persona.

Una Niña Sicótica

Una vez conocí de cerca a una adolescente que parecía "loca" cuando estaba con otras personas, pero relativamente normal cuando estaba conmigo. La trataba como si yo fuera una Máscara (véase *Máscaras...*, página 135) —es decir, era gentil y no intentaba imponerle mi realidad. Una cosa que me impresionaba de ella era su percepción de las demás personas —parecía una experta en lenguaje corporal. Describía cosas acerca de la gente que deducía de sus movimientos y posturas, cosas que yo comprobé más tarde que eran verdad, a pesar de que esto fue a comienzos de una escuela de verano y ninguno de nosotros se conocía.

La recuerdo en este momento debido a una interacción que tuvo con una profesora muy gentil y maternal. Yo tenía que ausentarme por unos minutos, así que le pasé mi reloj a la joven y le dije que lo podía usar para ver que sólo estaría ausente por un momento y que la profesora la cuidaría. Estábamos en un bello jardín (donde la joven recién había visto a Dios), la profesora tomó una flor y dijo: "Mira esta hermosa flor, Betty".

Betty, plena de radiante espiritualidad, dijo: "Todas las flores son hermosas".

"Ah", dijo la profesora, bloqueándola, "pero esta flor es especialmente hermosa".

Betty rodó por el suelo gritando y costó un poco calmarla. Nadie parecía darse cuenta que estaba gritando: "¿No pueden ver? ¡No pueden ver!".

De la manera más gentil posible, esta profesora había sido muy violenta. Estaba insistiendo en categorizar y seleccionar. De hecho, es absurdo insistir que una flor es especialmente hermosa en un jardín lleno de flores, pero a la profesora se le permite hacerlo y no es percibido como algo violento por la gente sana. En esta forma se espera que los adultos distorsionen la percepción de los niños. Desde entonces he observado constantemente tal conducta, pero fue esta niña loca quien me abrió los ojos a ello.

La "Educación" como una Sustancia

La gente piensa que los profesores buenos y malos están involucrados en la misma actividad, como si la educación fuera una *sustancia*, y que los profesores malos aportan poca sustancia y los buenos mucha. Esto hace difícil comprender que la educación puede ser un proceso destructivo, que los malos profesores están arruinando el talento y que los profesores buenos y malos están involucrados en actividades opuestas. (Vi a un profesor que relajaba a sus alumnos en el suelo y luego lo comprobaba levantando sus pies cuarenta y seis centímetros y dejando caer sus talones en el concreto).

Crecer

Al ir creciendo, me empecé a sentir incómodo. Tenía que hacer un esfuerzo consciente para "pararme derecho". Pensaba que los adultos eran superiores a los niños y que los problemas que me preocupaban se arreglarían gradualmente. Me perturbaba mucho darme cuenta que si iba a cambiar para mejor, tendría que hacerlo por mi propia cuenta.

Descubrí que tenía serios problemas de lenguaje, peores que los de otras personas (finalmente fui tratado en un hospital especializado). Comencé a comprender que había algo que realmente no funcionaba en mi cuerpo, empecé a considerarme como un *lisiado en el uso de mí mismo* (tal como un gran violinista tocaría mejor en un violín barato de lo que yo lo haría en un Stradivarius). Mi respiración estaba inhibida, mi voz y postura estaban arruinadas, algo andaba muy mal con mi imaginación —de hecho, se me estaba dificultando tener ideas. ¿Cómo era posible que hubiera ocurrido esto si el Estado había gastado tanto dinero en educarme?

Las demás personas no parecían percibir mis problemas. A todos mis profesores lo único que les importaba era si acaso yo era un *ganador*. Quería tener la postura de Gary Cooper, ser seguro y saber

cómo devolver la sopa si estaba fría, sin que el mozo se sintiera obligado a escupir en ella. Salí del colegio con una postura peor, una voz peor, con peores movimientos y mucho menos espontaneidad que cuando entré. ¿Era posible que la enseñanza hubiera tenido un efecto negativo?

Emoción

Un día, cuando tenía dieciocho años, estaba leyendo un libro y comencé a sollozar. Estaba impactado. No sabía que la literatura pudiera afectarme así. Si en clase hubiera llorado con un poema, el profesor se habría espantado. Me di cuenta que en mi colegio me habían enseñado a *no* responder.

(En algunas universidades, los estudiantes aprenden inconscientemente a copiar las actitudes físicas de sus profesores, reclinándose como para alejarse de la obra o película que están viendo, cruzando los brazos con firmeza e inclinando la cabeza hacia atrás. Tales posturas les ayudan a sentirse menos "involucrados", menos "subjetivos". La respuesta de aquellas personas sin tutores es infinitamente superior).

Inteligencia

Intenté resistirme a mi enseñanza, pero acepté la idea de que mi inteligencia era la parte más importante de mí. Trataba de ser *inteligente* en todo lo que hacía. El daño fue mayor en aquellas áreas donde mis intereses y los del colegio parecían coincidir: la escritura, por ejemplo (escribí y reescribí hasta que perdí toda mi fluidez). Olvidé que la inspiración no es intelectual, que no es necesario ser perfecto. Al final me negaba a hacer intentos por temor a fracasar, y mis primeros pensamientos nunca parecían ser suficientemente buenos. Todo debía ser corregido y ordenado.

El hechizo terminó cuando yo tenía veinte años. Vi *Earth* de Dovzhenko, una película que es un libro cerrado para mucha gente, pero que a mí me lanzó a un estado de exaltación y *confusión*. Hay una secuencia donde el héroe, Vassily, camina solo en el crepúsculo. Sabemos que está en peligro y recién lo hemos visto consolando a su esposa, que ponía los ojos en blanco como un animal asustado. Hay tomas de la neblina avanzando aterroradoramente sobre el agua, silenciosos caballos estirando el cuello y matas de maíz contra el oscuro cielo. Luego, asombrosamente, aparecen unos campesinos acostados unos al lado de otros, los hombres con las manos metidas en las blusas de las mujeres, inmóviles, con sonrisas idiotas en sus rostros mientras contemplan el atardecer. Vassily, vestido de negro, camina por el pueblo de Chagall, el polvo se arremolina formando pequeñas nubes

alrededor de sus pies, se ve su silueta negra en un camino iluminado por la luna y está impregnado con el mismo éxtasis de los campesinos. Camina y camina, y después de varios cortes, sale de la escena. Luego la cámara retrocede y lo vemos detenerse. La larga caminata y la belleza de la imagen se vinculaban con mi propia experiencia de estar solo en el crepúsculo —la brecha entre los mundos. Luego Vassily vuelve a caminar, pero después de un rato comienza a bailar, lo hace con gran destreza y como una acción de gracias. El polvo se arremolina en sus pies, de tal forma que parece un dios indio, como Siva —y la danza solitaria de este hombre en medio de las nubes de polvo, abrió algo en mí. En un instante supe que valorar a los hombres por su inteligencia es una locura, que los campesinos observando la noche probablemente sienten más que yo, que tal vez el hombre que baila sea superior a mí —atado a las palabras e incapaz de bailar. Desde entonces me di cuenta cuán corruptas son muchas personas de gran inteligencia y comencé a valorar a la gente más bien por sus acciones que por sus pensamientos.

Anthony Stirling

Me sentía lisiado e “inepto” para la vida, por lo que decidí ser profesor. Quería más tiempo para arreglarme y estaba convencido que la escuela de educación me enseñaría a hablar claramente, pararme en forma natural, tener confianza y mejorar mis habilidades para enseñar. El sentido común me aseguraba esto, pero estaba muy equivocado. Tuve la suerte de tener un brillante profesor de arte llamado Anthony Stirling, y de ahí en adelante, todo mi trabajo derivó de su ejemplo. No era tanto lo que enseñaba, sino lo que *hacía*. Por primera vez en mi vida estaba en manos de un gran profesor.

Describiré la primera clase que nos hizo, la cual fue inolvidable y completamente desorientadora.

Nos trató como si fuéramos un curso de niños de ocho años, cosa que no me gustó, pero que creí entender —“Nos está demostrando cómo se siente una persona que está en el terminal receptor”, pensé.

Nos hizo mezclar una espesa pintura negra y pidió que imagináramos un payaso que pedalea en un monociclo sobre la pintura y luego sigue hacia nuestra hoja de papel. “No pinten el payaso”, dijo, “¡pinten la marca que va dejando en el papel!”.

Yo quería demostrar mi destreza, porque siempre había sido “bueno para arte”, y deseaba que él supiera que yo era un alumno que valía la pena. Este ejercicio me molestó, porque ¿cómo podría demostrar mi habilidad? Podía pintar el payaso, ¿pero a quién le importaban las marcas de una rueda?

“El pedalea dentro y fuera de sus hojas”, dijo Stirling, “y hace todo

tipo de piruetas, de modo que las líneas que deja en el papel son muy interesantes...".

Todos tenían las hojas cubiertas con desordenadas líneas negras —excepto yo, ya que había tratado de ser original haciendo una mezcla con azul. Stirling criticó severamente mi incapacidad para hacer una mezcla con negro, lo que me irritó.

Luego pidió que coloreáramos todas las formas que había hecho el payaso.

"¿Qué tipo de colores?".

"Cualquiera".

"Sí... pero... eh... no sabemos qué colores elegir".

"Colores bonitos, colores feos, los que quieran".

Decidimos complacerlo. Cuando terminé de pintar mi hoja, descubrí que el azul había desaparecido, de modo que repinté con negro los contornos.

"Johnstone ha descubierto la importancia de un contorno destacado", dijo Stirling, lo que me molestó mucho. Vi que los trabajos de los demás se convertían en un empapado manchón, y que el mío no estaba peor —pero tampoco mejor.

"Pongan diseños en todos los colores", dijo Stirling. Este hombre parecía ser idiota. ¿Se estaba riendo de nosotros?

"¿Qué tipo de diseños?".

"Cualquiera".

Ni siquiera podíamos empezar. Eramos diez, no nos conocíamos y estábamos en manos de este loco.

"No sabemos qué hacer".

"Ciertamente es fácil pensar en diseños".

Queríamos entender *bien*. "¿Qué tipo de diseños quiere?".

"Depende de ustedes". Nos tuvo que explicar con mucha paciencia que realmente era algo de nuestra elección. Recuerdo que pidió que pensáramos en nuestras formas como áreas vistas desde el aire, ya que quizás eso nos ayudaría, pero no fue así. Logramos terminar los ejercicios y nos paseamos mirando nuestros mamarrachos en forma displicente, pero Stirling parecía no inmutarse. Se dirigió hacia un armario y sacó una gran cantidad de trabajos que distribuyó por el suelo, era el mismo ejercicio hecho por otros alumnos. Los colores eran tan hermosos y los diseños tan novedosos —obviamente habían sido hechos por alumnos avanzados. "Qué gran idea", pensé, "nos presionó al máximo, para luego mostrarnos que había algo que podíamos aprender, ¡ya que los alumnos avanzados eran mucho mejores!". Quizás exagero cuando recuerdo cuán hermosos eran esos trabajos, pero los vi inmediatamente después de mi fracaso. Luego noté que estas pequeñas obras maestras estaban firmadas con letras muy torpes. "Un momento", dije, "¡fueron hechas por niños!". ¡Todas las obras

eran de niños de ocho años! Simplemente era un ejercicio para estimularlos a usar toda la superficie del papel, pero lo habían hecho con gran amor, gusto, cuidado y sensibilidad. Me quedé sin habla. En ese momento me ocurrió algo de lo que nunca me he recuperado. Era la confirmación final de que mi educación había sido un proceso destructivo.

Stirling creía que el arte estaba "en" el niño y que no debía ser algo impuesto por un adulto. El profesor *no* era superior al niño y nunca debía demostrar ni imponer valores: "Esto es bueno, esto es malo...".

"Pero supongamos que un niño quiere aprender a dibujar un árbol".

"Mándalo a ver uno. Déjalo subirse. Permite que lo toque".

"¿Y si todavía no puede dibujarlo?".

"Que lo haga en greda".

La actitud de Stirling implicaba que el alumno nunca debía sentir el fracaso. La habilidad del profesor reside en presentar las experiencias de tal manera que el alumno esté obligado a triunfar. Stirling recomendó que leyéramos el *Tao Te King*. Ahora me parece que él prácticamente lo usaba como su manual de enseñanza. Estos son algunos extractos: "...Por esto el Sabio se atiene al no-obrar y enseña sin palabras... Y cuando su tarea está cumplida y su trabajo realizado, toda la gente dice: 'Nos sucedió en forma natural'... Yo no hago nada y el pueblo por sí mismo evoluciona. Yo permanezco sereno y el pueblo por sí mismo toma el recto camino. Yo no emprendo nada y el pueblo por sí mismo se enriquece. Yo me mantengo sin deseos y el pueblo por sí mismo se convierte en algo tan sencillo como un bloque de piedra sin esculpir... Aquel que se distingue por su capacidad de dar empleo a otros, toma una actitud de humildad frente a ellos. Esto se conoce como la virtud de la no-discusión; esto se conoce como la utilización del esfuerzo de los otros... Saber que uno no sabe, eso es sabiduría... El Sabio no acumula bienes y cuanto más hace por los otros, tanto más gana para sí. Cuando más da a los otros, tanto más para sí recibe. El camino del Cielo beneficia sin dañar. El camino del Sabio realiza sin esfuerzo".

Ser Profesor

Elegí enseñar en Battersea, un barrio proletario que la mayoría de los profesores nuevos evitaba —pero yo había sido cartero ahí y me gustaba el sector.

Mis nuevos colegas me desconcertaban. "¡Nunca digas que eres profesor!", decían. "¡Si en el bar descubren que eres profesor, todos se alejarán!". ¡Era verdad! Yo creía que los profesores eran figuras respetadas, pero en Battersea eran temidos u odiados. Me agradaban mis

colegas, pero tenían una actitud colonialista hacia los niños; se referían a ellos como el "pobre ganado" y les disgustaban precisamente aquellos que yo consideraba más inventivos. Si un niño es creativo, lo más probable es que sea más difícil de controlar, pero esa no es razón para rechazarlo. Mis colegas tenían una mala auto-imagen: una y otra vez les oía decir: "Un hombre entre niños; un niño entre hombres", cuando describían su condición. Llegué a darme cuenta que su infelicidad y falta de aceptación en la comunidad se debía a que ellos mismos se sentían irrelevantes, o más bien, que la escuela era algo impuesto a la fuerza por la clase media a la cultura de la clase trabajadora. Todos parecían aceptar que si uno *podía* educar a uno de estos niños, éste sería alejado de sus padres (cosa que mi educación había hecho conmigo). Las personas educadas eran snobs y muchos padres no querían que sus hijos se alejaran de ellos.

Como le sucede a la mayoría de los profesores nuevos, me dieron el curso que nadie quería. Era una mezcla de veintiséis niños "promedio" de ocho años y veinte "atrasados" de diez años que la escuela había clasificado como *ineducables*. Algunos de estos últimos eran incapaces de escribir su nombre después de cinco años de escuela. Estoy seguro que el profesor Skinner podía enseñarle incluso a las palomas a escribir su nombre a máquina en un par de semanas, de modo que no creí que estos niños fueran realmente estúpidos: lo más probable es que estuvieran poniendo resistencia. Fue impresionante cuando estos niños intimidados y con cara de muertos, de pronto se iluminaron y se vieron inteligentes al no pedirles que *aprendieran*. Mientras limpiaban la piletta de los peces, se veían bien. Cuando escribían una oración, lucían torpes y derrotados.

Casi todos los profesores, incluso si no fueron muy brillantes, se manejaron razonablemente bien como escolares, de modo que supuestamente les resulta difícil identificarse con los niños que fracasan. Mi caso era peculiar, ya que demostré ser excepcionalmente inteligente hasta los once años, ganaba todos los premios (cosa que me incomodaba, dado que pensaba que debían dárselos como una compensación a los niños que les costaba más), era el regalón de los profesores, etc. Luego, en forma espectacular, de pronto llegué a ser el último del curso —"abajo entre la escoria", como lo describía el director. Nunca me perdonó. Yo también estaba desconcertado, pero gradualmente me di cuenta que no trabajaría para personas que no me agradaran. Con los años, mi trabajo poco a poco mejoró, pero jamás cumplí mi promesa. Cuando me gustaba algún profesor y ganaba un premio, el director decía: "¡Johnstone le está arrebatando este premio a otros niños que se lo merecen!". Si durante años uno ha sido el último del curso, se tiene una perspectiva diferente: yo fui amigo de los niños fracasados, y nada me haría descalificarlos como "inútiles" o "ineducables". Mi "fracaso"

fue una técnica de supervivencia, y sin ella, probablemente nunca habría logrado salir de la trampa que mi educación me había tendido. Habría terminado con mi conciencia aún más bloqueada que *ahora*.

Me propuse que mis clases no serían aburridas, entonces saltaba, movía los brazos y generalmente tiraba cosas para arriba —lo que es entretenido, pero malo para la disciplina. Si a un profesor inexperto se le obliga a hacerse cargo del curso más difícil, puede hundirse o nadar. Por muy idealista que sea, tenderá a ceñirse a las formas tradicionales de imponer disciplina. Mi problema era resistir las presiones que me convertirían en un profesor convencional. Tenía que establecer una relación muy diferente antes de pretender liberar la creatividad que era tan obvia en los niños cuando no sentían que estaban “siendo educados”.

Me parecía que las ideas de Stirling se podían aplicar a todas las áreas, y especialmente a la escritura: era evidente que la escritura y la lectura tenían mucha importancia, y en todo caso, la escritura me interesaba y quería contagiar a los niños con entusiasmo. Probé haciendo que se enviaran notas secretas, que escribieran comentarios groseros acerca de mí, etc., pero los resultados fueron nulos. Un día llevé a la clase mi máquina de escribir y mis libros de arte y dije que tipearía cualquier cosa que desearan escribir acerca de los cuadros. Después me surgió otra idea y dije que también escribiría sus sueños —y de pronto realmente quisieron escribir. Escribí en la máquina todo, exactamente como lo habían hecho ellos, incluyendo las faltas de ortografía, hasta que me pillaron. Tipear las faltas de ortografía era una extraña idea a principios de los años 50 (y probablemente ahora) —pero funcionó. La presión para hacer bien las cosas provenía de los niños, no del profesor. Estaba impactado por la intensidad de los sentimientos y la violencia que expresaban los niños y su determinación por hacer lo *correcto*, porque nadie habría soñado que les importaba. Incluso los analfabetos pedían a sus amigos que les deletrearán cada palabra. Suprimí el horario, y a lo largo de un mes, escribieron durante horas todos los días. Tenía que obligarlos a salir a recreo. Me sorprende cuando oigo decir que los niños tienen un lapso de atención de sólo diez minutos, o algo así. Diez minutos es el tiempo de atención de niños *aburridos*, que es como normalmente se sienten en el colegio —y de ahí la mala conducta.

Me asombró aún más la calidad de lo que escribieron los niños. Durante mi formación profesional nunca vi ejemplos de cosas escritas por niños; pensé que me habían hecho una broma (¡uno de mis colegas debe haberles pasado de contrabando un libro de poesía moderna!). Los mejores trabajos, lejos, fueron los de los niños “ineducables” de diez años. Al final de mi primer año, el examinador se negaba a dar por terminada mi práctica. Había descubierto que en mi curso los

niños hacían aritmética con máscaras en la cara —las habían hecho durante las clases de arte y yo no veía por qué no podían usarlas. Había un túnel de cartón por el cual se suponía que él tenía que pasar arrastrándose (porque la sala era como un iglú), y un hoyo imaginario en el piso, alrededor del cual se negó a caminar. Yo había amontonado y prendido con alfileres en la pared del fondo todo el papel de dibujo, de modo que cuando un niño se aburría, dejaba lo que estaba haciendo y pegaba más hojas en el ardiente bosque.

El director había desalentado mi ambición de ser profesor: "No eres el tipo adecuado de persona", decía, "no lo eres en absoluto". Ahora parecía que iba a ser rechazado en formal oficial. Afortunadamente, la escuela fue inspeccionada, y el Inspector de Su Majestad consideró que mi curso estaba realizando el trabajo más interesante. Recuerdo un incidente que lo impresionó mucho: los niños gritaban que sólo había tres pollos dibujados en el pizarrón, mientras yo insistía que había cinco (dos aún estaban dentro del gallinero). Luego los niños empezaron a garrapatear furiosamente, escribiendo historias acerca de pollos y gritando las palabras que querían que les deletrearan en el pizarrón. Creo que al menos la mitad de ellos jamás había visto un pollo, pero esto fascinó al Inspector. "Usted se habrá dado cuenta que están tratando de despedirme", dije, y arregló las cosas de tal modo que nunca más fui molestado.

La "no-interferencia" de Stirling funcionó en todas las áreas donde la apliqué: en la enseñanza del piano, por ejemplo. Trabajé con Marc Wilkinson, el compositor (después fue director musical del National Theatre), y su grabadora desempeñó el mismo papel que mi máquina de escribir. Pronto tuvo una colección de grabaciones tan sorprendente como los poemas que habían escrito los niños. Pregunté a los profesores cuáles eran los niños que menos toleraban y luego formé un grupo con ellos; y aunque todos estaban sorprendidos por tal método de selección, el grupo demostró ser muy talentoso y aprendió a una velocidad increíble. Al cabo de veinte minutos, un niño machacaba en el piano una marcha discordante y el resto gritó: "¡Son los soldados japoneses de la película del sábado!". Y era eso. Inventamos muchos juegos —uno de ellos consistía en que un niño hacía el sonido del agua y otro ponía un "pez" en ella. A veces los hacíamos sentir objetos con los ojos cerrados y luego tocar en el piano cómo los sentían para que los demás adivinaran. Otros profesores quedaron impresionados por el entusiasmo y talento demostrado por estos niños "estúpidos".

El Royal Court Theatre

En 1956, el Royal Court Theatre estaba encargando obras a conocidos novelistas (Nigel Dennis, Angus Wilson) y Lindsay Anderson

sugirió que dejaran de ir a la segura y encargaran obras a un desconocido —yo.

Había tenido experiencias muy malas en el teatro, pero existía una obra que me gustaba: *Esperando a Godot*, de Beckett, que me parecía completamente lúcida y relacionada con mis propios problemas. En ese momento estaba tratando de convertirme en pintor, y todos mis amigos artistas coincidían en que Beckett debía ser un hombre muy joven, contemporáneo nuestro, ya que comprendía tan bien nuestros sentimientos. Debido a que no me gustaba el teatro —me parecía mucho más débil que, por ejemplo, una película de Kurosawa o Keaton—, al principio no acepté el encargo del Royal Court; pero luego me quedé sin dinero, entonces escribí una obra fuertemente influenciada por Beckett (quien me escribió una vez, diciéndome que “un escenario es un área de máxima presencia verbal y máxima presencia corpórea” —la palabra “corpórea” realmente me fascinó).

Mi obra se llamó *Brixham Regatta*, y recuerdo a Devine hojeándola rápidamente y diciendo que el sexo había sido algo intolerable para los victorianos, y “sea lo que sea ahora, Keith está escribiendo sobre ello”. Me sorprendió que la mayoría de los críticos fueran tan hostiles. Había ilustrado un tema de Blake: “¡Ay! Vendrán tiempos en que los peores enemigos del hombre serán aquellos de su propio hogar y familia...”. Pero en 1958, este punto de vista era inaceptable. Diez años más tarde, cuando dirigí la obra en el Mermaid, no pareció en absoluto chocante: sus ideas se habían convertido en un lugar común.

Varias veces me han dicho que muchas personas me encontraban raro y silencioso, pero a Devine le gustaban mis ideas (muchas de las cuales provenían de Stirling). Yo sostenía que un director nunca debía demostrar nada a un actor, que un director debía permitir al actor hacer sus propios descubrimientos, que el actor debía pensar que había hecho todo el trabajo por sí mismo. Objetaba la idea de que el director debía diseñar los movimientos antes de comenzar la producción. Yo decía que si un actor olvidaba algún movimiento decidido con anterioridad, entonces probablemente ese movimiento no era necesario. Más tarde sostuve que los movimientos no eran importantes, que con sólo un par de actores en el escenario, ¿qué importaba cómo se movieran? Expliqué que *Hamlet* en ruso podía ser igualmente impactante, entonces, ¿tenían las palabras en realidad la prioridad máxima? Dije que la escenografía no era más importante que el aparataje de un circo. No estaba diciendo nada nuevo, pero no lo sabía, y de hecho estas ideas no estaban de moda en esa época. Recuerdo a Devine cacareando en el teatro que “¡Keith piensa que *El Rey Lear* debería tener un final feliz!”.

Estaban sorprendidos de que alguien tan inexperto como yo se hubiera convertido en su mejor lector de obras. Tony Richardson, el en-

tonces Director Asociado de Devine, me agradeció en una oportunidad por sacarles tanto peso de encima. Tenía éxito precisamente porque no ejercía mis gustos. Primero leía las obras lo más rápido posible y luego las catalogaba como pseudo-Pinter, falso-Osborne, copia-de-Beckett, etc. Si me parecía que una obra había surgido de la propia experiencia del autor, entonces la leía atentamente y la dejaba en la oficina de Devine, o si no me había gustado, se la pasaba a otra persona para que la leyera. Como el noventa y nueve por ciento de las obras presentadas eran simplemente plagio de otras personas, el trabajo era fácil. Yo esperaba que hubiera una sutil graduación desde pésimo hasta excelente y que tendría que revisarlo todo muy cuidadosamente. La mayoría era un fracaso total —no se podrían haber representado ni en el teatro del pueblo para los amigos del autor. No era falta de *talento*, sino mala educación. Los autores de estas pseudo-obras asumían que al escribirlas debían basarse en otras, y no en la vida. Mi obra tenía la influencia de Beckett, pero por lo menos el contenido era *mío*.

A veces leía una obra que me gustaba, pero nadie habría considerado que valía la pena dirigirla. Devine dijo que si yo estaba realmente convencido que eran buenas, debía dirigirlas yo mismo los domingos en la noche. De esta forma dirigí la primera obra de Edward Bond, pero la primera que dirigí fue *Eleven Plus* de Kon Fraser (por la cual aún siento cariño, aunque no ha prosperado mucho). Fui asesorado por Ann Jellicoe —quien ya era una destacada directora— y tuve éxito. Aparentemente, aunque no pudiera escribir más —cosa que se había convertido en algo extremadamente difícil y desagradable para mí—, por lo menos podría ganarme la vida como director. Obviamente, sentía que debía estudiar mi oficio, pero mientras más comprendía cómo se debían hacer las cosas, más aburridas eran mis producciones. Tanto entonces como ahora, cuando estoy inspirado, todo resulta excelente, pero cuando trato de hacerlo bien, el resultado es desastroso. En cierto modo tuve éxito —terminé siendo Director Asociado del teatro—, pero una vez más el talento me había abandonado.

Cuando observé las diferencias existentes entre las demás personas y yo, me di cuenta que mi desarrollo fue tardío. La mayoría de la gente pierde su talento en la pubertad. Yo perdí el mío a los veinte años. Comencé a pensar que los niños no eran adultos inmaduros, sino que los adultos eran niños atrofiados. Pero cuando digo esto a los educadores, se enojan.

Grupo de Escritores

George Devine anunció que el Royal Court debía ser un "teatro de escritores", pero éstos no tenían mucha influencia en las políticas del teatro. George pensó que un grupo de discusión corregiría esto y

presidió tres reuniones, pero fueron tan aburridas que entregó el manejo de éstas a William Gaskill, uno de sus directores jóvenes. Bill había dirigido mi obra *Brixham Regatta*, y me preguntó cómo dirigiría yo el grupo. Le dije que si esto continuaba siendo sólo conversación, entonces todos se irían, y que debíamos acordar no discutir nada que pudiera ser actuado. Bill estuvo de acuerdo y el grupo comenzó a funcionar inmediatamente como un grupo de improvisación. Nos dimos cuenta que las cosas inventadas en el minuto podían ser tan buenas o mejores que los textos ya trabajados. Desarrollamos actitudes muy prácticas hacia el teatro. Como dijera Edward Bond: "El grupo de escritores me enseñó que el teatro gira en torno a relaciones y no en torno a personajes". Desde entonces he descubierto que mi idea de la no-discusión no era original. Carl Weber, escribiendo acerca de Brecht, dice: "...los actores sugerían una forma de hacer algo, y si comenzaban a explicarlo, Brecht decía que no quería discusiones en los ensayos —había que hacerlo...". (Es lamentable que los brechtianos no tengan la actitud del maestro).

Me he dado cuenta que mi tendencia contra la discusión es algo muy inglés. En Europa he conocido grupos de teatro político dispuestos a suspender un ensayo, pero jamás una discusión. Pienso que el mejor argumento puede ser un testimonio de la habilidad del que lo presenta, más que de la excelencia de la solución propuesta. Además, la cantidad de tiempo de discusión se emplea visiblemente en transacciones de status que no tienen nada que ver con el problema que hay que resolver. Mi actitud es como la de Edison, quien descubrió un diluyente para el caucho poniendo pedazos de éste en cada solución que se le ocurrió, derrotando a todos los científicos que enfocaban el problema en forma teórica.

El Royal Court Theatre Studio

Devine había sido alumno de Michel Saint-Denis, sobrino del gran director Jacques Copeau. Copeau se había dedicado al trabajo de estudio y George también quería un estudio. Lo inició casi sin presupuesto, y como yo era parte del personal y tenía muchas teorías, me pidió que enseñara ahí. En realidad, William Gaskill era el director y ellos estuvieron de acuerdo en que enseñara ahí. Yo había estado presionando para que se abriera un estudio, por lo tanto no podía negarme; pero me sentía incómodo y estaba preocupado. No sabía nada acerca de formar actores y estaba seguro que los profesionales —muchos del Royal Shakespeare y otros que poco después ingresaron a la National Theatre Company— sabían mucho más que yo. Decidí hacer clases de "Habilidades Narrativas" (véase página 101), con la esperanza de estar más avanzado en esta área. Debido a mi aversión por las discusiones,

insistí en que todo debía ser actuado —tal como en el Grupo de Escritores— y el trabajo resultó muy divertido. También fue muy diferente, porque yo estaba reaccionando en forma consciente *contra* Stanislavsky. Pensaba, equivocadamente, que sus métodos implicaban un teatro naturalista —cosa que no es así, como podemos apreciar en las condiciones que introduce con respecto a los tipos de objetivos permitidos, etc. Pensaba que su insistencia en las “circunstancias dadas” era una seria limitante, y no me gustaba el enfoque “quién, qué, dónde” que me exigían mis actores, el cual supongo que era de origen estadounidense (aparece descrito en *Improvisation for the Theatre* [La Improvisación para el Teatro] de Viola Spolin, Northwestern University Press, 1963; afortunadamente no supe de la existencia de este libro hasta 1966, cuando un espectador me lo prestó). A falta de soluciones, tenía que buscarlas yo mismo. Lo que hice fue concentrarme en las relaciones entre extraños y en las formas de combinar la imaginación de dos personas de tal modo que se pudieran sumar en lugar de restar. Desarrollé las transacciones de status, los juegos de palabras y casi todo el trabajo descrito en este libro. Espero que esto todavía le parezca novedoso a algunas personas, pero de hecho data de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Mis clases eran extremadamente divertidas, pero recordaba el desprecio que sentía Stirling por los artistas que forman “grupos de auto-admiración”, y me preguntaba si nos estábamos engañando a nosotros mismos. ¿Podía ser el trabajo realmente tan divertido? ¿No sería que simplemente todos nos conocíamos? Aun considerando que había actores muy talentosos y experimentados, ¿no estaríamos tan sólo divirtiéndonos unos con otros? ¿Era adecuado que todas las clases fueran como una fiesta?

Decidí que debíamos actuar frente a un auditorio real y ver si *éramos* divertidos. Llevé cerca de dieciséis actores a mi curso de teatro contemporáneo en el Morley College, y dije que queríamos hacer una demostración de algunos ejercicios que estábamos desarrollando. Pensé que yo sería el más nervioso, pero vi que los actores se apiñaban en un rincón aterrorizados. Una vez que comencé a darles los ejercicios se relajaron; y descubrimos con gran sorpresa que cuando el trabajo era bueno, ¡el auditorio reía mucho más de lo que nos habríamos reído nosotros! No era muy fácil hacer un trabajo de alto nivel en público, pero estábamos fascinados con el entusiasmo de los espectadores. Escribí a seis escuelas londinenses ofreciendo clases demostrativas gratis y luego recibimos muchas invitaciones para actuar en distintas partes. Reduje el número de actores a cuatro o cinco, y con un fuerte apoyo del Ministerio de Educación, comenzamos una gira por varios colegios y escuelas. Allí a menudo nos sentíamos en *escena* y automáticamente cambiábamos la demostración por un show. Nos autodeno-

minábamos "The Theatre Machine" (La Máquina Teatral), y el British Council nos envió en gira por Europa. Rápidamente nos convertimos en un grupo de gran influencia y en el único de improvisación pura que yo conocía, ya que no preparábamos nada y todo resultaba como una excitante clase de teatro.

Es extraño despertar sabiendo que en doce horas más hay que estar en el escenario y que no se puede hacer absolutamente nada para asegurar el éxito. Todo el día se siente que una parte de la mente está acumulando energía, que con suerte no habrá ninguna interrupción en el flujo y que actores y espectadores se entenderán cabalmente, y esta profunda sensación dura varios días. Otras veces se siente una frialdad en los ojos de todos y pareciera que frente a uno se extienden desiertos de tiempo. Los actores ya no parecen ser capaces de ver u oír adecuadamente —se sienten tan infelices que vomitan una escena tras otra. Aunque el público parezca complacido por la novedad, uno siente que lo está estafando. Después de un rato se establece un patrón donde cada actuación va mejorando hasta que la audiencia se convierte en una gran bestia agitada que quiere halagarnos. Entonces uno se posiona de un orgullo arrogante, se pierde la humildad, uno *espera* ser amado y se convierte en Sísifo. Todos los comediantes conocen estas sensaciones.

Cuando llegué a entender las técnicas que liberan la creatividad en el improvisador, comencé a aplicarlas en mi propio trabajo. Lo que realmente me hizo empezar de nuevo fue un aviso en el diario de una obra mía llamada *The Martian* (El Marciano). Yo no había escrito tal obra, de modo que llamé a Bryan King, director del teatro. "Hemos estado tratando de ubicarte", dijo. "Necesitamos una obra para la próxima semana, ¿te gusta el título *The Martian*?". Escribí la obra y fue bien recibida. Desde entonces, deliberadamente me he puesto en esta posición. Me comprometo con una compañía y escribo las obras mientras ensayo con los actores. Por ejemplo, en ocho semanas hice dos obras de teatro callejero de veinte minutos, más una obra improvisada de tres horas llamada *Der Fisch*, y una obra infantil de una hora —ésta fue para el teatro Tübingen de Salvatore Poddine. No considero que las obras creadas así sean inferiores a aquellas con las que luché a veces durante años.

No sabía cómo volver a dirigir hasta que dejé el Royal Court Theatre y fui invitado a Victoria (en la Isla de Vancouver). Allí dirigí el Wakefield Mystery Cycle, y estaba tan lejos de toda crítica que pudiera importarme, que me sentí libre para hacer exactamente lo que quería. De pronto volví a ser espontáneo; y desde entonces siempre he dirigido las obras como si fuera totalmente ignorante al respecto; tan sólo enfoco cada problema sobre la base del sentido común y trato de encontrar las soluciones más obvias posibles.

Actualmente todo me resulta bastante fácil (excepto escribir libros didácticos como éste). Si necesitamos una caricatura para el programa, la dibujo. Si necesitamos una obra, la escribo. Corto los nudos, en vez de tratar afanosamente de desatarlos —es así como me ve la gente; pero no tiene idea del estado de tensión en que me solía encontrar, ni del pantano del que aún estoy tratando de salir.

Estableciendo la Relación Adecuada

Si desean aplicar los métodos que describo en este libro, quizás tengan que enseñar como yo. Cuando realizo talleres, veo que algunas personas toman notas frenéticamente de los ejercicios, pero no se dan cuenta de lo que en realidad hago como profesor. Pienso que un buen profesor puede obtener resultados exitosos utilizando cualquier método y que un mal profesor puede arruinar cualquier método.

Parece no haber dudas que un grupo puede hacer o deshacer a sus miembros y que es mucho más poderoso que los individuos que lo conforman. Un buen grupo puede propulsar a sus miembros para que consigan logros sorprendentes. Muchos profesores parecen pensar que el manejo de un grupo no es en absoluto su responsabilidad. Si están trabajando con un grupo destructivo o aburrido, sencillamente culpan a los alumnos por su "ineptitud" o falta de interés. Es esencial que el profesor se culpe a sí mismo si el grupo no trabaja bien.

La educación tradicional es altamente competitiva, y se supone que los alumnos tienen que tratar de sobrepasarse unos a otros. Si le explico a un grupo que debe trabajar para los demás miembros, que cada individuo debe interesarse en el progreso de los otros, se sorprenden; pero, obviamente, si un grupo apoya en forma intensa a sus propios miembros, será un mejor grupo con el cual trabajar.

Lo primero que hago cuando me enfrento a un grupo de alumnos nuevos es (probablemente) sentarme en el suelo. Desempeño un status bajo y les explico que si fallan deben culparme a mí. Entonces ríen y se relajan, y les explico que en realidad es *obvio* que deben culparme a mí, ya que se supone que yo soy el experto; y que si les doy el material equivocado, fracasarán; y que si les proporciono el material adecuado, tendrán éxito. Físicamente desempeño un status bajo, pero mi status real comienza a subir, ya que sólo una persona muy segura y experimentada podría culparse a sí misma del fracaso. A estas alturas, están prácticamente resbalando de sus sillas, porque no desean estar más arriba que yo. Ya he logrado un cambio profundo en el grupo, porque de pronto el fracaso ya no les atemoriza tanto. Por supuesto, desearán probarme; pero realmente me disculparé ante ellos cuando fracasen, les pediré que sean pacientes conmigo y les explicaré que no soy perfecto. Mis métodos son muy efectivos, y habiendo otros

igualmente buenos, la mayoría de los alumnos tendrán éxito, pero ya no estarán tratando de ganar. Desaparece la habitual relación profesor-alumno.

Cuando hacía clases a niños pequeños, me entrené para compartir mis contactos visuales con todo el grupo. Encuentro que esto es esencial para establecer una relación "justa" con ellos. He visto a muchos profesores que concentran sus contactos visuales sólo en unos pocos alumnos y esto sí afecta el *sentimiento* del grupo. Determinados alumnos son discípulos, pero otros se sienten separados o se vivencian como menos interesantes o "fracasados".

También me he entrenado para hacer comentarios positivos y ser lo más directo posible. Digo "Bien" en lugar de "Basta". De hecho, he oído decir a algunos profesores: "Bueno, veamos quién se equivoca ahora", al introducir un ejercicio. Algunos profesores se sienten reafirmados cuando sus alumnos fracasan. Seguramente todos hemos conocido a ese tipo de profesor que sonríe satisfecho cuando un alumno se equivoca. Una actitud como ésta no conduce a una sensación buena y cálida dentro del grupo.

Cuando leí (en 1964) el trabajo de Wolpe acerca de cómo curar fobias, vi una clara relación con las ideas que yo había tomado de Stirling y la forma en que yo las estaba desarrollando. Wolpe relajaba a sus pacientes fóbicos y luego les presentaba de manera muy sutil la cosa que los asustaba. A alguien que le tenía terror a los pájaros, le podía pedir que imaginara uno, pero en Australia. Junto con presentar la imagen, hacía que el paciente se relajara, y esta relajación era sostenida (si no se mantenía, si el paciente comenzaba a temblar, a transpirar u otra cosa por el estilo, entonces le presentaba algo aún más inofensivo). La relajación es incompatible con la angustia; y manteniendo el estado de relajación y presentando imágenes que se acercaran gradualmente al centro de la fobia, el estado de alarma se disipaba con bastante rapidez —en la mayoría de los casos. Wolpe enseñaba a relajarse a sus pacientes, pero pronto otros psicólogos usaron pentotal para facilitar la relajación. Sin embargo, debe existir una *intención* para efectuar la relajación (¿las drogas para relajar los músculos pueden ser utilizadas como elementos de tortura!).

Si *todos* tuviéramos terror a los espacios abiertos, difícilmente podríamos reconocer esto como una fobia que debiera ser curada; pero podría curarse. Mi punto de vista es que tenemos una fobia universal a ser observados en un escenario, y que esto responde muy bien al tipo de "desensibilización progresiva" que propone Wolpe. Me parece que muchos profesores tratan que sus alumnos escondan sus temores, lo que siempre deja algunas huellas —una cierta pesadez, una tensión extra, una falta de espontaneidad. Yo trato de disipar el temor con un método análogo al de Wolpe, pero en realidad lo aprendí de Anthony

Stirling, Un aporte de Wolpe que inmediatamente incorporé a mi trabajo fue el descubrimiento de que si el proceso de curación es interrumpido por una reaparición total del miedo —por ejemplo, un paciente que esté siendo tratado por una fobia a los pájaros, de pronto se ve rodeado de palomas revoloteando—, se debe volver a comenzar el tratamiento desde la base de la jerarquía. Por lo tanto, yo regreso constantemente a las primeras etapas del trabajo para tratar de empujar a aquellos alumnos que aún permanecen en estado de terror y que, por consiguiente, no logran progresar. En lugar de visualizar a las personas como *no-talentedas*, las podemos considerar como *fóbicas*, y esto cambia completamente la relación del profesor con ellas.

Los alumnos utilizarán muchas técnicas para evitar el dolor del fracaso. En el libro *How Children Fail* [Cómo Fracasan los Niños], de John Holt (Penguin, 1969; Pitman, 1970), aparecen ejemplos de niños que aprenden a soslayar problemas, en lugar de aprender a encontrarles soluciones. Si alguien pone cara de preocupado y muerde la punta del lápiz para demostrar que está "tratando", es posible que el profesor le dé la respuesta. (En mi colegio, si un alumno se sentaba relajadamente a *pensar*, corría el riesgo que le pegaran en la nuca). Yo le explico a los alumnos cuáles son los mecanismos que utilizan para evitar enfrentar los problemas —por muy sencillos que éstos sean—, y a menudo es sorprendente la tensión que se libera. Los estudiantes universitarios llegan a revolcarse histéricos de risa. Creo que el alivio se produce cuando comprenden que otras personas usan los mismos sistemas que ellos.

Por ejemplo, muchos alumnos comenzarán una improvisación, o una escena, de una forma más bien débil. Parecen enfermos, con falta de vitalidad. Han aprendido a actuar para obtener compasión. Por muy *sencillo* que sea el problema, usarán el mismo viejo truco de parecer inadecuados. Esta estrategia tiene por objetivo hacer que los espectadores sientan compasión hacia ellos si "fracasan", y además genera la expectativa de obtener mayores recompensas si "ganan". De hecho, esta actitud derrotista prácticamente garantiza el fracaso y provoca el hastío de todos. Nadie siente compasión por un adulto que toma esta actitud, pero es probable que en la infancia les haya funcionado. Como adultos lo *siguen* haciendo. Cuando logran reírse de sí mismos y comprenden cuán improductiva es tal actitud, los alumnos que parecían "enfermos" de pronto se ven "saludables". La actitud del grupo puede cambiar instantáneamente.

Otra estrategia muy común consiste en anticipar el problema y tratar de preparar soluciones de antemano. (Casi todos los alumnos hacen esto —probablemente comenzaron a hacerlo cuando estaban aprendiendo a leer. Anticipan el párrafo que les tocará leer y empiezan a tratar de descifrarlo. Esto tiene dos grandes desventajas: impide apren-

der de los intentos de los compañeros; y es muy probable que hayan calculado mal y les toque leer uno de los párrafos adyacentes, provocándoles un estado de pánico total).

La mayoría de los alumnos no se da cuenta —hasta que yo se los señalo— cuán ineficientes son estas técnicas. La idea de que un profesor pueda interesarse por tales cosas es, desgraciadamente, una novedad para ellos. También explico estrategias tales como sentarse en el *último* asiento, lo que los aisla del grupo, y las posiciones corporales que impiden la absorción (como las posturas de "crítico literario" que le permiten a la persona mantenerse "apartada" y "objetiva").

A cambio de aceptar la culpa por el fracaso, le pido a los alumnos que tomen una actitud y postura tal que les permita aprender lo más rápido posible. Yo estoy enseñando espontaneidad, y por lo tanto, les digo que no traten de controlar el futuro ni de "ganar"; y que deben tener la cabeza vacía y simplemente observar. Cuando les llegue el turno de participar, deben salir adelante y tan sólo hacer lo que se les pida y *ver qué ocurre*. Esta decisión de no tratar de controlar el futuro es lo que les permite ser espontáneos.

Si estoy jugando con mi hijo de tres años y le doy un manotón, él me mira para recibir señales que convertirán la sensación ya sea en calidez o dolor. Un manotón muy suave que él perciba como "serio", lo hará aullar de agonía. Una palmada fuerte al estar jugando, probablemente lo hará reír. Cuando deseo trabajar y él quiere que sigamos jugando, me enviará fuertes señales de "estoy jugando" en un intento por atraerme nuevamente a su juego. Todas las personas se relacionan así, pero la mayoría de los profesores temen dar señales de "estoy jugando" a sus alumnos. Si lo hicieran, su trabajo se convertiría en un constante placer.

NOTA

1. Si usted ha tenido problemas para comprender esta sección, puede ser debido a que es un conceptualizador, en lugar de un visualizador. William Grey Walter, en *El Cerebro Viviente* (México: FCE), calculó que una de cada seis personas son conceptualizadoras (en realidad, desde mi punto de vista, hay una proporción mucho menor de conceptualizadores entre los estudiantes de teatro).

Tengo una manera muy simple para determinar quiénes son visualizadores. Les pido que describan el mobiliario de una sala que conozcan. Los visualizadores mueven los ojos como si estuvieran "viendo" cada objeto a medida que los nombran. Los conceptualizadores miran en una dirección como si estuvieran leyendo una lista.

Galton investigó la imaginación mental a principios de siglo y descubrió que mientras más educada fuera una persona, era más probable que considerara

la imagería mental como algo sin importancia o que incluso negara su existencia.

Ejercicio: fije los ojos en algún objeto y ponga atención a algo que esté en la periferia de su visión. Usted puede *ver* aquello a lo cual le está prestando atención, pero de hecho su mente está captando el objeto con relativamente poca información. Ahora mire directamente y observe la diferencia. Esta es una forma de engañar a la mente para sacarla de su habitual opacamiento del mundo.

Status

1 El Balancín

Cuando comencé a enseñar en el Royal Court Theatre Studio (1963), me di cuenta que los actores no podían reproducir conversaciones "comunes y corrientes". Ellos decían: "Las escenas conversadas son aburridas", pero las conversaciones que actuaban no se parecían en nada a aquellas que se oyen por casualidad en la vida real. Durante algunas semanas experimenté con escenas donde se encontraban e interactuaban dos "extraños", y probé diciéndoles: "Sin bromas" y "No traten de ser inteligentes", pero el trabajo seguía siendo poco convincente. No sabían marcar el tiempo para permitir que se desarrollaran las situaciones, siempre estaban esforzándose para encontrar ideas "interesantes". Si las conversaciones casuales realmente se producían sin un motivo y funcionaban al azar, ¿por qué era imposible reproducirlas en el estudio?

Estaba preocupado de este problema cuando vi la producción del Moscow Art de la obra *El Jardín de los Cerezos*. Todos en el escenario parecían haber elegido las motivaciones *más fuertes* posibles para cada acción —sin duda, la producción había sido "mejorada" desde que Stanislavsky la dirigiera hace unas décadas. El efecto era "teatral", pero no como la vida real que yo conocía. Por primera vez me pregunté cuáles eran las motivaciones *más débiles* posibles, las motivaciones que realmente podrían haber tenido los personajes que yo estaba observando. Cuando regresé al estudio, presenté el primero de mis ejercicios de status.

"Traten de colocar su status sólo un poco más arriba o más abajo del de su compañero", dije, e insistí que esta brecha debía ser mínima. Los actores parecieron entender exactamente lo que quise decir y el trabajo se transformó. Las escenas adquirieron "autenticidad" y los actores parecían maravillosamente observadores. De pronto comprendimos que cada inflexión y movimiento implica un status y que ninguna acción es casual o realmente "sin un motivo". El resultado era extremadamente gracioso, pero al mismo tiempo muy alarmante. Todas nuestras maniobras secretas quedaban al descubierto. Si alguien hacía una pregunta, no nos tomábamos la molestia de contestarla, nos concentrábamos en por qué había sido formulada. Nadie podía hacer un comentario "inocuo" sin que al instante todos trataran de descubrir lo que había detrás. Normalmente se nos "prohíbe" ver las transaccio-

nes de status, excepto cuando hay un conflicto. En realidad, las transacciones de status ocurren permanentemente. En el parque notamos las riñas de los patos, pero no advertimos cuán cuidadosamente mantienen las distancias entre sí cuando están tranquilos.

A continuación hay una conversación citada por W.R. Bion (*Experiencias en Grupos*, Buenos Aires: Paidós), que él da como ejemplo de un grupo que no llega a nada, a pesar de que parece amistoso. Los comentarios sobre las interacciones de status me pertenecen.

Sra. X: Pasé un mal rato la semana pasada. Estaba haciendo cola para entrar al cine, cuando me sentí muy rara. Realmente pensé que me iba a desmayar o algo así.

[La Sra. X está tratando de subir su status a través de un problema médico interesante. La Sra. Y inmediatamente la sobrepasa].

Sra. Y: Tiene suerte de poder ir al cine. Si yo pudiera ir al cine, no tendría nada de qué quejarme.

[Ahora la Sra. Z bloquea a la Sra. Y].

Sra. Z: Sé lo que quiere decir la Sra. X. Yo me he sentido exactamente igual, sólo que habría tenido que abandonar la cola.

[La Sra. Z es muy hábil, ya que apoya a la Sra. X contra la Sra. Y, y al mismo tiempo, declara ser más digna de atención, su condición es más grave. Ahora interviene el Sr. A, disminuyéndolas a todas al hacer que la situación de ellas parezca algo muy corriente].

Sr. A: ¿Han intentado inclinarse hacia abajo? Eso permite que la sangre vuelva a la cabeza. Supongo que sintieron como si se fueran a desmayar.

[La Sra. X se defiende].

Sra. X: No es realmente un desmayo.

Sra. Y: A mí siempre me da buen resultado hacer algunos ejercicios. No sé si es eso a lo que se refiere el Sr. A.

[Ella parece estar haciendo causa común con el Sr. A, pero da a entender que él no fue capaz de explicarse bien. Ella no dice: "¿Es a eso a lo que se refiere?", sino que se protege con su típico circunloquio de status alto. Ahora la Sra. Z opaca a todos e inmediatamente se disminuye a sí misma para evitar el contraataque].

Sra. Z: Creo que hay que usar la fuerza de voluntad. Eso es lo que a mí me preocupa —no tengo.

[Entonces interviene el Sr. B, sospecho que en un status bajo o más bien tratando de ser de status alto, pero sin lograrlo. Es imposible deducirlo sólo por sus palabras].

Sr. B: A mí me ocurrió algo similar la semana pasada, pero no estaba en una cola. Estaba sentado tranquilamente en mi casa cuando...

[El Sr. C lo destroza].

Sr. C: Tiene suerte de poder estar sentado tranquilamente en su casa. Si yo pudiera hacer eso, no tendría nada de qué quejarme. Si no puede estar sentado en su casa, ¿por qué no va al cine o hace otra cosa?

Bion dice que prevalecía una atmósfera de buen humor y mutua ayuda. Agrega que "En mi mente creció la sospecha de que no había ninguna posibilidad de esperar cooperación de este grupo". Bastante cierto. Lo que él tiene es un grupo donde todos atacan el status de los demás, mientras simulan ser amistosos. Si les hubiera enseñado a representar transacciones de status como *juegos*, el sentimiento dentro del grupo habría mejorado. Se habrían reído mucho y el grupo podría haber cambiado su actuación competitiva por una cooperativa. Vale la pena destacar el gran talento que hay encerrado dentro de estas personas aparentemente banales.

Todos hemos observado diferentes tipos de profesores, por lo tanto, si yo describo tres tipos de jugadores de status que generalmente se encuentran en esta profesión, ustedes quizás descubran que ya saben exactamente a lo que me refiero.

Recuerdo un profesor que nos agradaba, pero que no podía mantener la disciplina. El director dejó traslucir en forma evidente su intención de despedirlo, por lo que decidimos comportarnos mejor. A la clase siguiente nos sentamos durante cinco minutos en un silencio fantasmal y luego uno por uno comenzamos a portarnos mal —niños que saltaban de una mesa a otra, gas de acetileno que explotaba en el lavaplatos, etc. Finalmente, a nuestro profesor se le dio una excelente referencia para deshacerse de él y terminó de director al otro extremo del condado. Quedamos enfrentados a la paradoja de que nuestra conducta no tenía nada que ver con nuestra intención consciente.

Otro profesor, que a casi nadie le agradaba, nunca castigaba pero ejercía una estricta disciplina. Caminaba por la calle como si tuviera un propósito fijo, dando zancadas y clavando su mirada en la gente. Sin castigos ni amenazas, nos llenaba de terror. Comentábamos con espanto lo terrible que debía ser la vida para sus propios hijos.

Un tercer profesor, que era muy querido, nunca castigaba pero mantenía una excelente disciplina, sin dejar de ser muy humano. Bromeaba con nosotros y luego imponía una calma misteriosa. En la calle caminaba derecho, pero relajado, y sonreía fácilmente.

Pensé mucho acerca de estos profesores, pero no pude entender las fuerzas que operaban en nosotros. Ahora podría decir que el profesor incompetente era un jugador de status bajo: se contraía espasmódicamente, hacía muchos movimientos innecesarios, enrojecía ante la más mínima broma y siempre parecía un intruso en la sala de clases. Aquel que nos aterrorizaba era un jugador compulsivo de status alto. El tercero era un experto en status, subiendo y bajando el suyo con gran

habilidad. El placer que conlleva el portarse mal deriva en parte de los cambios de status que uno provoca en el profesor. Todas las bromas que se le hacen a un profesor son para que baje su status. El tercer profesor podía manejarse fácilmente en cualquier situación, cambiando antes su status.

Status es un término confuso, a menos que se entienda como algo que uno *hace*. Se puede pertenecer a un status social bajo, pero desempeñar uno alto, y viceversa. Por ejemplo:

Vagabundo: ¡Hey! ¿A dónde vas?

Duquesa: Lo siento, no le escuché...

Vagabundo: ¿Acaso eres sorda, además de ciega?

El público goza con el contraste entre el status representado y el status social. Siempre nos divierte que un vagabundo sea confundido con el jefe o el jefe con un vagabundo. De ahí que surjan obras como *The Inspector General*. A Chaplin le gustaba representar el rol de la persona que está al final de la jerarquía, para luego bajar el status de los demás.

Yo realmente debería hablar de dominio y sumisión, pero crearía resistencia. Los alumnos que accedieran a subir o bajar su status, podrían poner objeciones si se les pidiera que "dominen" o "se sometan".

Me parece que status es un término útil, siempre que quede claro la diferencia que hay entre el status al cual se pertenece y el status que se desempeña.

En cuanto introduje el trabajo de status en el Estudio, descubrimos que las personas pueden representar un status estando convencidas que están desempeñando el opuesto. Obviamente, esto produce los peores "enredos" sociales —como en el grupo de terapia de Bion—, y muchos de nosotros tuvimos que revisar completamente nuestra autoimagen. En mi propio caso, me sorprendió descubrir que cuando yo creía que estaba siendo amistoso, ¡en realidad estaba siendo hostil! Si alguien me hubiera dicho: "Me gusta tu obra", yo habría contestado: "Oh, no es gran cosa", considerándome "encantadoramente modesto". Lo que en realidad habría implicado que mi admirador tenía mal gusto. He vivido la situación opuesta cuando algunas personas se me acercan y dicen con un tono amistoso y de apoyo: "Nos gustó mucho el final del Primer Acto", dejándome con la incertidumbre acerca de qué cosa del resto de la obra estuvo mal.

Le pido a un alumno que baje su status durante una escena, y entra y dice:

A: ¿Qué estás leyendo?

B: *La Guerra y la Paz*.

A: ¡Ah! ¡Ese es mi libro favorito!

El curso ríe y A se detiene sorprendido. Yo le había pedido que bajara su status durante la escena y no sabe en qué se equivocó.

Le pido que lo vuelva a intentar y sugiero una línea diferente de diálogo.

A: ¿Qué estás leyendo?

B: *La Guerra y la Paz*.

A: Siempre he querido leerlo.

A ahora capta la diferencia y se da cuenta que antes estaba declarando una "superioridad cultural", dando a entender que había leído esta inmensa obra varias veces. Si hubiera comprendido esto, podría haber corregido su error.

A: ¡Ah! Ese es mi libro favorito.

B: ¿Sí?

A: Sí. Claro que sólo miro las ilustraciones...

Otro de los primeros hallazgos fue que no había posibilidad de ser neutral. El "Buenos días" que podría ser vivenciado como disminuidor por el gerente, podría ser experimentado a la inversa por el empleado. Los mensajes son modificados por los receptores.

A veces vemos que algunas personas tratan de ser neutrales en las fotografías de grupo. Posan de brazos cruzados o pegados al cuerpo, como para decir: "¡Miren! No pido más espacio que el que merezco", y se paran muy erguidas como diciendo: "¡Pero tampoco soy sumiso!". Si alguien nos enfoca con su cámara, estamos en peligro de que nuestro status quede al descubierto, de modo que payaseamos o tomamos deliberadamente una actitud inexpresiva. En las fotografías formales de grupo es habitual ver que las personas mantienen su status. Se obtienen resultados muy diferentes cuando no saben que están siendo fotografiadas.

Si uno no puede deshacerse del status, ¿qué ocurre entonces entre amigos? Muchas personas sostendrán que no hacemos transacciones de status con nuestros amigos, y sin embargo, cada movimiento, cada inflexión de la voz implica un status. Mi respuesta es que los conocidos se hacen amigos cuando *acceden* a realizar juntos los juegos de status. Si en la mañana le llevo una taza de té a un conocido, podría decirle: "¿Dormiste bien?" o algo igualmente "neutro", estableciendo el status con la voz, la postura, el contacto visual, etc. Si le llevo una taza de té a un amigo, puedo decirle: "Levántate, foca vieja" o "El té de Su Alteza", con la intención de subir o bajar el status. Cuando los alumnos comprenden que sí realizan juegos de status con sus amigos, se dan cuenta que ya conocen la mayoría de los juegos de status que les estoy tratando de enseñar.

Muy pronto descubrimos el principio del "balancín": "Tú subes y yo bajo". Entren a un camarín y digan: "Conseguí el papel", y todos te felicitarán, pero se sentirán disminuidos. Digan: "Me encontraron muy viejo", y los demás lo lamentarán, pero estarán notoriamente eufóricos. Los reyes y los grandes señores acostumbraban a rodearse

de enanos y lisiados para poder elevarse por contraste. Algunas celebridades modernas hacen lo mismo. La excepción a este principio del balancín aparece cuando uno se identifica con la persona que está siendo elevada o disminuida, cuando uno se sienta en su extremo del balancín, por decirlo así. Si alguien declara cierto status porque conoce a alguna persona famosa, sentirá que sube cuando ella lo hace: en forma similar, a un ferviente admirador de la realeza no le gustará ver a la reina caerse del caballo. Cuando le contamos a alguien cosas buenas de nosotros mismos, generalmente es como darle un puntapié. En realidad, a la gente le gusta oír cosas que nos desacrediten de tal manera que no tengan que sentir compasión. Los jugadores de status bajo se reservan pequeñas historias que involucran su propia derrota, para entretener y aplacar a los demás.

Si estoy tratando de bajar mi extremo del balancín y mi mente se bloquea, siempre tengo la alternativa de levantar el otro lado. Es decir, puedo lograr un efecto similar diciendo "Huelo maravillosamente" o "Apestas". Por lo tanto, yo enseño a los actores a alternar, mediante frases, entre subirse ellos mismos y bajar a sus compañeros; y viceversa. Los buenos dramaturgos también añaden variedad a sus obras en esta forma. Por ejemplo, veamos el comienzo de *El Médico a Palos* de Molière. Los comentarios sobre el status me pertenecen.

SGANARELLE: [*Subiéndose*]. No; te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ~~señ~~ el amo.

MARTINA: [*Baja a Sganarelle, se sube ella*]. Y yo te digo que quiero que vivas a mi antojo y que no me he casado contigo para aguantar tus excesos.

SGANARELLE: [*Baja a Martina*]. ¡Oh, qué gran cansancio es tener mujer! ¡Y cuánta razón tiene Aristóteles al decir que una mujer es peor que un demonio!

MARTINA: [*Baja a Sganarelle y a Aristóteles*]. Ved al hombre entendido con su bendito Aristóteles.

SGANARELLE: [*Subiéndose*]. Sí, un hombre entendido. A ver si encuentras un leñador que sepa, como yo, razonar las cosas; que haya servido seis años a un médico famoso, y sabido, en su infancia, sus rudimentos de memoria.

MARTINA: [*Baja a Sganarelle*]. ¡Malhaya el loco rematado!

SGANARELLE: [*Baja a Martina*]. ¡Malhaya la tiñosa!

MARTINA: [*Baja el día de su matrimonio*]. ¡Malditos sean el día y la hora en que se me ocurrió dar el sí!

SGANARELLE: [*Baja al notario*]. ¡Maldito sea el notario cornudo que me hizo firmar mi ruina!

MARTINA: [Subiéndose]. ¡Que seas tú realmente el que te quejes de este negocio! ¿No debías estar en todo momento dando gracias al Cielo de tenerme por esposa? ¿Y merecías casarte con una persona como yo? [Y así sucesivamente].

[El Médico a Palos, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1970).

La mayoría de las comedias trabajan en base al principio del balancín. Un comediante es alguien a quien se le paga para que baje su propio status o el de otras personas. Recuerdo parte del parloteo de Ken Dodd, que era más o menos así: "Me levanté esta mañana y me bañé... de pie en el lavaplatos...". (Risas del público). "...y luego me tendí para secarme —sobre el desagüe...". (Risas). "...y después entró mi padre y dijo: '¿Quién descueró este conejo?'". (Risas). Mientras se describe en esta patética forma, da saltos y expresa una felicidad maníaca, absolviendo así a la audiencia de la necesidad de compadecerlo. Nos agrada que las personas estén en un status muy bajo, pero no nos gusta compadecerlas —se supone que los esclavos siempre deben cantar mientras trabajan.

Una forma de entender las transacciones de status es examinando las tiras cómicas. La mayoría se basa en transacciones de status muy simples, y es interesante observar las posturas de los personajes y los cambios de status entre el primer y último cuadro.

Otra forma es examinando los chistes y analizando sus transacciones de status. Por ejemplo:

CLIENTE: ¡Hay una cucaracha en el baño!

CAMARERA: Bueno, tendrá que esperar hasta que lo desocupe, ¿no cree?

O este otro:

A: ¿Quién es esa vieja guatona?

B: Es mi esposa.

A: Oh, lo siento...

B: ¡Usted lo siente! ¿Sabe cómo lo siento yo?

2 Comedia y Tragedia

En su ensayo sobre la risa, Bergson sostenía que el chiste acerca del hombre que se caía al pisar una cáscara de plátano era divertido porque la víctima se había visto forzada repentinamente a actuar como autómatas. Escribió: "Debido a la falta de elasticidad y concentración y una cierta terquedad física: *de hecho, como resultado de una rigidez o de un impulso*, los músculos siguen realizando el mismo movimiento cuando las circunstancias del caso ameritan otra cosa. Esta es la razón de la caída del hombre y también de la risa de las personas". Más

adelante, en el mismo ensayo, dice: "Lo que esencialmente causa risa es lo que se hace en forma automática".

Bajo mi punto de vista, la situación de la cáscara de plátano es graciosa sólo si ese hombre pierde status y si nosotros no nos compadecemos de él. Si mi pobre abuelo viejo y ciego se cayera, yo correría a ayudarlo a pararse. Y si sufriera alguna lesión, me sentiría consternado. Si Nixon se hubiera resbalado en las escalinatas de la Casa Blanca, muchas personas habrían considerado esto muy gracioso. Si Bergson tuviera razón, nos reiríamos de un hombre que se está ahogando, y las solemnes paradas militares harían que la multitud se desternillara de risa. Se dice que un regimiento japonés se masturbó en un estadio de fútbol para insultar a la población de Nanking, pero no creo que en ese momento haya sido algo divertido. Chaplin siendo tragado por una máquina es gracioso, porque su estilo nos absuelve de la necesidad de compadecerlo.

La tragedia también trabaja teniendo como base el principio del balancín: su tema es la expulsión de un animal de status alto de la manada. Lobos super-inteligentes podrían haber inventado esta forma de teatro, y el Edipo lupino desempeñaría un status alto en todo momento. Aun al ser conducido a los páramos más salvajes, no gemiría y mantendría la cola erguida. Si asumiera una postura y voz de status bajo, el público no alcanzaría la catarsis necesaria. El efecto no sería trágico, sino patético. Se suponía que incluso los criminales a punto de ser ejecutados debían realizar un "buen final", es decir, desempeñar un status alto. Cuando el verdugo preguntó a Raleigh si no preferiría dar la cara a la luz del alba, contestó algo como: "Qué importa hacia dónde apunte la cabeza, si el corazón está en su lugar", frase que aún se recuerda.

Cuando una persona de status muy alto es destrozada, todos sienten placer, ya que experimentan la sensación de haber subido un peladillo. Esta es la razón por la cual en las tragedias siempre aparecen reyes y príncipes, y también a esto se debe que para representar una tragedia haya que usar un estilo especial de status alto. He visto a un Fausto mal dirigido retorciéndose en el suelo al final de la obra, lo cual no favorece al verso y es bastante poco efectivo. Al animal de status alto le pueden suceder cosas terribles, se puede sacar los ojos con el prendedor de su esposa, pero nunca debe parecer como si pudiera aceptar una posición más baja en el orden jerárquico. Tiene que ser *expulsado* de su posición.

La tragedia está relacionada en forma obvia con el sacrificio. Hay dos cosas que me impactan acerca de los relatos de sacrificios: una es que la multitud se pone más y más tensa, y luego se relaja y está feliz en el momento de la muerte; la otra es que se *eleva* el status de la víctima antes de ser sacrificada. Se elige al mejor chivo y se le acicala y

adorna en forma espléndida. Un sacrificio humano podría prepararse con gran pompa durante meses, para luego vestir a la víctima con finos atuendos y que ensaye su rol al centro de la gran ceremonia. Es posible encontrar elementos de este tipo en la historia de Cristo (el manto, la corona de espinas e incluso la acción de comer del "cuerpo"). Un sacrificio debe estar dotado de alto status o la magia no funciona.

3 Enseñar Status

Los animales sociales tienen reglas innatas que impiden que se maten por comida, pareja, etc. Estos animales se enfrentan, y a veces pelean, hasta que se establece una jerarquía, después de lo cual no hay más riñas, a menos que se intente cambiar el orden jerárquico. Este sistema se encuentra en animales tan disímiles como seres humanos, pollos y termitas. Lo sé desde que leí un libro acerca de la dominación social en colonias de gaviotas, sin embargo, no consideré inmediatamente la posibilidad de aplicar esta información a la enseñanza de actores. Esto se debe a que las personas normales están inhibidas para percatarse de que ninguna acción, sonido o movimiento tiene un propósito inocente. Muchos psicólogos han notado lo misteriosamente perceptivos que son algunos esquizofrénicos. Creo que su locura les ha abierto los ojos a cosas que a las personas "normales" se les ha enseñado a ignorar.

En los animales, el patrón de contactos visuales a menudo establece la dominación. Es frecuente que una mirada fija se interprete como un acto agresivo —de ahí el peligro de mirar a los gorilas a través de binoculares. Los visitantes de zoológicos se sienten dominantes cuando pueden mirar fijamente a los animales. Les sugiero que intenten hacer lo contrario con animales de zoológicos: rompan el contacto visual y luego vuelvan a dar una mirada por un momento. Puede que de pronto los osos polares los vean como "comida". Las lechuzas se alegran notoriamente.

Algunas personas cuestionan el hecho de que mantener el contacto visual entre "extraños" sea un signo de dominación. Kenneth Strongman escribió en el *Science Journal* de marzo de 1970: "En esa época nos consideramos justificados al concluir que existe una estructura de dominación de la sumisión por el contacto visual y que esto tiende a aproximar la jerarquía, especialmente cuando el enfoque se produce en un contacto visual inicial. La razón que dimos para considerar que esto se relacionaba con la dominación, se basó en una afirmación formulada por Argyle y Dean, quienes sugirieron que si A quiere dominar a B, lo mira en una forma que concuerde con esta intención; B puede aceptarlo con una expresión sumisa o mirando hacia otro lado, o desafiarlo devolviendo la mirada. Sin embargo, S.E. Poppleton, inves-

tigador de Exeter, después ha demostrado que la relación entre las jerarquías de sumisión ojo-mirada y un grado independiente de dominación (proporcionado por el inventario de personalidad 16PF de Catell) es inversa. Así, el que primero mira hacia otro lado es el más dominante".

Podríamos comparar este informe con otros, como aquel sobre un experimento realizado en la Universidad de Stanford, donde se descubrió que los automovilistas que eran observados al estar detenidos en un semáforo, partían mucho más rápido. Tales discrepancias indican lo difícil que es poder percibir realmente las transacciones de status. Bajo mi punto de vista, romper un contacto visual puede ser de status alto mientras la persona no devuelva inmediatamente la mirada por una fracción de segundo. Si ignoramos a alguien, nuestro status sube, pero si nos sentimos impulsados a mirar de vuelta, entonces baja. Es como si el estado natural del ser humano fuera alto, pero que nos modificamos para evitar conflictos. Expertos en posturas (como Mathias Alexander) enseñan las posturas de status alto como "las correctas". Sólo cabe suponer que el status no se establece al mirar, sino mediante la reacción que se produce frente a la mirada. De ahí que los anteojos oscuros suban el status, porque no podemos ver si hay sumisión en los ojos.

Yo minimizo la "resistencia al status" en mis alumnos haciéndolos experimentar diferentes sensaciones de status *antes* de discutir sus implicaciones o incluso de introducir el término. Les puedo pedir que digan algo agradable a la persona que está a su lado y luego algo desagradable. Esto produce mucha risa y se sorprenden al descubrir que a menudo logran el efecto opuesto. (En efecto, algunas personas no dicen jamás algo agradable y otras jamás algo realmente desagradable, pero no se dan cuenta de ello).

Pido a los miembros de un grupo que circulen y se digan "hola". Se sienten muy raros porque la situación no es *real*. No saben qué status deben representar. Luego pido a una parte del grupo que mantenga todos los contactos visuales durante un par de segundos, mientras el resto trata de hacer y luego romper los contactos visuales, y después mirar inmediatamente de vuelta por un momento. De pronto parecen más un grupo "real", ya que algunos están dominando y otros se están sometiendo. Aquellos que mantienen el contacto visual dicen que se sienten poderosos —y, de hecho, se ven poderosos. Aquellos que rompen el contacto visual y miran nuevamente, se "sienten" débiles, y lo parecen. A los alumnos les *agrada* hacer esto y se interesan y perturban por la fuerza de las sensaciones.

Luego empiezo a insertar un "eh" tentativo al comienzo de cada una de mis frases y pregunto al grupo si detectan algún cambio en mí. Dicen que me veo "desamparado" y "débil", pero, curiosamente, no

pueden explicar qué estoy haciendo en forma diferente. En general no comienzo todas las frases con un "eh", para que no sea tan obvio. Luego cambio el "eh" a la mitad de las frases, entonces dicen que me perciben con un poco más de fuerza. Si alargo el "eh" y lo devuelvo al comienzo de las frases, dicen que me veo más importante, más seguro. Cuando explico lo que estoy haciendo y les permito experimentarlo, quedan maravillados ante las diferentes sensaciones que les producen la duración y el desplazamiento de los "eh". También se sorprenden por lo difícil que es hacer que algunas personas utilicen un "eh" corto. No parece complicado poner un "eh" que dure una fracción de segundo al comienzo de cada frase, pero muchas personas inconscientemente se resisten. Dicen "mmm" o alargan el sonido. Estas son personas que se aferran a su auto-importancia. El "eh" corto es una invitación a que nos interrumpas; el "eh" largo dice: "No me interrumpas, aunque aún no sé lo que voy a decir".

Vuelvo a cambiar mi conducta y me pongo autoritario. Les pregunto qué he hecho para crear este cambio en mi relación con ellos y cuál creen que sea la razón por la cual dejo de hacerlo —"Mantienes el contacto visual", "Te sientas más derecho"— y, sin embargo, el efecto continúa. Finalmente explico que mantengo la cabeza inmóvil mientras hablo y que esto produce grandes cambios en la forma en que me percibo a mí mismo y soy percibido por los demás. Sugiero a ustedes que lo intenten ahora con cualquier persona que esté a su lado. A alguna gente le parece imposible no mover la cabeza mientras habla, y lo que es más curioso, algunos alumnos aseguran que la tienen quieta, mientras de hecho la bambolean de un lado a otro. A esos alumnos les pido que practiquen frente a un espejo o uso videos. Los actores que necesitan autoridad —~~héroes~~ trágicos, etc.— deben aprender este truco de la cabeza quieta. Podemos hablar y agitar la cabeza si estamos representando el rol de un sepulturero, pero no podemos hacerlo interpretando a Hamlet. A los oficiales se les entrena para no mover la cabeza mientras dan órdenes.

Lo que pienso (en este momento) es que las personas tienen un status preferido; que les gusta ser de status bajo, o alto, y que tratan de manejarse en las posiciones preferidas. Una persona que desempeña un status alto, está diciendo: "No se me acerquen, muerdo". Alguien que representa un status bajo, está diciendo: "No me muerdan, no vale la pena". En ambos casos, el status desempeñado es una defensa, y generalmente funciona. Es muy probable que nos condicionemos cada vez más a desempeñar el status que descubrimos que era una defensa efectiva. Nos convertimos en *especialistas* en status, desempeñando muy bien uno, pero sintiéndonos poco felices o competentes al desempeñar el otro. Si se nos pide que representemos el status "incorrecto", nos sentimos "indefensos".

A mis alumnos les doy seguridad, los animo, les permito que conversen, para que ensayen diferentes maneras de cambiar su status. Un alumno podría intentar moverse muy suavemente (status alto) mientras su compañero se mueve con torpeza (status bajo)¹. Uno podría acercar permanentemente sus manos a su cara mientras habla, y el otro podría tratar de mantener sus manos alejadas de su cara. Uno podría intentar permanecer con las puntas de los pies hacia adentro (status bajo), mientras otro se sienta echado para atrás y se estira (status alto).

Estos son sólo trucos para lograr que los alumnos experimenten los cambios de status. Si hablo con la cabeza quieta, haré muchas otras cosas de status alto casi automáticamente. Hablaré con frases completas, mantendré el contacto visual. Me moveré con mayor suavidad y ocuparé más "espacio". Si mientras hablo mantengo la punta de los pies hacia adentro, es muy probable que cada una de mis frases comience con un indeciso y corto "eh", mis dientes cubran mi labio inferior al sonreír, me falte un poco de aire, etc. Nos impresionó descubrir que cosas aparentemente no relacionadas pudieran influenciarse con tanta fuerza entre sí; no parecía razonable que la posición de los pies pudiera influir en la estructura de una frase y en el contacto visual, pero es así.

Cuando los alumnos han comprendido los conceptos y se les ha instado a experimentar ambos estados, les pido que representen escenas en las cuales: (1) ambos bajen de status; (2) ambos suban de status; (3) uno suba de status y el otro baje; (4) se invierta el status durante la escena.

Insisto en que deben mantener su status sólo un *poco* sobre o bajo el de su compañero. Esto asegura que realmente "vean" a su compañero, ya que tienen que relacionar exactamente su conducta con la del otro. Entonces las habilidades automáticas de status "rastrear" al otro actor y los alumnos se transforman en observadores y, aparentemente, en improvisadores muy experimentados. Por supuesto, habrán estado representando un status cada vez que improvisaban, pero generalmente sería un status personal, no el status de un personaje. Se estarían relacionando con el problema de triunfar ante los ojos del público. Estos ejercicios de status reproducen en el escenario exactamente los efectos de la vida real, donde minuto a minuto cada persona ajusta su status una fracción hacia arriba o hacia abajo.

Cuando los actores están invirtiendo status durante una escena, es conveniente hacerlos graduar las transacciones lo más suavemente posible. Les digo que si tomara una fotografía cada cinco segundos, me gustaría poder ordenarlas precisamente según el status demostrado. Es fácil invertir el status de un brinco. Aprender a graduarlo delicadamente de un momento a otro, aumenta el control del actor.

El auditorio siempre disfrutará cuando se esté modificando un status.

Para interesar a su público, un actor no necesita alcanzar el status que está tratando de representar. El hecho de observar a alguien intentando subir de status y no lograrlo, es tan fascinante como verlo triunfar.

Aquí transcribo algunas notas de alumnos que recién se habían iniciado en el trabajo de status.

"Con el uso de los diferentes tipos de 'eh' me sentí oscilando inevitablemente de inferior a superior, y de nuevo a inferior. Me descubrí cruzando los brazos, yendo de un lado para otro, caminando con las manos en los bolsillos —todos movimientos anti-naturales para mí. De pronto me encontré congelando mi cuerpo para poder chequear mi status".

"Todo lo que se ha hecho en clase, lo creía o 'sabía'. Pero no podría haberlo expresado en palabras".

"Durante esa escena con Judith, donde ella al comienzo se tocaba permanentemente la cabeza y luego poco a poco dejaba de hacerlo, no pude definir el cambio en sus movimientos, y sin embargo, por alguna razón, mi actitud hacia ella cambió. Cuando se tocaba la cabeza, yo trataba de ser más cooperador, darle más confianza, en cambio cuando dejaba de hacerlo, me sentía más distante y negociador —también un poco más amenazado—, mientras que antes no había sentido sino compasión".

"Varias veces me dijeron que un actor debía tener conciencia de su cuerpo, pero nunca entendí esto hasta que traté de hablar con la cabeza quieta".

"La revelación más interesante para mí fue que cada vez que le hablaba a alguien, era capaz de saber si me sentía sometido o todo lo contrario. Luego traté de jugar al status en secreto con gente que conocía. Con algunas personas que creía conocer muy bien, no me atreví a hacerlo. Con otros amigos relativamente nuevos, fue fácil jugar".

"Una sensación de dominio cuando mantengo el contacto visual. Un cierto orgullo de ser capaz de mirar a alguien y hacerlo desviar la mirada. Quitando la vista y volviendo a mirar —una sensación de ser perseguido. Como si todos estuvieran tratando de aplastarme con el pie".

"Status —la vestimenta no importa. Me dirigía hacia la ducha sólo con una toalla sobre los hombros, cuando me encontré con un estudiante totalmente vestido, quien adoptó una mirada de status muy bajo y me cedió el paso".

"Ahora cada vez que hablo con alguien, puedo darme cuenta si estoy siendo sumiso o no".

"Siempre he pensado que el hombre con quien me gustaría casarme debería ser más inteligente que yo; alguien a quien pudiera honrar y

respetar. Bueno, mi actual novio es más inteligente que yo, y en general respeto sus conocimientos, pero a menudo me molesta su status alto. ¿Quizás debiera buscar a alguien que considerara de mi mismo nivel?”.

“Me sentía la figura dominante en la conversación y procedí a tratar de someterme a sus caprichos. Esto lo hice con el método de ‘tocarse la cabeza y la cara’. Lo que ocurría aquí es que, antes de esta estrategia, yo había hablado más que nadie y dirigido la conversación, después de esto... me fue difícil meter de refilón una palabra”.

“Descubro que cuando disminuyo la velocidad de mis movimientos, subo de status”.

“Sentí como si de pronto se me hubiera revelado el mundo entero. Me doy cuenta que cuando converso con alguien, mi actitud interna es hablarle con desprecio”.

Es una buena idea introducir un observador a una escena de status, con instrucciones de “tratar de no involucrarse”. Si somos un “cliente” en un “restaurant” y alguien de la misma mesa pelea con el “mozo”, resultará encantador observar las sutiles maniobras de status que hagamos.

Aumento la confianza de los actores haciéndolos representar secuencias de ejercicios de status. Por ejemplo, una escena de desayuno donde el marido desempeña un status bajo y la esposa uno alto, podría ser seguida por una escena de oficina en la cual el marido representa un status alto frente a una secretaria que desempeña uno bajo, para luego continuar con una escena donde tanto la esposa como el marido representan un status bajo mientras están cenando —y así sucesivamente. Una vez que el status se convierte en algo automático, como sucede en la vida real, es posible improvisar escenas complejas sin ninguna preparación. En realidad, los ejercicios de status son muletas que sostienen al actor para que puedan operar los sistemas instintivos. Entonces, el actor siente que todo es fácil y no se vivencia como “actuando” más de lo que lo hace en la vida real, por muy desconocido que sea para él el verdadero status que está representando.

Sin el trabajo de status, mi grupo de improvisación, el Theatre Machine, nunca podría haber realizado una gira exitosa por Europa; no sin haber preparado antes las escenas. Si alguien comienza una escena diciendo: “¡Ah, otro pecador! ¿Qué preferirá, el lago de fuego o el río de excremento?”, no podemos “pensar” lo suficientemente rápido para saber cómo reaccionar. Es necesario entender que la escena ocurre en el Infierno, que la otra persona es una especie de demonio y que estamos muertos, todo en una fracción de segundo. Si sabemos qué status estamos representando, las respuestas surgen automáticamente.

“¿Y bien?”.

"Excremento", contestamos, representando un status alto, sin hacer absolutamente nada que experimentemos como similar a un "pensamiento", pero hablamos con una voz fría y miramos a nuestro alrededor como si el Infierno fuera menos impresionante de lo que nos habían hecho creer. Si estamos representando un status bajo, decimos: "Lo que usted prefiera, señor", o algo así. Nuevamente sin vacilar y con los ojos llenos de terror o sorpresa.

Todo esto no está tan alejado de Stanislavsky, como podrían suponer algunas personas, aunque en *Creating a Role* (Creando un Rol), él escribió: "Hay que representar la trama externa en términos de acciones físicas. Por ejemplo: entrar a una habitación. Pero como no pueden entrar a menos que sepan de dónde vienen, a dónde van y por qué, busquen los factores externos de la trama para obtener una base para las acciones físicas". (Del Apéndice A). Algunos actores "metódicos" interpretan esto como que tienen que conocer todas las "circunstancias dadas" antes de poder improvisar. Si les pido que hagan algo espontáneo, reaccionan como si les hubiera pedido que hicieran algo indecente. Este es el resultado de una mala enseñanza. Para entrar a una habitación, todo lo que necesitamos saber es qué status estamos representando. El actor que entiende esto, está libre para improvisar frente a un público ¡sin necesitar para nada las circunstancias dadas! Tengo la certeza casi absoluta de que, curiosamente, el propio Stanislavsky estaría de acuerdo. En el Capítulo 8 de *Creating a Role*, pide al director, Tortsov, que diga al narrador:

"Sube al escenario y represéntanos la entrada de Khlestakov en el segundo acto".

"¿Cómo puedo representarla si no sé lo que tengo que hacer?", dije con un tono de sorpresa y objeción en la voz.

"No sabes todo, pero sí sabes algunas cosas. De modo que representa lo poco que sabes. En otras palabras, realiza, a partir de la vida de la escena, aquellos pequeños objetivos físicos que puedas poner en práctica sincera y verdaderamente, y en tu propia persona".

"¿No puedo hacer nada porque no sé nada!".

"¿Qué quieres decir?", objetó Tortsov. "El texto dice: *Entra Khlestakov*. ¿Acaso no sabes entrar a una habitación de una posada?".

"Sí sé".

Lo que creo que él "sabe" es que debe representar un status determinado.

Una forma de enseñar transiciones de status es hacer salir a los alumnos de la clase, luego que ingresen por la verdadera puerta y actúen "entrando a la habitación equivocada". En este caso, es bastante habitual ver que los alumnos entran con la cabeza gacha o caminando hacia atrás, o de alguna otra forma que les impide ver que es la habitación equivocada. Necesitan tiempo para realmente entrar antes

de empezar a "actuar". Avanzan un par de pasos, actúan mirando al público y se retiran de una manera completamente falsa.

Le recuerdo a los alumnos que entrar a la habitación equivocada es una experiencia que todos hemos tenido y que siempre sabemos qué hacer, ya que "algo" hacemos. Explico que no les estoy pidiendo que "actúen", sino que simplemente hagan lo que hacen en la vida real. Tenemos un radar que detecta los peligros en cada nuevo espacio, un antiguo sistema interno de advertencia programado hace millones de años como protección contra tigres dientes de sable, amebas gigantes o lo que fuera. Por lo tanto, es muy inusual negarse a mirar el espacio al cual uno está entrando.

Cuando el ejercicio de la "habitación equivocada" se convierte en algo "real", los alumnos comprenden que hay un cambio de status involucrado. Uno prepara un status para una situación determinada y tiene que alterarlo cuando de pronto se ve confrontado al status inesperado. Luego pido a los alumnos que predeterminen la dirección del cambio de status, y por supuesto, a menudo cometen errores. A alguien que trata de representar un status bajo, se le puede decir que sonría, y si lo hace con los dientes de arriba y de abajo (sonrisa agresiva), es probable que se le pida que lo haga mostrando sólo los de arriba. A la gente que quiere subir de status se le puede pedir que dé la espalda al público al retirarse. Ni sonreír ni dar la espalda son cosas esenciales, pero pueden ayudar al alumno a lograr la sensación. En los casos difíciles, es útil el video.

Una versión más compleja de este ejercicio es, de hecho, una obra breve. Lo inventé en RADA cuando me pidieron que empujara a los alumnos a experiencias más emocionales. Es para un personaje —digamos que es un profesor, aunque podría tener cualquier otra profesión. Llega atrasado, lleva la lista y un par de anteojos. Dice algo como: "Muy bien, silencio, por favor", dirigiéndose a nosotros como si fuéramos su curso. Cuando está a punto de leer la lista, se pone los anteojos y ve que no es su curso sino una reunión de directores de escuela. Se disculpa, bajando su status frenéticamente, y se esfuerza por llegar a la puerta, la cual se traba. Lucha con ella, y después de casi diez segundos, la abre. El actor siente una gran caída de su status cuando la puerta se atasca. Lo remonta a sensaciones que probablemente no haya vivenciado desde su infancia: sensaciones de impotencia y de la hostilidad de los objetos.

Una vez afuera, el actor da por terminado el ejercicio o, si se siente valiente, vuelve a entrar y representa la escena una y otra vez. Este ejercicio puede convertir a una persona en un despojo humano en muy poco tiempo, y para los actores que les gusta "simular" sin sentir realmente nada, puede ser una revelación. Un actor escandinavo que aparentemente nunca había logrado nada debido a su auto-conciencia,

de pronto "entendió" y se convirtió en un actor maravilloso. Para él fue un momento de *satori*. Lo atemorizante es que no tiene límite. Por ejemplo:

"¿Por qué nadie me dijo que habían cambiado la sala? Recién hice el loco frente a los directores".

(Se pone los anteojos. Ve a los directores).

"¡Ay! Yo... yo... qué puedo decir. Sr. Director... por favor... yo... oh... discúlpeme... La puerta. Me temo que... se traba... el clima húmedo, usted... ah... mil... mil disculpas".

(Sale humillado. Vuelve a entrar).

"Oh, Dios, qué bueno encontrar a alguien en la sala de profesores. ¿Hay té? Me acaba de ocurrir la cosa más embarazosa... yo...".

(Se pone los anteojos. Ve a los directores).

"Oh... yo... qué van a pensar de mí... yo... parece que me está pasando algo... no he estado muy bien últimamente. Lamento haber interrumpido... La... la puerta... ¡LA PUERTA! ¡Ay!... Lo siento... qué horrible conducta... por favor, comprendan... eh... eh...".

(Sale. Vuelve a entrar).

"Le agradezco que me haya atendido tan pronto. Sé que los siquiatras son personas muy ocupadas... Yo...".

(Se pone los anteojos. Ve a los directores).

"...Dios, sé que suicidarme no era lo correcto, pero...".

(Se pone los anteojos. Ve a los directores).

No empujo a nadie a realizar este juego, y el curso debe comprender que está permitido que las personas que lo hacen se alteren y no se las debe castigar considerándolas exhibicionistas, afeminadas o cobardes.

Repito todos los ejercicios de status en jerigonza, para que quede absolutamente claro que lo que se *dice* no es tan importante como el status que se *representa*. Si le pido a dos actores que se encuentren, uno representando el status alto y el otro el bajo, e inviertan el status mientras hablan un lenguaje imaginario, el público ríe y disfruta increíblemente. No entendemos lo que se está diciendo, tampoco los actores, pero la inversión del status es suficiente para producir fascinación en todos. Si ustedes han visto actuar a grandes comediantes en un idioma que no conocen, comprenderán lo que quiero decir.

Le pido a los actores que aprendan fragmentos cortos de algún texto y representen todos los status posibles. Por ejemplo, A está atrasado y B lo ha estado esperando.

A: Hola.

B: Hola.

A: ¿Has esperado mucho?

B: Siglos.

En este caso, B baja a A, pero se puede representar cualquier status.

Si ambos representan un status alto, A podría llegar caminando relajadamente como si "tuviera todo el tiempo del mundo" y decir "Hola" como si no estuviera en absoluto atrasado. B podría mantener el contacto visual y decir "Hola" con énfasis. A podría mirar hacia otro lado alegremente y decir con un suspiro "¿Has esperado mucho?", como si B se estuviera poniendo "difícil". "Siglos", dice B, mirándolo fijamente o empezando a caminar como si esperara que A lo siguiera. Si ambos van a representar el status bajo, A podría llegar corriendo; B podría pararse, inclinar la cabeza hacia adelante y ofrecer una sonrisa de status bajo. "Hola", dice A sin aliento, sintiéndose incómodo al ver que B se ha puesto de pie. "Hola", responde B, también un poco cansado. "¿Has esperado mucho?", pregunta A con angustia. "Siglos", dice B con una sonrisa débil como si estuviera haciendo un pequeño chiste.

A continuación hay un diálogo que ocurre en la oficina "del señor":

SEÑOR: Entre. Ah, siéntese, Smith. Supongo que sabe por qué lo mandé llamar.

SMITH: No, señor.
(*El señor le pasa un diario por encima del escritorio.*)

SMITH: Tenía la esperanza de que no viera eso.

SEÑOR: Usted sabe que no podemos tener contratado a nadie con antecedentes criminales.

SMITH: ¿No podría reconsiderarlo?

SEÑOR: Adiós, Smith.

SMITH: En todo caso, nunca quise su maldito trabajo.
(*Smith sale.*)

Si Smith representa el status alto, el decir "¿No podría reconsiderarlo?" le da una enorme resistencia contra la cual luchar. Cuando el señor dice "Adiós, Smith", en status bajo, se produce una escena opresora. Para que Smith dijera en status bajo: "En todo caso, nunca quise su maldito trabajo", quizás habría sido necesario que estallara en llanto.

Una complicación interesante en tal escena es que Smith deberá representar el status bajo hacia el espacio, aun cuando represente el status alto frente al señor, ya que de otro modo parecería que estuviera en su propia oficina. Y, a la inversa, el señor debe representar el status alto hacia el espacio, aun cuando represente el status bajo frente a Smith. Si no lo hace, parecerá un intruso. "Muévete", digo. "Contesta el teléfono. Camina hacia la ventana".

El status se representa frente a cualquier cosa, tanto objetos como personas. Si entramos a una sala de espera vacía, podemos representar un status alto o bajo frente a los muebles. Un rey puede representar un status bajo frente a un súbdito, pero no frente a su palacio.

Un actor está en el escenario esperando que alguien entre y represente una escena con él. "¿Qué status estás representando?", pregunto.

El dice: "Aún no he comenzado". "Representa un status bajo hacia el banco", digo.

Mira a su alrededor como si estuviera en un parque que él sospecha que puede ser privado. Luego "ve" una paloma y hace la mímica de estar alimentándola, y no es muy convincente. "Representa un status bajo frente a la paloma", digo, e inmediatamente su mímica mejora y la escena es creíble. Llegan más "palomas" y una se para en el banco y comienza a picotear el pan que él tiene en su mano. Otra se posa en su brazo y luego defeca sobre él. Se limpia en forma subrepticia. Y así sucesivamente. No necesita otro actor con el cual representar escenas de status. Puede hacerlo con cualquier elemento del ambiente.

Los alumnos logran una sensación muy fuerte de "status" cuando les digo que rechacen ataques sólo con su apariencia y el tono de voz. Yo llamo a esto "no-defensa", pero en realidad es una de las mejores defensas que hay. Imaginen a dos hermanos, uno (A) vive en el departamento del otro (B). B entra y pregunta si han llegado cartas para él. A dice que hay una en el aparador. B la toma y ve que ha sido abierta. A siempre abre las cartas de B, cosa que produce conflicto entre ellos. Probablemente, la escena se desarrollaría de la siguiente manera:

B: ¿Por qué abriste mi carta?

A: ¿Está abierta?

B: Siempre abres mis cartas.

A: No sé quién lo hizo.

B: ¡Nadie más ha estado aquí!

Posiblemente, B empezará a darle empujones a A y tendré que detener la escena, ya que podrían hacerse daño.

Vuelvo a comenzar la escena, pero le digo a A que deberá reconocer todo, representando un status bajo.

B: ¿Tú abriste mi carta?

A: Sí.

B detiene el ataque. Hace una pausa.

B: ¿Sí?

A: Sí.

B: Y bien, ¿por qué lo hiciste?

A: Quería ver qué había dentro.

B nuevamente se contiene. Puede que retroceda. Es posible que incluso llegue hasta la pared más lejana y se apoye en ella. Lo estimulo para que se enoje y acorrale a A.

B: ¿Cómo te atreves a abrir mis cartas?

A: Tienes razón de estar enojado. Soy una mierda.

B: Te dije que nunca abrieras mis cartas.

A: Siempre lo hago.

B: ¿Ah, sí?

A B se le hace cada vez más difícil devolver el ataque. Si comienza a zarandear a A, éste debe llorar y seguir asintiendo con la cabeza y diciendo: "Tienes razón, tienes razón". Desde luego que B puede pasar por encima de sus instintos —desgraciadamente, los seres humanos sí tienen esta capacidad—, pero mientras más ataca, más fuerte sopla un viento misterioso que parece estar tratando de alejarlo. Si A comete un error y sube su status, B vuelve a presionar, pero si se mantiene el status bajo, B tiene que hacer conscientemente un "esfuerzo" para que salga la rabia.

B: Bueno, no vuelvas a hacerlo.

A: En todo meto la nariz.

He visto al actor del status bajo saltando de alegría y rodando por el suelo después de representar esta escena. Es fascinante estar controlando los movimientos de la otra persona como si fuera un títere. Cuando expliqué que mientras más aceptaba A la dominación de B, más poderosamente era desplazado B, éste dijo: "Así es. Pensé: 'Mi madre lo incitó'".

La no-defensa es utilizada por el lobo que expone su cuello y bajo vientre a un lobo dominante como una forma de terminar una batalla perdida. El lobo ganador quiere morder pero no puede. Unos soldados congoleños sacaron a tirones de un jeep a dos periodistas blancos, mataron a uno y estaban a punto de matar al otro, cuando éste estalló en llanto. Se rieron, lo empujaron a patadas hacia el jeep y lo dejaron irse, mientras le hacían ademanes en señal de despedida y gritaban con alegría. Era más satisfactorio ver a un hombre blanco llorando, que matarlo.

Cuando han adquirido el dominio de la no-defensa junto con una actitud de status bajo, les enseño esto como un ejercicio de status alto. Se produce el mismo tipo de diálogo:

B: ¿Tú abriste mi carta?

A: Sí. (Con mucha calma y tomándose un café, como si nadie lo estuviera atacando).

B: ¿Sí? (Momentáneamente perplejo).

A: Siempre abro tus cartas. (Con indiferencia). (Y así sucesivamente).

Al principio, casi nadie puede llevar a cabo una escena como ésta. Aparentan un status alto, pero uno puede ver que de hecho se están derrumbando. Explico que sus movimientos son de un status bajo disimulado. Un brazo que sube por el respaldo de la silla como queriendo escapar del agresor o afirmarse buscando apoyo. Un pie que comienza a golpear el suelo como si descara irse.

La mejor solución que he descubierto es cargar la situación pesadamente en favor de A. Por ejemplo, podría situar la escena en casa de A, siendo B un huésped que llegó tarde la noche anterior y que ahora

se encuentra por primera vez con su anfitrión a la hora del desayuno. Empeoro la posición de B agregándole el problema de pedirle a A la mano de su hija. Cuando se ha reforzado la posición de A en esta forma, él debería ser capaz de mantener su status alto sin tener que recurrir para nada a defensas verbales.

A: Usted debe ser John...

B: Eh... sí.

A: Cynthia me dijo que usted quería casarse con ella...

B: Así es.

A: Oh, a propósito, le llegó una carta esta mañana.

B: La han abierto.

A: Yo abro todas las cartas.

B: Pero estaba dirigida a mí.

A: Es de su madre. Consideré algunas cosas muy inadecuadas. Usted verá que taché algunos párrafos... (Y así sucesivamente).

4 Insultos

Si uno logra que los alumnos se insulten en broma, el trabajo de status se facilitará. Representar escenas con tortas de merengue y crema puede ser igualmente liberador, pero nunca he tenido oportunidad de hacerlo. Cuando uno logra aceptar ser insultado (el insulto es el equivalente verbal de la torta de merengue y crema), se experimenta un gran júbilo. Las personas más rígidas, auto-conscientes y defensivas de pronto logran soltarse.

No es conveniente pedirle a los alumnos que se insulten así como así. Es demasiado personal. Si acabamos de decirle a alguien: "Caminas como pato", es desconcertante darnos cuenta de pronto que tiene pie plano. Si una persona tiene las orejas grandes, le molesta que le digan "orejas de paila". Por otra parte, es importante que un actor acepte ser insultado. El escenario se convierte en un área aún más "peligrosa" si no somos capaces de reconocer nuestros defectos. Cuando joven, George Devine lloró en una ocasión porque el público rió cuando al personaje que él estaba representando le dijeron "flaco". Recuerdo a una actriz de pecho plano sentirse destruida en el escenario cuando un adolescente le gritó que era un hombre. El actor o el improvisador debe aceptar sus defectos y permitirse ser insultado, o nunca se sentirá realmente *a salvo*.

Mi solución es despojar de toda responsabilidad a la persona que va a insultar, en lo que a la elección del insulto se refiere. Divido al curso en dos y pido a cada grupo que escriba una lista de insultos: tonto, puta, cerdo, cara de culo, torpe, estúpido, idiota, inútil, ojos de choncho, concha de tu madre, gusano, piraña, vaca, cara de mono,

asqueroso, rata, mierda, huevón, maricón. Sólo la mitad del curso sabe quién sugirió un determinado insulto, y cada sugerencia ya ha sido escrita con la aprobación de la mitad del curso.

Dejo las listas a un lado y le pido a los alumnos que representen "de compras".

"¿Qué desea?".

"Un par de zapatos".

"¿Le agradan éstos?".

"Me gustaría otro color".

"Me temo que es el único color que tenemos, señor".

"Ah. Bueno, quizás un sombrero".

"Lo siento, ése es mi sombrero, señor".

Y así sucesivamente —muy aburrido, ya que ambos actores están "bloqueando" la transacción para hacer más "interesante" la escena (cosa que no se logra).

Explico que no quiero que hagan escenas "interesantes", sólo deben comprar y vender algo. Vuelven a comenzar.

"¿Qué desea?".

"Sólo estoy mirando".

"No, no lo estás", digo. "Compra algo".

"Quiero un sombrero".

"¿Le agrada éste, señor?".

"Cómpralo", digo.

"Lo compraré".

"Dos libras noventa, señor".

"Aquí tiene".

"Lo siento, no tengo vuelto, señor".

"Sí, sí tienes", insisto.

Tengo que luchar con los actores para que comprendan que sólo deben comprar y vender algo. Luego les pido que vuelvan a representar la escena, pero agregando los insultos. Le doy una lista a cada uno y les pido que agreguen un insulto al final de cada frase. La idea les parece fascinante, pero el diálogo resulta muy aburrido.

"¿Deseas algo, tonto?".

"¡Sí, gusano!".

"¿Quieres un sombrero, cerdo?". (Y así sucesivamente).

Explico que el hecho de insultarse no tiene ningún interés. Lo que realmente queremos ver es a alguien siendo insultado. Lo interesante de la torta de merengue y crema es ver cómo le cae encima a una persona. Les pido que repitan cada insulto con incredulidad y rabia. Al hacer esto se involucran profundamente y a menudo es imposible detenerlos. Personas que son físicamente tensas, se relajan y logran una gran libertad física. Los gestos fluyen, en lugar de ser detenidos súbitamente en forma torpe.

"¿Qué deseas, cerdo?"

"¡Cerdo! ¿Por qué yo...? ¡Cerdo inútil, tú!"

"¡Yo! ¡Cerdo inútil! Me has dicho cerdo inútil, tú... ¡tú, cara de culo!"

"¡Cara de culo!"

"¡Compra algo!", grito.

"¡Quiero un sombrero, piraña!"

"¡Piraña! ¡Pruébate éste, torpe!"

"¡Torpe! ¡Torpe! ¡Tú me has dicho torpe a mí! ¡Lo llevaré —Vaca!"

"¡Vaca!". (Y así sucesivamente).

Los insultos deben permanecer como adornos de la escena, no deben convertirse en la escena misma. Cuando se ha comprendido esto, pueden aplicarse a cualquier situación. Si continúan intercambiando las listas, todos serán insultados con las cosas más terribles. Después doy a un actor una lista y dejo que el otro haga la suya, y monto escenas con varias personas. Por ejemplo, se pueden enfrentar amos con sirvientes e insultarse así. Pero debe existir el propósito de lograr algo más, aparte de "ser insultados". Mi experiencia es que este juego es muy "liberador". La caída de status es tan drástica y al mismo tiempo tan placentera, que las escenas comunes de status dan poca cabida a los miedos.

En un colegio corriente, se supone que los profesores deben inhibir a sus alumnos, y simplemente es imposible el tipo de apertura curativa típico de los grupos de terapia, pero el juego es útil aun con listas censuradas o incluso en jerigonza. La jerigonza impone una aceptación del insulto, de no ser así, nadie puede entender qué está ocurriendo. La técnica consiste en repetir el último sonido de cualquier frase en jerigonza.

"Gort intoc horntou lipnol".

"¡Lipnol! ¡Lipnol! ¡Grant horc lop sonto incutu!"

"¡Incutu! ¡Die gorno incutu! ¡Crancón!"

"¡Crancón!". (Y así sucesivamente).

Este juego de insultos puede ser representado entre dos grupos que se vayan acercando lentamente, pero el profesor debe asegurarse que cada insulto sea recibido. Se libera una gran cantidad de energía, con individuos que corren hacia adelante para lanzar sus insultos y luego son arrastrados hacia atrás por sus amigos. El blanco de los insultos debería ser el grupo opositor, no los miembros individuales. Generalmente, este juego termina con los actores parados frente a frente, gritándose y pasándolo muy bien. Si han quedado "enganchados" con el juego, se les puede pedir que lo repitan en mímica. Un buen ejercicio "paralelo" a éste es que los actores insultados repitan la palabra hacia la audiencia.

5 Especialistas en Status

Si se desea enseñar interacciones de status, es necesario comprender que por muy dispuesto que esté el alumno conscientemente, es probable que tenga fuertes resistencias subconscientes. Es esencial lograr que el alumno se sienta seguro y con confianza en el profesor. Luego se comienza el trabajo en conjunto con el alumno, como si ambos estuvieran tratando de alterar la conducta de una *tercera* persona. También es importante que el alumno que logra representar con éxito un status ajeno a él, sea de inmediato recompensado, alabado y admirado. No sirve de nada sólo dar ejercicios y *esperar* que funcionen. Uno debe saber dónde está la resistencia e idear formas de desmenuzarla. Muchos profesores no se dan cuenta que hay un problema porque explotan solamente el status "preferido". En una mala escuela de teatro se puede representar siempre el status "preferido", ya que los alumnos son tipificados, explotando lo que cada uno puede hacer, en vez de ampliarles su espectro de posibilidades. En el teatro profesional, los actores se dividen improvisadamente en especialistas en status alto y status bajo. El directorio de actores de *Spotlight* solía colocar a los especialistas en status alto al frente (llamados "rectos"), seguidos por los especialistas en status bajo (denominados "actores de carácter"), seguidos por niños y luego por perros. Esto no es tan malo como parece, pero es sintomático de la tendencia a sobre-especializar a los actores. Un entrenamiento adecuado de actores debería incluir todo tipo de transacciones.

Algunos problemas: hay alumnos que no demuestran ningún cambio de sensación cuando alteran sus patrones de contacto visual. Si los observamos de cerca, veremos que aquellos que siempre representan un status bajo en la vida real, nunca mantendrán un contacto visual lo suficientemente prolongado como para sentirse dominantes. Cuando los especialistas en status alto rompen el contacto visual y vuelven a mirar, lo hacen al menos durante un segundo, lo que es demasiado tiempo. Puede que sea necesario controlar en forma precisa la duración de la mirada antes que logren experimentar el cambio de sensación. Entonces dirán: "Pero me siento incómodo". Esta sensación de incomodidad es la que tienen que aprender como correcta.

Recuerdo a una joven que siempre representaba status altos en las improvisaciones y que nunca había experimentado seguridad ni calidez como actriz. Cuando le pedí que pusiera un "eh" corto delante de cada frase, utilizó un "eeehh" largo, pero lo negó. Cuando le pedí que moviera la cabeza mientras hablaba, la movió en forma abstracta, como si estuviera mirando una mosca que revoloteaba al frente suyo. Le pedí que representara un status bajo con un improvisador experto en status bajo, pero se abrazó fuertemente y cruzó las piernas, como

impidiendo que su compañero la "invadiera". Le pedí que se soltara y luego ladeara la cabeza, y de pronto se transformó —no la reconocíamos. Se convirtió en una persona suave y dócil y realmente parecía disfrutar las sensaciones que la invadían, y por primera vez actuó con sentimiento y rapport. Ahora que ha aprendido a representar el status bajo con un compañero de status bajo, puede aprender a representarlo con uno de status alto.

Otro alumno se negaba a representar status altos de cualquier forma que no fuera mecánica. Dijo que vivía en un barrio de clase obrera y que no quería parecer snob. Le expliqué que yo no estaba tratando de cambiar sus habilidades actuales, que eran muy necesarias, sino sólo agregar otras nuevas. El creía que era necesario representar el status bajo dentro de su comunidad obrera, sin darse cuenta que se pueden representar status altos o bajos en cualquier situación. Su problema es que representa *bien* el status bajo y no quiere experimentar con otras habilidades.

Le pedí que representara una escena donde debía decirle a su padre que tenía una enfermedad venérea. Elegí esta escena para provocarlo y que así comprometiera sus verdaderos sentimientos. Todos los hombres jóvenes tienen inquietudes en este aspecto. Actuó una escena sin ninguna convicción y trató de pensar en "cosas inteligentes" que decir.

"Te daré el diálogo", dije. "Entra. Camina en dirección a la ventana. Mira hacia afuera, luego da media vuelta y di que tienes una enfermedad venérea".

Lo hizo. Miró por la ventana hacia afuera e inmediatamente hizo movimientos triviales que bajaron su status.

Lo detuve. Le expliqué que si se daba vuelta desde la ventana y miraba a su padre sin mover la cabeza, experimentaría exactamente las sensaciones que estaba tratando de evitar. Le dije que no debía intentar suprimir los movimientos de cabeza, sino estar alerta al instante en que los hiciera, y entonces de alguna manera se sentiría tan dominante que ya no necesitaría realizarlos. Al repetir la escena, es su padre quien rompe el contacto visual y comienza a desmoronarse. A partir de este momento, el alumno puede aprender a representar personajes de cualquier clase social, tanto en status bajo como alto.

6 Espacio

Ya no puedo seguir evitando hablar del "espacio", ya que el status es básicamente territorial. Es muy difícil hablar del espacio, pero es fácil demostrarlo.

Cuando me contrataron para escribir mi primera obra, casi no conocía un teatro por dentro, de modo que debí observar ensayos para

obtener la sensación de él. Me impresionó la forma en que el espacio fluía alrededor de los actores como un líquido. A medida que los actores se movían, podía sentir imaginarias partículas de fierro delineando los campos de fuerza. Esta sensación de espacio era más fuerte cuando el escenario estaba vacío, durante la colación o cuando los actores discutían algún problema. Cuando ellos *no estaban* actuando, sus cuerpos se readaptaban continuamente. Al cambiar un actor de posición, todos los demás alteraban sus posturas. Algo parecía fluir entre ellos. Cuando estaban "actuando", cada actor simulaba relacionarse con los demás, pero sus movimientos brotaban de él mismo. Parecían "encapsulados". Pienso que el público se siente "metido" en la obra sólo cuando los movimientos del actor se relacionan con el espacio en el cual está y con los otros actores. Los mejores actores bombean y succionan espacio, o al menos así se siente. Cuando los movimientos no son espontáneos sino "intelectuales", la producción puede resultar admirable, pero no vemos a todo el público respondiendo con empatía a los movimientos de los actores.

A continuación, Stanislavsky describe una actuación de Salvini, un actor que obviamente utilizaba el espacio en la forma a la cual me refiero:

"Salvini se aproximó a la plataforma del Doges, pensó por un momento, se concentró y, sin que ninguno de nosotros lo notara, tomó en sus manos a todo el público del gran teatro. Parecía haber hecho esto con un simple gesto —estiró la mano sin mirar al público, nos agarró a todos en su palma y nos mantuvo ahí como si fuéramos hormigas o moscas. Cerró el puño y sentimos el aliento de la muerte; lo abrió y sentimos la calidez de la felicidad. Nos tenía en su poder y ahí permaneceríamos por el resto de nuestras vidas..."

Yat Malmgren, profesor de movimiento, me contó que cuando niño había descubierto que él no terminaba en la superficie de su cuerpo, sino que en realidad tenía una forma oval de "queso suizo". Para mí, éste es el espacio a "ojos cerrados", y podemos vivenciarlo cerrando los ojos y dejando que el cuerpo sienta hacia afuera la oscuridad que lo rodea. Yat también hablaba de personas despojadas de alguna de sus áreas sensibles. "El no tiene brazos", decía, o "Ella no tiene piernas", y uno de inmediato captaba lo que quería decir con esto. Cuando me investigué, descubrí muchas áreas que no sentía, y aún tengo sensaciones defectuosas. Lo que sí encontré fue otra forma, además de la de "queso suizo": una parábola que pasa rauda frente a mí como la cola de un cometa. Cuando siento pánico, esta parábola se desintegra. Durante el pánico de escena, el espacio se contrae convirtiéndose en un angosto túnel donde escasamente se puede caminar sin tropezarse con las cosas. En casos extremos de pánico de escena, el espacio es como una piel de plástico que presiona el cuerpo dejándolo rígido y

atado. Lo opuesto a esto ocurre cuando un buen actor hace un gesto, y es como si su brazo hubiera pasado rápidamente por encima de la cabeza de las personas de la última fila.

Muchos profesores de actuación se han referido a las "radiaciones", pareciendo a menudo como místicos. Por ejemplo, Jean-Louis Barrault:

"Así como la tierra está rodeada de una atmósfera, el ser humano vivo está rodeado de un aura magnética que hace contacto con los objetos externos sin ningún contacto concreto con el cuerpo humano. La profundidad de este aura, o atmósfera, varía según la vitalidad de cada ser humano...

"El mimo, antes que nada, debe percatarse de este contacto ilimitado con las cosas. No hay una capa aislante de aire entre el hombre y el mundo externo. Cualquier persona que esté en movimiento, produce ondas en el mundo ambiental de la misma forma que lo hace un pez cuando se mueve en el agua". (*The Theatre of Jean-Louis Barrault* [El Teatro de...], Barrie and Rockcliff, 1961).

Esto no es muy científico, pero como todo lenguaje mágico, sí comunica una forma en que un actor puede "sentir". Si pongo de pie a dos alumnos frente a frente, a una distancia aproximada de treinta centímetros, es probable que sientan un fuerte deseo de cambiar su posición corporal. Si no se mueven, comenzarán a sentir amor u odio a medida que sus "espacios" fluyan de uno al otro. Para evitar estos sentimientos, modificarán sus posiciones hasta que su espacio fluya relativamente sin obstáculos, o se moverán hacia atrás para que la fuerza no sea tan poderosa. Los jugadores de status alto (como las gaviotas de status alto) permitirán que su espacio fluya hacia otras personas. Los jugadores de status bajo evitarán que su espacio fluya hacia otras personas. Hincarse, hacer reverencias y postrarse son formas ritualizadas de status bajo para cerrar espacios. Si queremos humillar y degradar a una persona de status bajo, la atacamos impidiéndole que altere su espacio. Un sargento-mayor le llamará la atención a un recluta haciendo que se pare y luego le gritará a la cara a diez centímetros de distancia. La crucifixión explota este efecto, razón por la cual constituye un símbolo tan poderoso en comparación a, digamos, freír a alguien en aceite.

Imaginen a un hombre sentado en forma neutra y simétrica en un banco. Si cruza la pierna izquierda sobre la derecha, verán que su espacio fluye hacia el lado derecho como si su pierna fuera el ala de un avión. Si pone el brazo derecho sobre el respaldo del banco, apreciarán que su espacio fluye con más fuerza. Si gira la cabeza hacia la derecha, prácticamente todo su espacio fluirá en esa misma dirección. Alguien sentado en forma neutra en una "tabla", se apreciará como de status más bajo. Cada movimiento del cuerpo modifica su espacio. Si un hombre sentado en forma neutra cruza la muñeca izquierda sobre

la derecha, el espacio fluye hacia el lado derecho, y viceversa. Resulta muy obvio que la mano de arriba da la dirección, pero el curso se sorprende. La diferencia parece tan trivial, sin embargo, pueden ver que es un efecto bastante fuerte.

El cuerpo posee reflejos que lo protegen de los ataques. Tenemos una posición de "defensa ante el temor", que consiste en levantar los hombros para proteger la yugular, y doblar el cuerpo hacia adelante para proteger el bajo vientre. Es más efectiva contra carnívoros que contra policías que punzan los riñones, pero se desarrolló hace mucho tiempo. La posición opuesta a esta de defensa ante el temor es la "postura de querubín", en la cual el cuerpo se abre en todos sus planos: la cabeza se ladea para ofrecer el cuello, los hombros cambian de posición para exponer el pecho, la columna se arquea levemente hacia atrás y gira de modo que la pelvis quede en oposición a los hombros, exponiendo el bajo vientre —y así sucesivamente. Esta es la posición en que generalmente vemos a los querubines, y la apertura de los planos del cuerpo es un signo de vulnerabilidad y ternura que tiene un poderoso efecto en el observador. Las personas de status alto a menudo adoptan versiones de la postura de querubín. Si se sienten atacadas, la abandonarán y se enderezarán, pero no adoptarán la postura de defensa ante el temor. Desafíen a un jugador de status bajo, y mostrará cierta tendencia a adoptar posturas relacionadas con la de defensa ante el temor.

Cuando alguien de status muy alto se siente en extremo seguro, será la persona más relajada, como se puede apreciar, por ejemplo, en las primeras escenas de la película *El Rey Lear* de Kozintsev. Se ha organizado una solemne ceremonia, las hijas toman sus lugares, se ha creado una atmósfera de expectación, y luego Lear (Juri Jarvet) entra como si fuera el dueño del lugar, se calienta las manos en el fuego y "se siente como en casa". El efecto *eleva* enormemente el status de Lear. Los Lear que hacen un gran esfuerzo por verse poderosos y amenazantes en esta escena inicial, están equivocados, ya que Lear tiene tanta seguridad y confianza, que voluntariamente divide su reino y pone en marcha su propia destrucción.

El status también puede verse afectado por la forma del espacio en que uno está. Las esquinas de las camas generalmente son de status alto, y a los "ganadores" de status alto se les permite ubicarse ahí. Si dejamos el auto en medio de un gran desierto, hay un momento en que uno "sale del espacio del auto". En esos lugares, el efecto es muy poderoso, ya que a la gente le gusta estar siempre al lado de objetos. Los tronos generalmente se instalan contra una pared y a menudo tienen un dosel encima —es posible que sea un vestigio de la necesidad de trepar a un árbol en caso de emergencia.

Imaginen una playa vacía. La primera familia que llega puede

sentarse en cualquier lugar, pero seguramente se ubicará cerca de las rocas. En la región de Inglaterra donde vivo hay muchas playas pequeñas, por lo cual la siguiente familia en llegar probablemente se iría a la playa contigua, considerando la primera como "tomada". Si se instala en la primera, delimitará "su parte de la playa", lejos del primer grupo. Si se sentaran cerca del primer grupo, tendrían que hacerse amigos, cosa que podría resultar difícil. Si se sentaran cerca sin hacerse amigos, el primer grupo reaccionaría alarmado. "Cerca" es un concepto relacionado con la cantidad de espacio disponible. Una vez que la playa se llene, podrían sentarse muy cerca de la familia original. El espacio que las personas desean a su alrededor se reduce a medida que va llegando gente. Finalmente, cuando la playa se repleta, la gente mira al cielo, se refugia en el rostro de sus amigos o se tapa la cara con diarios o lo que sea.

Hay personas que hacen largos viajes para admirar una "vista". El elemento esencial de una buena vista es la distancia y preferentemente sin nada humano en el primer plano inmediato. Cuando nos paramos en un cerro y miramos las montañas a través de cien kilómetros de vacío, estamos experimentando el placer de que nuestro espacio fluya sin obstáculos. Es habitual que frente a una vista las personas mejoren tanto su postura como su respiración. Hacen comentarios acerca de la frescura del aire y respiran profundamente, aunque es el mismo aire que hay en la parte de abajo del cerro. Los paseos a la playa y los viajes para admirar las montañas, probablemente constituyen síntomas de la sobrepoblación.

Las distancias de aproximación se relacionan con el espacio. Si me acerco a alguien en una región desierta, tengo que levantar un brazo y gritar "por favor" en cuanto esté a una distancia en que pueda ser oído. En una calle atestada, de hecho puedo caminar rozando a la gente sin tener que interactuar.

Imaginen a dos extraños aproximándose en una calle vacía. La calle es recta, de cientos de metros de largo y con aceras anchas. Ambos van caminando al mismo ritmo, y en algún momento, uno de ellos tendrá que hacerse a un lado para poder pasar. Podemos ver que esta decisión está siendo tomada cientos de metros antes de que realmente "se necesite". En mi opinión, ambas personas se examinan buscando signos de status y luego la que tiene status más bajo se mueve hacia un lado. Si piensan que son iguales, ambas se moverán, pero la posición más cercana al muro es de hecho la más fuerte. Si cada una de ellas cree ser dominante, ocurre algo muy curioso. Se acercan hasta detenerse cara a cara y hacen una especie de baile oblicuo, mientras murmuran confusas disculpas. Si la persona con quien nos enfrentamos es una viejita medio ciega, este baile de "espejo" no ocurre. Le cedemos el paso. El baile se produce sólo cuando creemos que la otra persona nos

está desafiando, y es común que incidentes de este tipo se graben en la mente. Recuerdo haber hecho esto en la puerta de una tienda con un hombre que me tomó de la parte superior de los brazos y gentilmente me apartó de su camino. Aún me enfurece. Los ancianos que no quieren ceder el paso y se aferran al status que solían tener, caminan rozando el muro y "sin notar" a nadie que se les acerque. Si, a modo de experimento, caminamos rozando el muro, ocurrirán escenas muy graciosas al detenernos cara a cara con otra persona —pero el baile oblicuo no se produce, ya que estamos conscientes de lo que estamos haciendo. Los ancianos, digamos, en Hamburgo, a menudo chocan con jóvenes británicos en la calle, ya que esperan que éstos les cedan el paso. En forma similar, una nudista de status alto caminará completamente desnuda hacia un utilero que le salga al paso. En la película rusa *Hamlet*, hay un momento en que Hamlet encuentra su camino momentáneamente obstruido por un sirviente y lo derriba a golpes. Cuando uno observa una multitud bulliciosa desde lo alto, resulta increíble ver que no todos chocan entre sí. Pienso que esto se debe a que todos estamos enviando señales de status e intercambiando desafíos subliminales de status permanentemente. La persona más sumisa cede el paso.

Esto quiere decir que cuando dos improvisadores caminan por un escenario vacío, es posible establecer dónde están, aun cuando no hayan decidido el lugar. El curso afirmará que los actores parecen estar en el corredor de un hospital, en una calle atestada de gente o pasando por una acera angosta. Esto lo determinamos por la distancia a la que hacen el primer contacto visual y por el momento en que se "desconectan" el uno del otro antes de pasar. Puede que el curso no sepa por qué imaginó a los actores en un lugar determinado, pero a menudo existe un consenso. Cuando los actores y los directores calculan mal las distancias sociales o las distorsionan para lograr un "efecto dramático", el público sabrá, en cierta medida, que el trabajo no es auténtico.

Una forma de enseñar a un alumno a apreciar las distancias sociales es haciéndolo repartir panfletos en la calle. No se trata sencillamente de estirar la mano hacia las personas, debe quedar claro que estamos repartiendo panfletos y luego presentar uno en el momento adecuado. De no ser así, la gente nos ignora o se asusta. Otra forma es hacer que los alumnos, trabajando en parejas, identifiquen a extraños en la calle como si los conocieran. Un alumno es el que hace el reconocimiento: "¡Hola! ¿Cómo estás? ¿Cómo está tu familia? ¿Sigues en el mismo trabajo?", etc., mientras el otro hace el papel del aburrido y dice: "Vamos, llegaremos tarde", y generalmente expresa impaciencia. La mayoría de la gente considera esta aproximación muy convincente y a veces se producen escenas extremadamente interesantes, pero si los alumnos están nerviosos, es probable que calculen mal el tiempo de la

aproximación inicial. Entonces parecerán seres invisibles. Los veremos saludando a personas que pasan raudas como si ellos no existieran. La gran ventaja de trabajar en la calle es que no podemos descartar como "falsas" las reacciones de personas reales.

Otra manera de abrirle los ojos a la gente para que perciba cómo las posiciones corporales demuestran dominio o sumisión al controlar el espacio, es pidiéndole a dos personas que han establecido una relación espacial entre ellas, que se congelen y dejen que los otros alumnos las estudien. Aun así, muchos alumnos no comprenderán, pero si tomamos las dos "estatuas", las levantamos junto con sus sillas y las colocamos en la posición opuesta, ocurre un cambio dramático. Su "espacio" que parecía tan "natural" se ve raro y todos pueden darse cuenta del cuidado con que habían ajustado sus movimientos para hacerlos calzar entre sí.

Le pido a los alumnos (¡de tarea!) que observen a grupos de gente en las cafeterías y noten cómo cambian las actitudes de todos cuando alguien se va o llega al grupo. Si observamos a dos personas conversando y esperamos que una se retire, veremos cómo la persona que se queda tiene que alterar su postura. Había organizado sus movimientos para relacionarse con su compañero, y ahora que está sola, *tiene* que cambiar su posición para poder expresar una relación con la gente que la rodea.

7 Amo-Sirviente

Una relación de status que produce inmenso placer en el público es la escena amo-sirviente. Un dramaturgo que adapta una historia para el escenario, a menudo agregará un sirviente, especialmente si se trata de una comedia; Sófocles hizo a Sileno esclavo de los Cíclopes, Molière le puso un sirviente a Don Juan, etc. La escena amo-sirviente parece ser graciosa y entretenida para todas las culturas —incluso la gente que nunca ha visto a un sirviente, no tiene dificultad para apreciar los matices.

En este tipo de relación no es necesario que el sirviente represente el status bajo y el amo el alto. En la literatura abundan las escenas donde el sirviente se niega a obedecer al amo, o incluso lo golpea y lo expulsa de la casa. Lo importante de una escena amo-sirviente es que ambos se mantengan en el balancín. Los dramaturgos llegan al colmo de la ridiculez para crear situaciones donde ¡el sirviente de hecho tiene que aparentar ser el amo y viceversa!

Si le pido a dos alumnos que representen una escena amo-sirviente, la mayoría de las veces parecen un padre ayudando a un hijo, un amigo ayudando a otro amigo o, en el mejor de los casos, como si una persona incompetente estuviera reemplazando al verdadero sirviente

que está enfermo. Cuando aprenden a representar este tipo de escena, el sirviente puede estrangular al amo, sin perder en absoluto su calidad de sirviente. Esto agrada mucho al público, aunque quizás no tenga idea de las fuerzas que están operando.

Enseño que en una escena amo-sirviente ambas partes deben actuar como si todo el espacio perteneciera al amo. (¡Ley de Johnstone!). Un ejemplo extremo de esto sería el científico del siglo XVIII Henry Cavendish, de quien se cuenta que ¡despedía a cualquier sirviente que él avistara! (Imaginen las situaciones histéricas: sirvientes escabulléndose como conejos, escondiéndose en relojes de péndulo y tictaqueando, quedándose atascados en enormes jarrones). Las personas que no son literalmente amos o sirvientes pueden actuar los roles, por ejemplo, maridos dominados y esposas dominantes. Los contrastes entre los status representados entre los personajes y los status representados hacia el espacio, fascinan a los espectadores.

Cuando los amos no están presente, los sirvientes pueden adueñarse de todo el espacio, reclinarse en los sillones, tomarse el brandy, etc. Ustedes quizás hayan notado lo "suelos" que se ven los choferes cuando sus patrones no están. Pueden fumar, conversar y tratar los autos como "propios", pero en la calle se sienten "expuestos". Deben estar "vivo el ojo". Cuando el amo está presente, el sirviente debe preocuparse permanentemente de no dominar el espacio. Uno podría imaginar que como los sirvientes tienen tareas que realizar, debería hacerse todo lo posible para que se sintieran cómodos y como "nuevos", pero un sirviente no es un trabajador en este sentido. Uno puede trabajar para alguien sin ser "su sirviente". La función primordial de un sirviente es elevar el status del amo. Los lacayos no pueden apoyarse en la pared, porque ésta pertenece al amo. Los sirvientes no deben hacer ruidos ni movimientos innecesarios, porque el aire en el cual están cometiendo la intrusión es del amo.

Generalmente, la posición preferida para un sirviente es al borde de la "parábola de espacio" del amo. Así el amo puede, en cualquier momento, confrontarlo y dominarlo. La distancia exacta que debe mantener el sirviente del amo depende de sus deberes, de su posición en la jerarquía y del tamaño de la habitación.

Cuando las tareas del sirviente lo obligan a estar muy próximo al amo, tiene que demostrar que está invadiendo el espacio del amo en forma "involuntaria". Si debemos confrontar al amo para arreglarle la corbata, nos ubicamos lo más lejos posible y tal vez inclinamos la cabeza. Si lo estamos ayudando con los pantalones, probablemente lo hacemos desde el costado. Si el sirviente pasa frente al amo, puede que se "encoja" un poco y tratará de mantener cierta distancia. Para hacer algo detrás del amo, como escobillar su abrigo, puede estar tan cerca como lo desee y claramente más alto, pero no debe permanecer fuera

de la vista del amo, a menos que su trabajo así lo requiera (o a menos que tenga un status muy bajo).

El sirviente debe ser silencioso, desplazarse de una manera ordenada y no permitir que sus brazos o piernas cometan alguna intrusión en el espacio que lo rodea. Generalmente, la vestimenta de los sirvientes es un tanto apretada, de modo que sus cuerpos ocupen un mínimo de espacio. Además, el sirviente debería permanecer cerca de la puerta para así poder ser despachado al instante, sin tener que caminar alrededor del amo. Se puede ver a los sirvientes desplazándose subrepticiamente hacia esa posición.

Para el público siempre es interesante ver una escena donde el amo insta al sirviente a salirse de su rol.

"Ah, Perkins, siéntate, por favor".

"¿En... en su silla, señor?"

"Por supuesto que sí, ¿qué deseas tomar?"

"Eh... eh..."

"¿Whisky? ¿Soda?"

"Lo que usted quiera, señor".

"Vamos, hombre, debes tener alguna preferencia. No te sientes al borde de la silla, Perkins, relájate, ponte cómodo. De hecho, necesito tu opinión".

Y así sucesivamente. Es interesante porque el público sabe que si el sirviente se sale de su rol, habrá problemas.

"¡Cómo te atreves a sacar un cigarro, Perkins!"

"¡Pero, señor, usted me dijo que me sintiera como en casa, señor!"

Si el amo y el sirviente aceptan salirse de sus roles, todos los demás se sentirán furiosos —como cuando la reina Victoria hizo amistad con John Brown.

A mis alumnos les pido que hagan la mímica de vestirse y desvestirse mutuamente como amos y sirvientes. Es muy fácil ver cuando equivocan el espacio y de pronto lo "captan". También los hago representar escenas de amos buenos con sirvientes terribles, y amos desagradables con sirvientes confundidos y agitados. Se pueden improvisar obras bastante largas reuniendo escenas como éstas en una estructura (así es como funcionaban los guiones de la Commedia dell' Arte). Por ejemplo: (1) amo bueno, sirviente desagradable; (2) amo desagradable, sirviente bueno; (3) ambos equipos se interrelacionan y pelean; (4) el Equipo Uno se prepara para el duelo; (5) el Equipo Dos se prepara para el duelo; (6) el duelo.

En una noche productiva, el Theatre Machine podría improvisar una comedia de media hora basada en esta estructura. A veces son los sirvientes quienes deben batirse a duelo, otras veces el duelo se lleva a cabo entre los amos que van montados a caballo sobre sus sirvientes, etc.

Es muy fácil inventar juegos amo-sirviente, pero hay algunos que son especialmente importantes para los que improvisan en público. Uno es "mantener al sirviente en la cuerda". En este juego, el amo objeta todo lo que el sirviente es, dice o hace. El sirviente acepta las afirmaciones del amo y luego las desvía.

"¡Smith! ¿Por qué te pusiste ese ridículo uniforme?"

"Es su cumpleaños, señor".

Esta es una respuesta correcta. "No es un uniforme, señor" rechaza la afirmación del amo, y por lo tanto, es incorrecta. "Usted me dijo que lo usara, señor" también es incorrecta, porque está implicando que no debió haberse hecho el desafío.

Siempre se puede reconocer una respuesta correcta, porque el amo "se sorprende" por un momento hasta que su mente se readapta.

"Su café, señor".

"¿Y el azúcar?"

"Ya le puse, señor".

Es una respuesta correcta, ya que el sirviente ha aceptado que el amo toma el café con azúcar y que no está visible. Decir: "¿Y su dieta, señor?" o "Usted no toma el café con azúcar, señor", sería menos correcto y más débil.

Otro juego consiste en que el sirviente se mete en problemas.

"¿Por qué te pusiste ese uniforme, Smith?"

"¡Quemé el otro, señor".

O:

"¿Y el azúcar?"

"Me comí el último terrón, señor".

Este juego también genera su propio contenido.

"Buenos días, Perkins".

"Me temo que no son buenos días, señor. Olvidé despertarlo".

"¡Ay! Las cuatro de la tarde. ¿Acaso no sabes qué día es hoy?"

"El día de su coronación, señor".

Hay un *lazzi** que utilizo para enseñar este juego. Es un esquema especial de diálogo amo-sirviente, en el cual el sirviente se siente tan culpable que "sobre-confiesa". Lo tomé de Molière.

"¡Ah, Perkins! ¡Tengo que hacerte una queja!"

"No será con respecto al plantío de ruibarbo, señor".

"¿Qué pasó con el plantío de ruibarbo?"

"Dejé entrar a la cabra por equivocación, señor".

"¡Dejaste que mi cabra se comiera mi ruibarbo! ¡Sabes que me fascina el ruibarbo! ¿Qué pasará con todos los flanes que mandamos a hacer?"

* Diálogo cómico (N. del T.)

"Plantaré más ruibarbo, señor".

"Eso espero. ¡No! ¡Lo que tengo que decirte es mucho peor que el asunto del ruibarbo!".

"¡Oh, señor! ¡El perro!".

"¡Mi perro!".

"Sí, señor. No podía soportarlo siguiéndome por todos lados, olfateándolo, ensuciándolo todo y haciéndose en mis pantalones cuando usted me pedía hacer la guardia en sus fiestas y que todos se rieran de mí. ¡Por eso lo hice, señor!".

"¿Qué hiciste?".

"Eh..., nada, señor".

"¿Qué hiciste? ¿Qué le hiciste al pobre Towser?".

"Yo... yo...".

"¡Continúa!".

"Lo envenené, señor".

"¡Envenenaste a mi perro!".

"No me golpee, señor".

"¡Golpearte! Colgarte sería poco. Porque es peor que el asunto por el cual tenía que hacerte una queja. Será mejor que confieses todo de una vez".

"¿Pero qué he hecho?".

"Has sido descubierto, Perkins".

"Oh, no, señor".

"¡Oh, sí!".

"Oh, señor".

"¡Canalla!".

"Ella no debió habérselo dicho, señor".

"¿Qué?".

"Me atrapó en el baño, señor. Juró que gritaría y que le diría a usted que yo la atacué, señor. Se arrancó las ropas, señor".

"¡Qué! ¡Qué!".

Puede que no tenga un gran valor literario, pero el público ríe mucho.

Una forma de acelerar el logro de las habilidades es pedirle a un actor que represente los dos roles de una escena amo-sirviente. Cuando se pone un sombrero es el amo, luego se lo saca y pasa a una posición en la cual imagina que es el sirviente y representa este rol. En el instante en que no sabe qué decir, cambia de rol. Puede ahorcarse y golpear, o alabarse, y "bloquea" mucho menos la acción. De hecho, es *más fácil* representar escenas amo-sirviente como solos. La mente tiene la habilidad de dividirse fácilmente en varias personas —Frederick Perls hacía que la gente representara al "perro de arriba" y al "perro de abajo" en forma similar.

Una excelente manera de representar escenas amo-sirviente es

dejando que un actor haga ambas voces y que el otro module las palabras que se supone que él debe decir. Esto parece muy difícil, pero de hecho es más fácil mantener escenas largas así. Al principio, el actor que está modulando las palabras tendrá un rol pasivo. Es necesario instigarlo para que desarrolle la acción. Si toma una silla y amenaza al amo con ella, éste tendrá que decir algo apropiado, como: "¿Dónde está el dinero que me debe, señor?". Quizás el amo golpee al sirviente y dé todos los gritos y ruegos para obtener perdón.

Al experimentar con escenas amo-sirviente, finalmente nos damos cuenta que el sirviente podría tener un sirviente y que el amo podría tener un amo, y que los actores podrían, en forma instantánea, agruparse en órdenes jerárquicos con sólo numerarlos. Así es posible improvisar escenas grupales muy complicadas en pocos segundos.

Introduzco los órdenes jerárquicos como juegos de payasos, sobresimplificando los procedimientos y creando situaciones absurdas y complejas que "caricaturizan" la vida real. Las órdenes y las culpas se pasan en un sentido a lo largo de la jerarquía, las excusas y los problemas se pasan en el sentido contrario. Cada persona debe interactuar hasta donde más pueda con aquella que la sigue en rango. El público parece no aburrirse nunca de diálogos como el siguiente:

- 1: ¡Silla!
- 2: ¡Silla!
- 3: ¡Trae una silla!
- 4: Sí, señor.
- 1: ¿Qué está pasando?
- 2: Voy a ver, señor. ¿Dónde está la silla?
- 3: El Número Cuatro fue a buscarla, señor.
- 4: Lo siento, pero no encuentro ninguna, señor.
- 3: ¡No encuentra ninguna!
- 2: "¡Señor!". ¿Cómo te atreves a dirigirte a mí sin decirme "señor"?
- 3: ¡Sí, señor! ¡El Número Cuatro informa que no hay sillas, señor!
- 1: ¿Qué es lo que está pasando, Número Dos?
- 2: No hay sillas, señor.
- 1: ¡No hay sillas! ¡Esto es monstruoso! ¡Haz que alguien se agache para poder sentarme en él!
- 2: Número Tres, dile al Número Cuatro que se agache para que el Número Uno pueda sentarse en él.
- 4: ¡Permiso para hablar, señor! (Y así sucesivamente).

Los patrones se hacen aún más claros si a cada actor se le da un globo largo con el cual golpear a los demás. Si el Número Uno golpea al Número Dos, el Número Dos se disculpa ante él y golpea al Número

Tres, y así sucesivamente. El Número Cuatro, que no puede golpear a nadie, llora, se muerde el labio, muere, o lo que sea. Cada persona también puede tratar de hacerle muecas a las que están "sobre" ella, sin que la descubran (si es posible). Si el Número Uno ve que el Número Tres le hace una mueca al Número Dos, le informa al Número Dos, y así sucesivamente. Esto puede parecer muy tedioso escrito aquí, pero estas simples reglas producen cambios sorprendentes.

Uno de los "juegos de payasos" más locos es una versión de "sacando el sombrero". He visto desplomarse de la risa a algunos espectadores. Comienzo el juego con cuatro alumnos, a los cuales numero del uno al cuatro. Cada uno lleva puesto un sombrero de fieltro. Primero, el Número Uno toma el sombrero del Número Dos y se lo arroja a los pies. El Número Dos reacciona con horror y vergüenza y le grita al Número Tres que recoja el sombrero y lo devuelva a su lugar. Después el Número Dos le saca el sombrero al Número Tres —y así sucesivamente, sólo que el Número Cuatro deberá ponerse su propio sombrero.

Luego le digo al Número Uno que aunque él prefiera sacarle el sombrero al Número Dos, de hecho puede quitárselo a cualquiera. En forma similar, el Número Dos prefiere sacarle el sombrero al Número Tres, pero también puede quitárselo al Número Cuatro.

Una vez que tienen casi aprendido este patrón, los dejo que deambulen de un lado a otro, tratando de impedir que les quiten el sombrero. E *insisto* que los sombreros deben ser arrojados a los pies. Existe en las personas un fuerte impulso a arrojar o patear el sombrero lejos, cosa que rompe la unidad del grupo y arruina la locura de los patrones. Si uno logra mantener "arriba" a los actores durante el juego, lograrán usar su cuerpo como excelentes comediantes físicos, se producirá un "rapport" maravilloso entre ellos y no habrá absolutamente ningún trazo de auto-conciencia. Los hago representar una escena mientras continúan realizando esta loca actividad. Les pido que salgan y vuelvan a entrar como si fueran a robar en una casa donde todos están durmiendo en el segundo piso. O los hago hacer maletas para salir de vacaciones o interactuar con otro orden jerárquico que también está "sacando sombreros". Probablemente el Número Uno deberá tener locos arranques de rabia para que sus órdenes y/o deseos sean cumplidos, pero es más importante representar la escena que "demostrar" el juego de los sombreros. Uno no puede pretender *enseñar* este juego si uno mismo no está "volado" ni transmite gran entusiasmo y energía.

Los actores deberían convertirse en expertos de cada etapa de un orden jerárquico. Habrá actores que en un comienzo sólo podrán representar un rol realmente bien. Los videos son útiles para explicarles dónde es inadecuada su conducta.

El Número Uno en un orden jerárquico debe asegurarse que todo esté funcionando correctamente. Cualquier cosa que le moleste debe ser suprimida. Todo debe estar siempre organizado para mantenerlo satisfecho. También puede imponer sus propias reglas, insistiendo que en todo momento se debe guardar absoluto silencio o que la palabra "está" debe ser eliminada del lenguaje, o cualquier otra cosa por el estilo. En *The Human Zoo* (El Zoológico Humano) (Cape, 1969; Corgi, 1971), Desmond Morris establece "diez reglas de oro" para los Número Uno. Dice: "Sirven para todos los líderes, desde los mandriles hasta los presidentes y primer ministros modernos". Ellas son:

1. Exhibir claramente todas las condecoraciones, posturas y gestos de dominio.
2. Amenazar agresivamente a los subordinados en momentos de activa rivalidad.
3. Ser capaz (usted o sus delegados) de reprimir por la fuerza a los subordinados en momentos de desafío físico.
4. Ser capaz de sobrepasar en astucia a los subordinados si el desafío implica inteligencia más que fuerza bruta.
5. Suprimir las riñas que surjan entre los subordinados.
6. Recompensar a los subordinados inmediatos permitiéndoles disfrutar de los beneficios de su alto rango.
7. Proteger a los miembros más débiles del grupo de persecuciones indebidas.
8. Tomar decisiones con respecto a las actividades sociales del grupo.
9. Confirmar de vez en cuando en sus puestos a los subordinados de más alto rango.
10. Tomar la iniciativa de rechazar amenazas o ataques que surjan fuera del grupo.

El Número Cuatro debe mantener contento al Número Tres, mientras evita la atención del Uno o el Dos. Al ser interpelado por el Uno o el Dos, debe evitar cualquier actitud que demuestre un deseo de querer usurpar la posición del Tres. Si el general le habla a un soldado raso, éste debería mantenerse mirando al sargento. Si el general degrada al sargento, el soldado raso puede sentirse secretamente fascinado, pero deberá ocultar este sentimiento, y en ese momento podría esperarse que lo encontrara algo digno de lástima. El Número Cuatro debe ser un experto en dar excusas y en evadir responsabilidades. También debe inventar problemas para ascender en el orden jerárquico.

Básicamente, el Uno impone sus deseos y trata de que se los satisfagan, mientras el Cuatro descubre que la casa se está incendiando, que el enemigo se aproxima, que sólo quedan tres minutos de oxígeno, etc. El Dos y el Tres están preocupados principalmente de mantener

sus respectivas posiciones y transmitir la información hacia arriba y hacia abajo de la jerarquía.

Se puede introducir un trabajo más natural de orden jerárquico como las "torres de status". Alguien comienza a desarrollar una actividad de status bajo y cada persona que entra en la escena representa un status un peldaño más alto que la anterior. O bien, se puede empezar por arriba y cada persona que se vaya integrando baja su status un peldaño más que la anterior.

Es la falta de un orden jerárquico lo que hace que la mayoría de las escenas de multitud parezcan poco convincentes. Los "extras" deambulan en forma confusa tratando de parecer "reales" y el espacio entre ellos resulta bastante falso. En películas donde los bandidos de una mafia esperan en un cerro mientras su líder conferencia con alguien, podemos ver que el director los ha espaciado "artísticamente" o simplemente ha dicho "repártanse por ahí". Estos errores podrían evitarse con sólo numerar a las personas de acuerdo a una jerarquía, para que cada una sepa en qué status está.

8 Resquicios Máximos de Status

En la vida, los resquicios de status a menudo se exageran a tal extremo que pasan a ser cómicos. Heinrich Harrer conoció a un tibetano cuyo sirviente se paraba a su lado con una escupidera en caso de que su amo quisiera escupir. La reina Victoria tomaba ubicación y se sentaba, y *tenía* que haber una silla. Jorge VI solía usar ropa interior eléctrica cuando iba de caza, lo cual significaba que un criado debía ir tras él acarreando una batería.

A los actores les enseño a usar resquicios mínimos de status, porque tienen que determinar en forma precisa el status de sus compañeros, pero también les enseño a representar escenas de resquicios máximos de status. Por ejemplo, les pido que representen una escena donde el amo está en el status más alto posible y el sirviente en el más bajo posible. Al principio son torpes. El amo se ve incómodo y el sirviente se entromete en el espacio del amo.

Comienzo nuevamente la escena y les digo que el amo debe chasquear los dedos en cuanto sienta la más mínima irritación —entonces el sirviente deberá suicidarse. Tendré que presionar al amo para que actúe, ya que se resistirá a ejercer su poder. En el momento en que el amo se ve irritado, le digo "¡Mátalo!" y envío más sirvientes hasta que el escenario está plagado de cuerpos. Todos ríen mucho, pero a menudo los sirvientes no saben por qué los están matando. Le pido al amo que dé las razones, pero enfatizo que no necesita ser justo. Generalmente, los sirvientes piensan que el amo está siendo muy duro, pero al público le impresiona que los sirvientes sobrevivan por tanto

tiempo, ya que todo lo hacen en forma inepta. A los sirvientes los matan porque mueven lo brazos, caminan torpemente, son irrespetuosos o no entienden bien las necesidades del amo.

Luego le doy a los sirvientes *tres* vidas, de modo que mueren al tercer chasquido de dedos. Aunque parezca increíble, veremos que hacen exactamente lo mismo antes y después de un chasquido. "Haz algo diferente", grito, "está a punto de matarte nuevamente". Es sorprendente lo difícil que es para los sirvientes adaptarse —esto se debe a que están más preocupados de demostrar su rol como sirvientes que de atender las necesidades del amo. Al principio sobreviven sólo unos cuantos segundos, pero pronto comienzan a sobrevivir minutos, y los amos empiezan a sentirse muy halagados a medida que su status es elevado por sus sirvientes.

Cuando se ha establecido una escena amo-sirviente de resquicios máximos, introduzco una tercera persona que debe tanto aplacar al amo como manejarse con los sirvientes.

En una forma de este juego se invierte el status esperado. Si un verdugo está tratando de representar el status más bajo posible, entonces estará demasiado nervioso como para enrollar el último cigarrillo, dará disculpas por su torpeza, pedirá un autógrafo o se pegará un tiro en el pie accidentalmente. El suicida al borde del precipicio que representa un status alto, puede persuadir al salvador para que salte. Es muy fácil crear escenas así.

"Perdón, señorita..."

"El otro cajero, por favor. Se acaba de terminar mi turno".

"Eh... no, no... No soy un cliente".

"Señor, por favor, póngase en la cola siguiente".

"Tengo una nota. Tome".

"¿Cuatro camisas, dos pantalones, seis calcetines?"

"No, no... eh... tome, ésta es".

"¿Que le entregue el dinero? ¡Esto es un asalto!"

"Hable más despacio".

"Bueno, ¿cuánto quiere?"

"¡Todo!"

"¡No sea ridículo!"

"Bueno, unas cuantas libras, para salir adelante".

"Tendré que remitir esto al Sr. Carbuncle".

"¡50 peniques, entonces!"

Los ejercicios de resquicios máximos de status producen improvisaciones "absurdas". (No me gusta la expresión "teatro del absurdo", porque las mejores obras "absurdas" presentan "equivalentes" de la realidad y no son insensatas, y muchos escritores convencionales han escrito obras "existenciales". Las obras "absurdas" se basan en transacciones de resquicios máximos de status).

9 Texto

Aunque este breve ensayo no es más que una introducción, a estas alturas ustedes ya deben tener claro que las transacciones de status no son sólo de interés para el improvisador. Cuando uno entiende que cada sonido y cada postura implica un status, entonces el mundo se percibe en forma bastante diferente, y es probable que el cambio sea permanente. En mi opinión, los actores, directores y dramaturgos realmente buenos, son personas que tienen una comprensión intuitiva de las transacciones de status que rigen las relaciones humanas. Esta habilidad para percibir las motivaciones subyacentes de la conducta casual también se puede enseñar.

En conclusión, más como una coda que como un resumen, sugiero que una buena obra es aquella que exhibe e invierte ingeniosamente los status entre los personajes. Muchos escritores de gran talento no han logrado escribir buenas obras de teatro (Blake, Keats, Tennyson, entre otros) debido a que no han comprendido que el drama no constituye primordialmente un arte literario. La gran calidad de Shakespeare como escritor se trasluce aun en las traducciones de sus obras; una gran producción es buena incluso si no comprendemos el idioma en que está realizada. Una buena obra es una exhibición virtuosa de transacciones de status —*Esperando a Godot*, por ejemplo. Los "vagabundos" representan un status de amistad, pero hay constantes roces porque Vladimiro cree tener un status más alto que Estragon, tesis que este último no aceptará. Pozzo y Lucky representan escenas amo-sirviente de resquicios máximos. Los "vagabundos" actúan en status bajo frente a Lucky, y Pozzo a menudo actúa en status bajo frente a los vagabundos —lo que produce efectos fascinantes. A continuación se transcribe una parte donde los "vagabundos" preguntan por qué Lucky sostiene las valijas en lugar de dejarlas en el suelo.

POZZO: ...Tratemos de ver las cosas con claridad. ¿Acaso no tiene el derecho? Sí. ¿Será entonces que no quiere? El razonamiento es bueno. ¿Y por qué no quiere? (*Un tiempo*). Señores, yo se lo voy a decir.

VLADIMIRO: ¡Atención!

POZZO: Lo hace para impresionarme, para que le cuide.

ESTRAGON: ¿Cómo?

POZZO: ...En verdad, lleva las cosas como un puerco. No es su oficio.

VLADIMIRO: ¿Quiere usted deshacerse de él?

POZZO: Cree que al verle infatigable lamentaré mi decisión. Ese es su miserable cálculo. Como si me faltasen peones. (*Los tres miran a Lucky*). ¡Atlas, hijo de Júpiter!...

Si observamos el status, la obra es fascinante. Si lo ignoramos, es aburrida. Pozzo no es en realidad un maestro de status muy alto, ya que lucha por el status permanentemente. Posee la tierra, pero no el espacio.

POZZO: ...Los voy a dejar. Les agradezco que me hayan hecho compañía. (*Reflexiona*). A menos que todavía no me quede a fumar una pipa con ustedes. ¿Qué les parece? (*Ellos no dicen nada*). Oh, soy un mal fumador, un fumador muy malo, y no acostumbro fumarme dos pipas una tras de otra, porque (*se lleva la mano al corazón*) si lo hago me dan palpitaciones. (*Un tiempo*). Uno absorbe la nicotina a pesar de todas las precauciones. (*Suspira*). Qué quieren ustedes. (*Silencio*). Pero tal vez ustedes no sean fumadores. ¿Sí? ¿No? En fin, es un detalle. (*Silencio*). Pero ¿cómo me volveré a sentar con naturalidad ahora que ya me he puesto de pie? ¿Sin tener el aire de —cómo decirlo— de flaquear? (*A Vladimiro*). ¿Dice usted? (*Silencio*). Tal vez no haya dicho usted nada. (*Silencio*). No tiene importancia. Veamos... (*Reflexiona*).

ESTRAGON: ¡Ahora estoy mejor! (*Se mete los huesos en el bolsillo*).

VLADIMIRO: Partamos.

ESTRAGON: ¿Ya?

POZZO: ¡Un momento! (*Tira de la cuerda*). ¡Silla! (*Señala con el látigo. Lucky desplaza la silla plegadiza*). ¡Todavía más! ¡Ahí! (*Se vuelve a sentar. Lucky retrocede, retoma cesto y valija*). ¡Ya estoy reinstalado! (*Empieza a cargar su pipa*).

Pienso que debe quedar en claro que incluso la dirección escénica se relaciona con el status. Cada "silencio" baja el status de Pozzo. Recuerdo a un crítico (Kenneth Tynan) que se burlaba de las pausas de Beckett, pero esto sólo demuestra una falta de comprensión. Obviamente, las obras de Beckett necesitan un ritmo cuidadoso, pero las pausas son parte del patrón de dominio y sumisión. *Godot* se gana su reputación de obra aburrida sólo cuando los directores tratan de hacer de ella algo "significativo" e ignoran las transacciones de status.

Yo mismo no creo que un hombre educado en esta cultura necesariamente tenga que entender la segunda ley de la termodinámica, pero sí debería entender que somos animales que pertenecemos a un orden jerárquico y que esto influye en los más mínimos detalles de nuestra conducta.

NOTA

1. El efecto de status alto que produce la cámara lenta significa que los héroes de TV con poderes sobrehumanos de velocidad ¡aparezcan disminuyéndola! La lógica diría que habría que apresurar la película, pero entonces parecerían dando brincos como los Keystone Cops o el pollo biónico.

Espontaneidad

1

"Me dieron el papel del pobre Armgard, entonces me paré frente al curso, y cuando comencé con 'De aquí no se me puede escapar, tendrá que oírme', de pronto sentí una cálida y agradable sensación en la región del estómago, como un tibio guatero en una cama fría, y cuando llegué a '¡Piedad, señor Gobernador! Oh, perdón, perdón', ya estaba hincado, las lágrimas corrían de mis ojos y nariz, y sollozaba a tal punto que sólo logré terminar el pasaje con gran dificultad: 'Mis infelices huérfanos lloran por un pedazo de pan'. La directora prefería una actuación más moderada y su voz cortante me condujo al fondo de la sala con las siguientes palabras: 'Conducta histérica no-germana'. Fue una pesadilla. Casi morí de vergüenza y rogaba que hubiera un terremoto o una ráfaga de viento que me alejara del ridículo y la conmoción... fuera de la voz de reproche, todo estaba en calma, los demás me miraban como si inconscientemente hubieran acogido a una serpiente entre ellos. El resto de mis días con Weise fueron una tortura. Tenía miedo de los demás y de mí mismo, ya que nunca podría tener la certeza de que no me pondría a sollozar nuevamente por los huérfanos...". (Hildegarde Knef, *The Gift Horse* [El Caballo Regalado], André Deutsch, 1971).

Es posible convertir a personas no-imaginativas en imaginativas en cosa de segundos. Recuerdo un experimento citado en el *British Journal of Psychology* —probablemente en el verano de 1969 o 1970— donde unos hombres de negocios que habían demostrado ser muy torpes en tests de asociación-trabajo, manifestaron mucha más imaginación cuando se les volvió a pasar el test y se les pidió que se imaginaran como despreocupados hippies. En los tests de creatividad se nos puede pedir que sugiramos diferentes usos de un ladrillo; si decimos cosas como "Construir una casa" o "Construir un muro", se nos clasifica como no-imaginativos —si decimos "Molerlo y usarlo como mezcla para la diarrea" o "Para frotarse las verrugas", entonces somos imaginativos. Estoy simplificando en exceso, pero es para dar la idea general.

En algunos tests se pide completar figuras. Se presenta una serie de cuadrados pequeños con signos en ellos y hay que agregar algo a los signos. Las personas "no-creativas" simplemente añaden otro trazo o cierran una "C" para formar un círculo. Las personas "creativas" se divierten mucho, las líneas paralelas se convierten en el tronco de un

árbol, una "V" se transforma en el destello de un faro, etc. Puede ser un error pensar que estos tests determinan si una persona es o no creativa. Tal vez los tests estén registrando actividades diferentes. La persona que agrega un tímido trazo puede estar tratando de revelar lo menos posible acerca de sí misma. Si podemos persuadirla de que se divierta y no se preocupe de que va a ser evaluada, quizás pueda enfrentar el test con la misma actitud de una persona "creativa", al igual que los cansados hombres de negocios cuando imaginaron ser hippies.

La mayoría de los colegios estimula a los niños a ser *no-imaginativos*. Las investigaciones realizadas hasta ahora, demuestran que los niños imaginativos son rechazados por sus profesores. Torrance cuenta que fue testigo de una situación en la que un "niño excepcionalmente creativo" cuestionó una regla de un libro: "La profesora se puso furiosa, incluso frente al director. Echaba humo: '¡Ah, sí! ¡Tú crees saber más que este libro!'" Se alteró aún más cuando el niño terminó los problemas casi en la misma cantidad de tiempo que tomó leerlos. "Ella no podía entender cómo lograba los resultados correctos y le pidió que escribiera todos los pasos que había seguido para resolver cada problema".

Cuando este niño fue transferido a otro colegio, su nuevo director telefoneó para preguntar si era ese tipo de niño "que hay que hacer callar en tono brusco". Cuando se le explicó que era "un niño muy sano y prometedor que necesitaba comprensión y estímulo", el nuevo director exclamó "en forma más bien brusca: 'Bueno, ¡él ya ha dicho demasiado aquí mismo en mi oficina!'" (E.P. Torrance, *Guiding Creative Talent* [Guiando el Talento Creativo], Prentice-Hall, 1962).

Uno de mis alumnos pasó dos años en una sala de clases donde el profesor había puesto un enorme cartel sobre el pizarrón, que decía: "Ten siempre una actitud de 'Sí, señor'". Sin duda todos podemos relatar anécdotas similares. La teoría de Torrance es que "muchos niños con poca imaginación han sido sometidos a esfuerzos bastante vigorosos y severos para eliminar la fantasía a muy temprana edad. Tienen miedo de pensar". Torrance parece entender las fuerzas que operan, pero siempre se refiere a los intentos para eliminar la fantasía a *muy temprana edad*. ¿Por qué eliminar la fantasía? Una vez eliminada, nos quedamos sin artistas.

La inteligencia es proporcional a la población, pero el talento no parece estar relacionado con el número de habitantes. Estoy viviendo en una ciudad a orillas de las Rocky Mountains; la población es mucho mayor que la del Londres de Shakespeare, casi todos aquí saben leer y escribir y se han gastado muchos miles de dólares en su educación. ¿Dónde están los poetas, los dramaturgos, los pintores y los compositores? Recordemos que aquí hay cientos de miles de personas "educa-

das", mientras que en el Londres de Shakespeare muy poca gente sabía leer. El gran arte de esta parte del mundo provenía de los pueblos nativos. Los blancos se esfuerzan en vano tratando de ser "originales" y fracasando miserablemente.

Se puede vislumbrar el daño hecho cuando se observa a personas probando una lapicera en una librería. Hacen unos débiles y pequeños trazos por temor a revelar algo. Si un aborigen nos pidiera una muestra de arte nórdico, tendríamos que llevarlo a una galería de arte. Nunca un aborigen le dijo a un antropólogo: "Lo siento, jefe, no puedo dibujar". Dos alumnas mías me dijeron que no podían dibujar y pregunté: "¿Por qué?". Una me dijo que su profesora había sido sarcástica porque había pintado un hombre de nieve azul (todos los dibujos fueron puestos en las paredes, salvo el suyo). La otra niña había dibujado árboles en los extremos superiores de sus dibujos (como Paul Klee) y la profesora dibujó un árbol "correcto" sobre los suyos. Ella recordó que tuvo el siguiente pensamiento: "¡Nunca volveré a dibujar para ti!". (¡Una de las razones que se dan para tapar las ventanas de los colegios es que ayuda a los niños a estar más atentos!).

La mayoría de los niños pueden operar en forma creativa hasta los once o doce años, luego de pronto pierden su espontaneidad y hacen imitaciones del "arte adulto". Cuando otras razas entran en contacto con nuestra cultura, ocurre algo similar. El gran escultor nigeriano Bamboya fue nombrado director de una escuela de arte por unos filántropos estadounidenses en los años 20. No sólo fracasó en entregar sus talentos, sino que además perdió su propia inspiración. El y sus alumnos aún podían tallar mesas de café para los blancos, pero ya no estaban *inspirados*.

En nuestra propia cultura, los llamados "pintores primitivos" a veces acuden a escuelas de arte para perfeccionarse —y pierden su talento. Un crítico me contó acerca de una escuela de cine donde cada alumno nuevo hacía un cortometraje sin ayuda. Estos, dijo él, eran siempre interesantes, aunque técnicamente toscos. Al final del curso hacían un filme más largo y técnicamente avanzado, que casi nadie quería ver. Al parecer, se enfureció cuando sugerí que deberían cerrar la escuela (él daba conferencias ahí); sin embargo, hasta hace poco tiempo nuestros directores no recibían ningún entrenamiento. Alguien le preguntó a Kubrick si era habitual que un director pusiera tanto cuidado en la iluminación de cada toma y él dijo: "No lo sé. Nunca he visto a otra persona iluminando un filme".

Es necesario ser muy porfiado para permanecer como artista en esta cultura. Es fácil desempeñar el rol de "artista", pero realmente crear algo significa ir contra la educación que se nos ha dado. Una vez leí una entrevista donde Grandma Moses se quejaba de que la gente siempre la presionaba para que mejorara sus paisajes de nieve ponien-

do un poco de azul en ellos, pero Moses insistía en que la nieve que ella veía era blanca, de modo que no lo haría. Esta viejecita podía pintar *porque* desafiaba a los "expertos". ¡Henri Rousseau se obstinó en seguir pintando aun después de que sus obras fueron exhibidas en la corte como prueba de que no estaba en su sano juicio!

Vemos al artista como una figura salvaje y aberrante. Quizás nuestros artistas sean aquellas personas que han sido constitucionalmente incapaces de adaptarse a las exigencias de los profesores. Pavlov descubrió que había algunos perros a los cuales no podía "lavarles el cerebro", a menos que los castrara y los dejara morir de hambre durante tres semanas. Si los profesores pudieran hacernos eso, entonces tal vez lograrían realizar el sueño de Platón de una República donde no existan artistas.

Muchos profesores piensan que los niños son adultos inmaduros. Quizás podríamos lograr una enseñanza mejor y más "respetuosa" si pensáramos que los adultos son niños atrofiados. Muchos adultos "bien adaptados" son amargados, no-creativos, temerosos, no-imaginativos y más bien hostiles. En lugar de asumir que nacieron así o que eso es lo que significa ser adulto, podríamos considerarlos como personas dañadas por su educación y formación.

2

Hay muchos profesores que se sorprenden ante al cambio que ocurre en la pubertad, pero yo no, porque primero que nada, el niño debe ocultar la conmoción sexual en que se encuentra, y en segundo lugar, la actitud de los adultos hacia él cambia completamente.

Supongamos que un niño de ocho años escribe un cuento acerca de una araña monstruosa que lo persigue dentro de una cueva de ratones. Será percibido como algo "infantil" y nadie se preocupará. Si escribe el mismo cuento a los catorce, puede considerarse como un signo de anormalidad mental. Crear un cuento, pintar un cuadro o inventar un poema expone al adolescente a ser criticado. Por lo tanto, él debe falsear todo de modo de parecer "sensible", "ingenioso", "fuerte" o "inteligente", según la imagen que esté tratando de establecer ante los ojos de los demás. Si creyera ser un transmisor, más que un creador, entonces podríamos ver cuáles son realmente sus talentos.

Creemos que el arte es una forma de auto-expresión —cosa que es históricamente *peculiar*. A un artista se le solía considerar como un medio a través del cual operaba algo más. Era un servidor de Dios. Quizás un fabricante de máscaras ayunaba y rezaba durante una semana antes de tener una visión de la Máscara que debía esculpir, porque nadie quería ver *su* Máscara, sino la Máscara de Dios. Cuando los esquimales creían que cada pedazo de hueso tenía sólo una forma

interna, el artista no debía "pensar en" una idea. Tenía que esperar hasta saber qué había adentro —y esto es crucial. Al terminar de esculpir, sus amigos no podrían comentar algo como: "Estoy un poco preocupado por ese Nanook del tercer iglú", sino simplemente: "¡Le costó mucho sacarla!" o "He visto algunos trozos de hueso muy extraños últimamente". Por supuesto que hoy en día los esquimales tienen folletos con ilustraciones de lo que se vende, pero antes de que los contamináramos, estaban en contacto con una fuente de inspiración que nosotros no tenemos. Con razón nuestros artistas son personajes aberrantes. No es de sorprender que grandes escultores africanos terminen haciendo mesas de café o que el talento de nuestros niños muera en el momento en que esperamos que se conviertan en adultos. Cuando llegamos a la convicción de que el arte es una forma de auto-expresión, entonces el individuo puede ser criticado no sólo por su habilidad o falta de habilidad, sino simplemente por ser lo que es.

Schiller escribió acerca de un "observador en las puertas de la mente", que examina las ideas con demasiada atención. Dijo que en el caso de la mente creativa, "el intelecto ha expulsado a su observador de las puertas y las ideas corren en desorden y sólo entonces revisa e inspecciona la multitud". Dijo que las personas no-creativas "se avergüenzan de la locura momentánea por la que atraviesan los verdaderos creadores... una idea puede ser bastante insignificante y aventurada en extremo si se la mira en forma aislada, pero puede adquirir importancia a partir de la idea que la sigue; quizás en conjunto con otras ideas que parecen igualmente absurdas, pueda proporcionar una conexión muy útil".

Mis profesores tenían la teoría opuesta. Querían que excluyera y discriminara, creyendo que el mejor artista era aquel que hacía las elecciones más elegantes. Analizaban poemas para demostrar cuán difícil era la escritura "real" y me enseñaban que siempre debía saber hacia dónde me estaba llevando la escritura y que debía estar en una constante búsqueda de mejores ideas. Hablaban como si una imagen, por ejemplo "los multitudinarios mares encarnados", se pudiera descubrir de la misma forma en que se halla una palabra clave de un crucigrama. Su idea de la elección "correcta" era aquella por la cual nadie habría optado si hubiera pensado el tiempo suficiente.

Hoy pienso que el acto de imaginar debería ser algo que no requiera ningún esfuerzo, tal como percibir. Para reconocer a alguien, mi cerebro debe realizar unas increíbles hazañas de análisis: "Forma... oscura... hinchada... se acerca... humano... nariz tipo X15, ojos tipo E24B... modo característico de caminar... parecido a un pariente...", etc., con el objeto de convertir la radiación electromagnética en la imagen de mi padre, ¡y sin embargo, no me experimento como "haciendo" algo! Mi cerebro crea un universo completo sin que yo

tenga la más mínima sensación de estar haciendo un esfuerzo. Obviamente, si digo "Hola, papá" y la figura que se aproxima me ignora, entonces haría algo que percibo como "pensar". "Ese no es el abrigo que generalmente usa", pienso, "Este hombre es más bajo". Sólo cuando creo que mis percepciones son incorrectas, tengo que "hacer" algo. Lo mismo ocurre con la imaginación. Tanto la imaginación como la percepción no requiere de ningún esfuerzo, a menos que pensemos que está cometiendo un "error", cosa que nuestra educación nos estimula a creer. Entonces nos experimentamos como "imaginando", como "pensando en una idea", pero lo que realmente estamos haciendo es falsear el tipo de imaginación que creemos que deberíamos tener.

Cuando leo una novela, no tengo la sensación de estar haciendo un esfuerzo. Sin embargo, si presto gran atención a mis procesos mentales, descubro una sorprendente cantidad de actividad. "Ella entró a la habitación...", leo, y tengo una imagen en mi mente, muy detallada, de una enorme sala victoriana sin muebles, con los anaqueles vacíos pintados blancos, alrededor de lo que fue el borde la alfombra. También veo unas ventanas con las persianas abiertas por donde entra la luz del sol. "Ella vio unos papeles carbonizados en la rejilla...", leo, y mi mente inserta una chimenea muy ornamentada que he visto en la casa de un amigo. "Una tabla crujió detrás de ella...", leo, y por un segundo veo a Frankenstein con un oso de peluche mojado. "Se dio vuelta y vio a un viejecito marchito...", instantáneamente el monstruo se encoge hasta convertirse en Picasso usando boina, y la habitación se oscurece y se llena de muebles. Mi imaginación está trabajando tanto como la del escritor, pero no tengo la sensación de estar haciendo algo o "siendo creativo".

Una amiga acaba de leer el párrafo precedente y consideró imposible imaginar que esté siendo creativa al leer. Le digo que inventaré una historia especialmente para ella. "Imagina a un hombre caminando por la calle", digo. "De pronto oye un ruido, se da vuelta y ve a alguien entrando por una puerta...", me detengo y le pregunto cómo va vestido el hombre.

"Con un ambo".

"¿Qué tipo de ambo?".

"A rayas".

"¿Había alguien más en la calle?".

"Un perro blanco".

"¿Cómo era la calle?".

"Era una calle de Londres. De un barrio de clase obrera. Algunos de los edificios han sido demolidos".

"¿Tienen ventanas enrejadas?".

"Sí. De fierro arrugado y mohoso".

"¿O sea que las enrejaron hace mucho tiempo?".

Obviamente, ella ha creado mucho más que yo. No se detiene a pensar las respuestas a mis preguntas, las "sabe". Pasan como relámpagos automáticamente a su conciencia.

La gente puede parecer no-creativa, pero será extremadamente ingeniosa al racionalizar las cosas que hace. Esto lo podemos ver en personas que obedecen sugerencias post-hipnóticas, mientras tratan de explicar la conducta ordenada por el hipnotizador como algo realizado en forma voluntaria por ellas.

Las personas mantienen prejuicios sin mayor esfuerzo. Por ejemplo, en esta conversación (R.B. Zajonc, *Public Opinion Quarterly*, Princeton, 1960, Vol. 24, 2, pp. 280-96):

- Sr. X: El problema con los judíos es que sólo se preocupan de su gente.
- Sr. Y: Pero el registro de los fondos de la comunidad demuestra que aportan más que los no-judíos.
- Sr. X: Eso prueba que siempre están tratando de comprar favores y entrometerse en los asuntos cristianos. Sólo piensan en el dinero; por eso hay tantos banqueros judíos.
- Sr. Y: Pero un estudio reciente muestra que el porcentaje de judíos que hay en la banca es proporcionalmente mucho menor que el porcentaje de no-judíos.
- Sr. X: Así es. No les interesan los negocios respetables. Prefieren manejar clubes nocturnos.

En cierta forma, este fanático está siendo muy creativo.

Conocí a un hombre que fue descubierto completamente desnudo en un ropero por un iracundo marido. La esposa gritó: "Nunca en mi vida he visto a este hombre". "Debo haberme equivocado de departamento", dijo mi amigo. Estas reacciones no son muy satisfactorias, pero no necesitaron ser "pensadas", brotaron de la mente en forma automática.

A veces trato de remecer a los alumnos que han sido formados por profesores con "métodos" estrictos.

"Ponte triste", digo.

"¿A qué te refieres con ponerse triste?".

"Sólo eso, ponte triste. Ve qué pasa".

"¿Pero cuál es mi motivación?".

"Sólo ponte triste. Comienza a llorar y sabrás lo que te molesta".

El alumno decide complacerme.

"Eso no demuestra gran tristeza. Sólo estás simulando".

"Tú me pediste que simulara".

"Levanta un brazo. Ya, ¿por qué lo estás levantando?".

"Tú me lo pediste".

"Sí, ¿pero por qué razón podrías haberlo levantado?".

"Para sujetarme de una correa en el Metro".

"Entonces por eso levantaste el brazo".

"Pero podría haber dado cualquier otra razón".

"Por supuesto; podrías haber estado saludando a alguien, ordeñando a una jirafa o ventilando tu axila...".

"Pero no tengo tiempo para elegir la mejor razón".

"No elijas nada. Confía en tu mente. Toma la primera idea que te dé. Ahora trata nuevamente de ponerte triste. Pon cara de tristeza, controla las lágrimas. Sé más desdichado. Más. Más. Ahora dime ¿por qué estás en ese estado?".

"Mi hijo murió".

"¿Lo pensaste?".

"Sólo lo supe".

"Eso es".

"Mi profesor decía que no se debían actuar los adjetivos".

"No se deben actuar los adjetivos sin justificarlos".

Si a un improvisador no le surge una idea, no debe buscarla, debería gatillar la habilidad de su compañero para dar respuestas "no-pensadas".

Si alguien comienza una escena diciendo: "¿Qué estás haciendo aquí?", entonces su compañero puede responder instantáneamente, sin pensar: "Sólo vine a buscar la leche, señor".

"¿Acaso no te dije lo que te haría si te volvía a pillar?".

"Oh, señor, no me meta al refrigerador, señor".

Si no saben qué hacer en una escena, simplemente digan algo como: "¡Oh, Dios mío! ¿Qué es eso?".

Esto hace brotar imágenes en la mente de su compañero inmediatamente: "¡Madre!", dice él, o "Ese perro de nuevo ensució el piso" o "¡Una escalera secreta!", o cualquier otra cosa.

3

En el colegio era probable que cualquier acto espontáneo me produjera problemas. Aprendí a no actuar nunca en forma impulsiva y a rechazar la primera idea que se me ocurriera en pro de ideas mejores. Aprendí que mi imaginación no era suficientemente "buena". Aprendí que la primera idea era insatisfactoria porque era (1) sicótica; (2) obscena; (3) no-original.

La verdad es que las mejores ideas a menudo son sicóticas, obscenas y no-originales. Mi mejor obra conocida —llamada *Moby Dick*— se trata de un sirviente que conserva el único espermatozoide que queda de su amo en un acuario. Escapa, crece hasta alcanzar un tamaño monstruoso y debe ser cazado en alta mar. Seguramente esta es una idea bastante obscena para muchas personas, y si yo no hubiera des-

echado todo lo que me enseñaron mis profesores, nunca podría haberla escrito. Estos profesores, que confiaban tanto en las reglas, no produjeron absolutamente nada por sí mismos. Fui uno de los numerosos dramaturgos que emergió a fines de los años 50, y llamaba la atención que sólo uno de nosotros hubiera asistido a la universidad —John Arden— y estudiado arquitectura.

Echemos una mirada a estas tres categorías.

Pensamiento Sicótico

Pienso que la cordura es en realidad una simulación, un tipo de comportamiento que *aprendemos*. Mantenemos esta simulación porque no deseamos ser rechazados por otras personas —y el hecho de que nos clasifiquen como locos significa ser excluidos del grupo en forma definitiva.

La mayoría de la gente que conozco está secretamente convencida que es un poco más loca que el promedio. Las personas saben de la energía necesaria para mantener sus propias defensas, pero no de la energía que gastan los demás. Comprenden que su propia cordura es una actuación, pero al enfrentarse a otros, confunden a la persona con el rol.

La cordura no tiene directamente nada que ver con la forma en que pensamos. Se trata de presentarnos como *seguros*. Hay ancianos que deambulan por Londres visiblemente alucinados, pero a nadie le molesta. Si una persona más joven y fuerte presentara esta misma conducta, sería motivo para que la recluyeran. Un estudio canadiense sobre las actitudes hacia las enfermedades mentales concluyó que una persona era rechazada por la comunidad cuando su conducta se percibía como "imprevisible". Una señora gorda estaba admirando un cuadro en una exposición en la Tate, cuando el artista entró a zancadas y la mordió. Lo sacaron de ahí, pero nadie cuestionó su sanidad mental —siempre se comportaba así.

Una vez leí acerca de un hombre que creía tener un pez en la mandíbula. (El caso se publicó en *New Society*). Este pez se movía provocándole mucha incomodidad. Cuando trataba de contarle a la gente sobre el pez, lo creían "loco", cosa que provocaba violentas discusiones. Después de haber sido hospitalizado varias veces —sin solucionar el problema del pez—, se le sugirió que quizás no debería contárselo a nadie. Después de todo, eran las peleas, más que la ilusión, lo que estaba causando que lo rechazaran. Cuando accedió a mantener su problema en secreto, pudo llevar una vida normal. Su cordura es como la nuestra. Quizás no tengamos un pez en la mandíbula, pero sí un equivalente.

Cuando explico a mis alumnos que la cordura es un asunto de

interacción, más que de procesos mentales de uno, a menudo ríen a carcajadas. Reconocen que durante años han estado eliminando todo tipo de pensamientos porque los clasificaban como insanos.

Los alumnos necesitan un "gurú" que les "dé permiso" para llevar pensamientos prohibidos a la conciencia. Un "gurú" no necesariamente enseña. Algunos permanecen mudos durante años, otros se comunican en forma muy críptica. Todos dan confianza a través del ejemplo. Son personas que han estado en las áreas prohibidas y que han sobrevivido ilesas. Yo reacciono alegremente con mis alumnos, mientras les demuestro que en mi cabeza hay tantas monjas muertas o escorpiones de chocolate como en la cabeza de cualquiera, sin embargo, interactúo suave y sanamente. No conviene *decirle* a los alumnos que no se les responsabilizará del contenido de su imaginación, que necesitan un profesor que sea una prueba viviente de que los monstruos no son reales y que la imaginación no lo destruirá a uno. De otra forma, los alumnos tendrán que seguir *simulando* que son torpes.

Una vez pasé de una clase de pacientes mentales en la mañana a una clase de alumnos de teatro en la tarde. El trabajo de estos últimos fue mucho más extraño, porque no estaban tan asustados de lo que sus mentes podrían hacer. Los pacientes mentales confundían incluso el funcionamiento normal de la imaginación como prueba de su locura.

Recuerdo al sicólogo David Stafford-Clark criticando a Ken Campbell en una conferencia pública. Ken había dicho que él estimulaba a sus actores a actuar como lunáticos, porque así el público se divertía más. A Stafford-Clark le molestó la idea de que los locos fueran considerados "divertidos", pero eso no es en absoluto culpa de Ken. La risa es un látigo que nos mantiene en línea. Es terrible cuando nos reímos de alguien contra nuestra voluntad. O eliminamos la risa no deseada o empezamos a controlarla. Reprimimos nuestros impulsos espontáneos, censuramos nuestra imaginación, aprendemos a presentarnos como personas "comunes" y destruimos nuestro talento —entonces nadie se ríe de nosotros. Si Shakespeare hubiera estado preocupado de dejar establecida su cordura, nunca podría haber escrito *Hamlet*, ni mucho menos *Tito Andrónico*; Harpo no podría haber inflado ni "ordeñado" un guante de goma sobre las tazas de café; Groucho jamás habría amenazado azotar a alguien con una fusta —si hubiera tenido un caballo; W.C. Fields nunca habría saltado del avión detrás de su botella de whisky; Stan Laurel jamás habría chasqueado los dedos y encendido el pulgar.

Instintivamente todos sabemos lo que es un pensamiento "loco": los pensamientos locos son aquellos que otras personas consideran inaceptables y de los que aprendemos a no hablar, pero por los cuales vamos al teatro para verlos expresados.

Obscenidad

Hay muchas cosas que considero obscenas, en el sentido de repulsivas o chocantes. Encuentro muy desagradable el uso de películas de verdaderas masacres en los créditos de los programas de TV. Considero bastante terrible la forma en que las personas toman píldoras, fuman cigarrillos y en general se destruyen. Me causa náuseas la forma en que padres y profesores a menudo tratan a los niños. La mayoría de la gente piensa que las cosas obscenas se relacionan con lo sexual, como el vello púbico, el lenguaje soez, pero a mí me escandalizan más las ciudades modernas, los elementos cancerígenos en el aire y los alimentos, el constante aumento del volumen de materiales radioactivos en el medio ambiente. En los primeros siete meses de 1975, la tasa de cáncer en Estados Unidos al parecer creció un 5,2 por ciento, pero pocos lo notaron —la información carecía de “valor noticioso”.

La idea que la mayoría de la gente tiene acerca de lo que es o no es obsceno *varía*. En algunas culturas, se hace una excepción con ciertas ocasiones cuando se invierten los valores normales —el “Señor de las Fiestas”, las payasadas Zuni, muchos carnavales— y algo similar ocurre incluso en esta cultura, o por lo menos eso me han dicho, en las fiestas de oficina, por ejemplo. La tolerancia de las personas frente a la obscenidad varía de acuerdo al grupo en que se encuentren o según determinadas circunstancias (“*pas devant les enfants*”). La gente se puede reír de chistes que, contados en una fiesta, se consideran divertidos, pero no así en una ocasión más formal. Me parece lamentable que la sala de clases a menudo sea considerada un área “formal” en este sentido.

En el primer colegio que enseñé había sólo una profesora. Cuando salía de compras a la hora de almuerzo, los hombres se daban vuelta con sus sillas y contaban sin parar historias sucias. En el patio del colegio, como es habitual, los niños intercambiaban historias similares o escribían “mierda” o “culo” en las paredes, sin faltas de ortografía; sin embargo, el personal consideraba que eran unos “diablillos sucios” y los castigaban por decir cosas mucho más suaves que las que decían y disfrutaban los propios profesores. Cuando estos niños crezcan, y tal vez fracasen, entonces se verán metidos en grupos de terapia donde se les estimulará a decir todo lo que los profesores les habrían prohibido en su etapa escolar².

Foulkes y Anthony (en *Group Psychotherapy* [Sicoterapia Grupal], Penguin, 1972) dicen que una situación terapéutica es aquella “donde el paciente puede expresar libremente sus más íntimos pensamientos sobre sí mismo, sobre cualquier otra persona y sobre el terapeuta. Puede tener la certeza de que no está siendo juzgado y que es plena-

mente aceptado tal como es y diga lo que diga". Luego agregan: "Nosotros estimulamos la relajación de la censura. Esto lo hacemos explicándole a los pacientes que no sólo está permitido que digan cualquier cosa que se les ocurra, sino que se espera que lo hagan. Les decimos que no dejen que ninguna de sus habituales consideraciones inhibitorias se interponga en el camino de la expresión de las ideas que les surjan espontáneamente".

Yo estuve en el colegio hace más de veinte años, pero en educación mientras más cambian las cosas, más siguen iguales. (¡Investigaciones recientes sugieren que el antiguo sistema de "monitores" podría ser uno de los métodos de enseñanza más eficientes!). Aquí transcribo algunas respuestas dadas por directores a un cuestionario sobre la educación sexual en sus colegios. (Publicadas en el *New Statesman*, 28 de febrero de 1969).

"Me opongo a cualquier 'discusión franca' acerca de estos asuntos".

"Aquellos que han decidido comportarse como animales, indudablemente pueden averiguar los hechos por sí mismos".

"Estoy hastiado, hastiado del tema sexual. En mi colegio no se hablará de ello".

"Un sacerdote misionero se encarga, en forma individual y privada, de todo lo que se deba hacer al respecto en mi colegio".

Nótese el uso de "mi colegio" en lugar de "nuestro colegio". Recientemente, una joven murió quemada porque le dio vergüenza escapar desnuda de una casa que se estaba incendiando. Algún grado de culpa tienen sus profesores. A continuación, Sheila Kitzinger nos habla de algunos de los efectos de la mojigatería de la clase media.

"En Jamaica descubrí que las campesinas indo-occidentales rara vez tienen molestias en el perineo, ni les incomoda la presión de la cabeza del bebé mientras desciende. Pero los estudios de casos de mujeres inglesas de clase media revelan que muchas están preocupadas de no ensuciar la cama y a menudo tienen shocks por las sensaciones que sienten contra el recto y la vagina durante el trabajo de parto —sensaciones que pueden considerar en extremo dolorosas. De hecho, se angustian precisamente por aquellas sensaciones que las campesinas enfrentan con serenidad.

"Algunas mujeres consideran difícil relajar la pared abdominal y especialmente cuando sienten dolor. Se les ha enseñado a 'entrar la guatita', y a veces va contra su naturaleza soltar estos músculos". (Sheila Kitzinger, *The Experience of Childbirth* [La Experiencia del Parto], Gollancz, 1962). Añade que las mujeres sometidas a un trabajo de parto prolongado tendían a "inhibirse, avergonzarse por el proceso que estaba ocurriendo en su cuerpo, extremadamente educado, y soportaban estoicamente hasta donde podían, sin expresar sus angustias. No era su cuerpo lo que les estaba causando dificultades; estaban

siendo refrenadas por el tipo de persona que ellas eran. No eran capaces de *dar a luz*".

Cuando he hecho clases en universidades, nunca he tenido problemas con la censura —al menos en el terreno "sexual"—, y no estoy diciendo que el temor a la obscenidad sea el factor más importante que hace que la gente rechace las primeras ideas que les surgen, pero, sin embargo, sí ayuda cuando los profesores de improvisación no son puritanos y permiten a los alumnos comportarse como *ellos* desean. La mejor situación es aquella donde la clase es considerada como una fiesta, en lugar de un escenario formal profesor-alumno. Si no es posible dejar que los alumnos hablen y actúen con la misma libertad que tienen fuera de la escuela, quizás sería mejor no enseñarles teatro. Los alumnos más reprimidos, dañados e "ineducables" con que tengo que lidiar, son aquellos que fueron estrellas en malos colegios de enseñanza media. En lugar de aprender a ser cálidos, espontáneos y generosos, se han convertido en seres agresivos, superficiales, calculadores y obsesionados consigo mismos. Podría mencionarles muchísimos ejemplos donde la educación ha sido claramente un proceso destructivo.

No pienso que el grupo debe ser "obsceno", sino estar alerta a las ideas que les surjan. No deseo que se pongan rígidos ni en blanco, sino que rían y digan: "No estoy diciendo eso" o cualquier otra cosa.

Originalidad

Muchos alumnos bloquean su imaginación porque temen no ser originales. Creen saber exactamente lo que es la originalidad, al igual que los críticos siempre están seguros de poder reconocer si algo es de vanguardia.

Nuestro concepto de la originalidad se basa en cosas ya existentes. Me han contado que los grupos de teatro de vanguardia en Japón son iguales a los de Occidente —bueno, es obvio, si no ¿cómo sabríamos lo que son? Cualquiera puede dirigir un grupo de teatro de vanguardia; basta con decirle a los actores que se acuesten desnudos unos arriba de otros, miren con desdén al público, se muevan en cámara lenta exagerada o hagan cualquier otra cosa que esté de moda. Pero la verdadera vanguardia no imita lo que otros están haciendo o hicieron hace cuarenta años; resuelve los problemas que *necesitan* solución, como por ejemplo, crear un teatro popular de buena calidad, ¡y esto puede no parecer en absoluto algo vanguardista!

El improvisador debe darse cuenta que mientras más obvio sea, más original parecerá. Yo constantemente señalo lo mucho que disfruta el público cuando alguien es directo y el placer con que ríe cuando una idea es realmente "obvia". Si a una persona común y corriente se

le pide que improvise, buscará alguna idea "original" porque desea *parecer* inteligente. Dirá y hará todo tipo de cosas inadecuadas. Si alguien dice: "¿Qué hay de cenar?", un mal improvisador tratará desesperadamente de pensar en algo original. Lo que diga le saldrá demasiado lento. Finalmente presentará con esfuerzo alguna idea como "sirena frita". Si simplemente hubiera dicho "pescado", el público habría estado fascinado. No existen dos personas exactamente iguales, y mientras más obvio sea un improvisador, más auténtico parecerá. Si desea impresionarnos con su originalidad, buscará ideas que sean realmente más comunes y menos interesantes. Me aburrí de pedirle al público londinense que sugiriera un lugar donde pudiéramos actuar. Nunca faltaba el idiota que gritaba: "En los baños públicos de Leicester Square" o "Afuera del Palacio de Buckingham" (nunca "Adentro del Palacio de Buckingham"). La gente que trata de ser original, invariablemente llega a las mismas aburridas respuestas de siempre. Pídanle a alguien que les dé una idea original y apreciarán cuán confundido se ve. Si dijera lo primero que se le ocurriera, no tendría problemas.

Cuando un artista se inspira, está siendo *obvio*. No está tomando ninguna decisión, no está sopesando ideas. Está aceptando sus primeros pensamientos. De no ser así, ¿cómo podría Dostoyevsky haber dictado una novela en la mañana y otra en la tarde durante tres semanas para cumplir sus contratos? Si consideramos la cantidad de obras producidas por Bach, podemos tener alguna idea de su fluidez (y eso que se ha perdido la mitad), sin embargo, él pasaba gran parte de su tiempo ensayando y enseñando latín a los niños del coro. Según Louis Schlosser, Beethoven dijo: "¿Me pregunta de dónde saco mis ideas? No le puedo contestar eso con certeza. Aparecen de improviso, directamente, podría cogerlas con las manos". Mozart, a propósito de sus ideas, dijo: "Cuándo y cómo llegan, no lo sé; tampoco puedo forzarlas. Aquellas que me agradan, las retengo en la memoria y, tal como se me ha dicho, acostumbro a tararearlas". Más adelante, en la misma carta, dice: "El hecho de que mis producciones tomen de mi mano esa forma y estilo particular que las hace *mozartianas* y diferentes de las obras de otros compositores, probablemente se debe a la misma razón por la cual mi nariz es tan larga o tan aquilina, o en resumen, a lo que hace que sea la nariz de Mozart y diferente de la de otras personas. Pues realmente no estudio ni aspiro a ningún tipo de originalidad".

¿Supongamos que Mozart hubiera tratado de ser original? Habría sido como un hombre en el Polo Norte intentando caminar hacia el norte, y esto mismo se aplica a todos nosotros. Perseguir la originalidad nos aleja de nuestro verdadero sí mismo, haciendo mediocre nuestro trabajo.

Veamos cómo funcionan estas teorías en la práctica. Supongamos que le digo a un alumno: "Imagina una caja. ¿Qué hay dentro de ella?". Las respuestas se agolparán en su mente de improviso. Tal vez: "El tío Ted, muerto".

Si él dijera esto, la gente reiría y parecería bondadoso e ingenioso, pero no desea que lo crean "loco" o insensible. "Cientos de rollos de papel toilet", dice su imaginación, pero no quiere parecer preocupado de los excrementos. "¿Una gran serpiente gorda enrollada?". No —demasiado freudiano. Finalmente, después de una pausa o quizás dos segundos, dice: "Ropa vieja" o "Está vacía", y se siente sin imaginación y derrotado.

Le digo a un alumno: "Nombra algunos objetos".

Se pone tenso. "Eh... bolita... eh... playa... acantilado... eh... eh...".

"¿Tienes alguna idea de por qué te bloqueaste?", pregunto.

"Seguí pensando en 'bolita'".

"Entonces dilo. Di lo que se te ocurra. No tiene que ser algo original". De hecho, sería muy original seguir diciendo la misma palabra: "Bolita. Otra bolita. Una bolita grande. Una bolita con un hoyo. Una bolita con una marca blanca. La bolita con el hoyo de nuevo".

"Di una palabra", le digo a alguien más.

"Eh... eh... repollo", dice, mirando asustado.

"Esa no es la primera palabra que pensante".

"¿Qué?".

"Vi cómo se movieron tus labios. Formaron una 'O'".

"Oreja".

"¿Qué hay de malo con la palabra oreja?".

"Repollo me pareció más común".

Este alumno quiere parecer *no*-imaginativo. ¿Qué tipo de experiencias mutilantes habrá tenido antes de llegar a mí?

"¿Cuál es el opuesto de 'estrella de mar'?".

Se queda con la boca abierta.

"Contesta, dilo", grito, porque me doy cuenta que sí pensó en algo.

"Girasol", dice sorprendido, porque no sabía que ésa era la idea que estaba a punto de salir de él.

Un alumno hace la mímica de sacar algo de un estante.

"¿Qué es?", pregunto.

"Un libro".

"Vi cómo tu mano rechazó algo que tenía otra forma. ¿Qué es lo que querías tomar?".

"Una lata de sardinas".

"¿Por qué no lo hiciste?".

"No lo sé".

"¿Estaba abierta?"

"Sí".

"¿Sucia?"

"Sí".

"Quizás estabas buscando un objeto más placentero. Haz la mímica de sacar alguna otra cosa de un estante".

Su mente se pone en blanco.

"No se me ocurre nada".

"¿Sabes por qué?"

"Sigo pensando en las sardinas".

"¿Por qué no sacas otra lata de sardinas?"

"Quería ser original".

Le pido a una joven que diga una palabra. Duda un poco y dice "Cerdo" (*Pig*).

"¿Cuál fue la primera palabra en que pensaste?"

"Arveja" (*Pea*).

"Dime un color".

Nuevamente titubea.

"Rojo".

"¿En qué color pensaste primero?"

"Rosado" (*Pink*).

"Invéntale un nombre a una piedra".

"Tierra".

"¿Cuál fue el primer nombre que pensaste?"

"Bolita" (*Pebble*).

Habitualmente, la mente no sabe que está rechazando las primeras respuestas, porque éstas no entran a la memoria de largo plazo. Si yo no le hubiera preguntado inmediatamente, ella habría negado estar sustituyéndolas por palabras mejores.

"¿Por qué no me dijiste las primeras respuestas que se te ocurrieron?"

"No eran significativas".

Le indico que no dijo "Arveja" porque sugería orinar* y que tal vez rechazó "Rosado" porque le recuerda la carne. Está de acuerdo, y luego dice que rechazó "Bolita" (*Pebble*) porque no quería decir tres palabras que comenzaran con "P". En realidad, esta joven no es lenta, no *necesita* titubear. Será mucho más creativa cuando aprenda a aceptar la primera idea.

Cuando me encuentro con un grupo nuevo, es posible que le pida a sus miembros que hagan la mímica de quitarse un sombrero o sacar algo de un estante o de sus bolsillos. No los miro mientras lo hacen;

* En inglés: *Pea*, palabra que tiene igual pronunciación que *Pee*, cuyo significado es "orinar" (N. del T.).

probablemente mire por la ventana hacia afuera. Después explico que no me interesa lo que estaban haciendo, sino cómo trabajaba su mente. Les digo que tienen dos posibilidades: pueden estirar la mano y ver qué es lo que toma; o bien, pueden pensar primero, decidir qué van a tomar y luego hacer la mímica. Si temen fallar, *tendrán* que pensar primero; si lo toman como un juego, permitirán que su mano decida.

Supongamos que decido coger algo. Puedo bajar la mano y tomar algo que cuelga. Es un viejo y usado preservativo de goma, no es lo que yo habría elegido, pero es lo que mi mano "decidió" coger. Es muy probable que mi mano tome algo que yo no quiero, como una humeante bosta de caballo, pero el público estará fascinado. No desea que yo piense en algo respetable con lo cual hacer la mímica, como un balde o una maleta. Pido a los alumnos que realicen la mímica con y sin "pensar", para que puedan sentir la diferencia. Si hago que produzcan objeto tras objeto, es muy probable que ya no se tomen la molestia de pensar primero y simplemente deambulen interesándose poco en lo que sus manos seleccionan. La secuencia que viene a continuación fue filmada, de modo que la recuerdo muy bien. Yo dije:

"Mete la mano en una caja imaginaria. ¿Qué sacas?"

"Una pelota de cricket".

"Saca algo más".

"Otra pelota de cricket".

"Desatornállala. ¿Qué hay adentro?"

"Una medalla".

"¿Qué dice?"

"Navidad 1948".

"Mete las dos manos. ¿Qué encuentras?"

"Una caja".

"¿Qué dice?"

"Sólo para exportación".

"Abrela y saca algo".

"Un par de corsés elasticados".

"Pon las manos en las esquinas más alejadas de la caja. ¿Qué hay?"

"Dos langostas".

"Déjalas. Saca un puñado de algo".

"Polvo".

"Siéntelo y ve si descubres algo en él".

"Una perla".

"Pruébala. ¿Qué gusto tiene?"

"A pastillas de pera".

"Saca algo de un estante".

"Un zapato".

"¿Qué número?"

"Cuarenta".

"Estira la mano hacia atrás y toma algo".

Se ríe.

"¿Qué es?"

"Un pecho..."

Nótese que lo ayudo a fantasear cambiándole continuamente el "set" (es decir, la categoría) de las preguntas.

5

Hay personas que prefieren decir "Sí" y otras "No". Las que dicen "Sí" son recompensadas por las aventuras que viven, y las que dicen "No", por la seguridad que logran. Son muchas más las que dicen "No" que las que dicen "Sí", pero a ambos tipos de personas se les puede enseñar a comportarse como el otro³.

"¿Tu apellido es Smith?"

"No".

"Oh... ¿entonces tú eres Brown?"

"Lo siento".

"Bueno, ¿has visto a alguno de ellos?"

"Me temo que no".

Cualquiera que haya sido la idea del interrogador, se la han demolido y él se siente saturado. Los actores están en un conflicto total.

Si la respuesta hubiera sido "Sí", entonces la sensación habría sido completamente diferente.

"¿Tu apellido es Smith?"

"Sí".

"¿Entonces tú eres el que ha andado tonteando con mi señora?"

"Es muy probable".

"Toma esto, cerdo".

"¡Auch!"

Fred Karno entendía esto. Cuando entrevistaba a aspirantes a actores, metía su lapicera en un frasco de tinta vacío y simulaba arrojarles tinta. Si ellos hacían la mímica de que les había llegado en un ojo o en alguna otra parte, los contrataba. Si se desconcertaban y lo "bloqueaban", entonces no los admitía.

Aquí hay una conexión con las transacciones de status, ya que los jugadores de status bajo tienden a aceptar y los de status alto, a bloquear. Estos últimos bloquearán cualquier acción, a menos que sientan que pueden controlarla. Obviamente, la persona que representa un status alto teme ser humillada frente al público, pero bloquear las ideas del compañero significa actuar como el ahogado que hunde a su salvador. No hay ninguna razón que impida representar un status alto y a la vez participar en los inventos de otra persona.

"¿Tu apellido es Smith?"

"Y si lo es, ¿qué?"

"Le has estado haciendo proposiciones indecentes a mi esposa".

"¡Yo no las considero indecentes!"

Muchos profesores piden a los improvisadores que trabajen en conflicto porque el conflicto es interesante, pero realmente no necesitamos enseñar la conducta competitiva; los alumnos ya son expertos en ella y es importante no explotar los conflictos *de los actores*. Aun si parece ser un argumento fantástico, los actores siempre deberían estar *cooperando* y desarrollando fríamente la acción. El improvisador debe entender que su principal habilidad radica en liberar la imaginación de su compañero. Lo que ocurre en mis clases, si los actores permanecen conmigo un tiempo largo, es que aprenden cómo sus procedimientos "normales" destruyen el talento de otras personas. Entonces, un día cualquiera, viven un instante de *satori* —de pronto comprenden que todas las armas que estaban utilizando contra otras personas, también las usan internamente contra sí mismos.

"Trabajar" a Alguien

Bill Gaskill solía responsabilizar a un actor del contenido y desarrollo de la escena, mientras su compañero sólo "ayudaba".

"¿Lo conseguiste?"

"Aquí está, señor".

"Bueno, desenvuélvelo".

"Tome, señor".

"Bien, ayúdame a ponérmelo".

"Eso es, señor. Creo que le queda bien".

"Y el casco".

"¿Qué tal, señor?"

"Excelente. Ahora baja la viscera y empieza a bombear. Tiraré tres veces la cuerda cuando encuentre el naufragio. No pueden ser más de veinte brazas".

Si uno se concentra en la tarea de involucrar a su ayudante en alguna acción, entonces la escena se desarrolla automáticamente. Bajo mi punto de vista, el juego es más elegante cuando el público no tiene idea que un actor está trabajando a otro.

"Buenos días".

"Buenos días".

"Eh... ¿me puedo sentar aquí?"

"Oh, sí, señor".

El primer actor se reclina en la silla y abre la boca. El segundo actor "capta" y hace la mímica de subir la silla, como un dentista.

"¿Tiene molestias, señor?"

"Sí. En una de estas muelas".

"Mmmm. Veamos ahora. Oclusión en la segunda superior...".

"¡Aaaaauuch!".

"Dios mío, qué sensibilidad".

El truco no consiste en lograr que el ayudante haga cosas, sino en que se produzcan conflictos entre ambos.

"El dentista que siempre me atiende está de vacaciones, ¿no es cierto?".

"Sí, señor".

"Debo decirle que usted se ve muy joven".

"Recién egresado de odontología, señor".

"¿Tendrá que extraerla? Es decir, ¿es urgente?".

"Sí, señor, es urgente. Un día más y esto explota".

El público estará convencido que el dentista es quien controla la escena. Cuando los improvisadores se ponen nerviosos, cada uno trata de "llevar" por sí mismo la escena completa. Delegar toda la responsabilidad en una sola persona, les ayuda a trabajar más calmados⁴.

Bloquear y Aceptar

El bloqueo es una forma de agresión. Digo esto porque si monto una escena donde dos alumnos deben decirse "Te quiero", casi siempre ellos se aceptan sus ideas. Muchos alumnos hacen sus primeras improvisaciones interesantes y no forzadas en escenas de tipo "Te quiero".

Si a dos improvisadores inexpertos les digo "comiencen con algo", probablemente conversarán, porque el discurso es más seguro que la acción. Y bloquearán cualquier posibilidad de desarrollar una acción.

"Hola, cómo estás".

"Oh, igual que siempre. Lindo día, ¿no es cierto?".

"Oh, no opino lo mismo".

Si un actor bosteza, probablemente su compañero dirá: "Me siento muy bien hoy". Cada actor tiende a oponerse al invento del otro, para así ganar tiempo mientras se le ocurre alguna "buena" idea, y luego tratará que su compañero la siga. El lema de los improvisadores asustados es "cuando dudes, di 'NO'". En la vida usamos esto para bloquear la acción. Luego vamos al teatro y, en todas las circunstancias en que diríamos "No", queremos ver a los actores rendidos diciendo "Sí". Entonces la acción que suprimiríamos si sucediera en la vida real, comienza a desarrollarse en el escenario.

Si dejan de leer por un momento y piensan en algo que no les gustaría que les ocurriera a ustedes o a alguna persona querida, esa idea es algo digno de ser representado o filmado. No queremos entrar a un restaurante y recibir una torta de merengue y crema en la cara,

tampoco deseamos ver de pronto la silla de ruedas de la abuela corriendo hacia el borde del precipicio, pero pagamos para ver eventos como éstos representados. En la vida, la mayoría de nosotros somos bastante expertos en suprimir la acción. Todo lo que el profesor de improvisación tiene que hacer es revertir esta habilidad y así formará improvisadores muy "talentosos". Los malos improvisadores bloquean la acción, a menudo con un alto grado de eficiencia. Los buenos improvisadores desarrollan la acción:

"Siéntese, Smith".

"Gracias, señor".

"Se trata de mi esposa, Smith".

"Ella ya se lo contó, ¿no es así, señor?"

"Sí, sí, me lo confesó todo".

Ninguno de los actores sabe con seguridad de qué se trata la escena, pero están dispuestos a seguir adelante y ver qué surge.

Al principio, los alumnos no se dan cuenta cuando están bloqueando o aceptando y no tienen facilidad para reconocerlo cuando ocurre con otros alumnos. Algunos prefieren ser complacientes (son personas "encantadoras"), pero la mayoría prefiere bloquear, aunque a veces no tiene una idea exacta de lo que está haciendo. A menudo tengo que detener una improvisación para explicar cómo el bloqueo está impidiendo que se desarrolle la acción. El video es una gran ayuda: al ver la grabación de la transacción, para todos resulta obvio.

A: ¡Auch!

B: ¿Qué pasa?

A: Me puse los pantalones al revés.

B: Yo te los saco.

A: ¡No!

La escena inmediatamente se diluye. A bloqueó porque no quería verse involucrado en la mímica de que le sacaran los pantalones y tener que simular vergüenza, de modo que prefirió defraudar al público.

Les pido que inicien una escena similar y eviten el bloqueo, dentro de lo posible.

A: ¡Auch!

B: (Sujetándolo) ¡Firme!

A: Me duele la espalda.

B: No, no te duele... Sí, tienes razón.

B notó su error al bloquear, el cual derivó de su deseo de continuar con la idea del pantalón. Luego A bloquea su propia idea cambiándola por otra.

A: Tengo molestias en la pierna.

B: Me temo que tendré que amputarla.

A: No puede hacer eso, doctor.

B: ¿Por qué no?

A: Porque estoy muy apegado a ella.

B: *(Desanimado)* Vamos, hombre.

A: También tengo el mismo problema en el brazo, doctor.

Durante esta escena, B se molesta cada vez más. Ambos actores sienten que es bastante difícil trabajar con el otro. Pueden decir: "La escena no funciona", pero aún no se dan cuenta conscientemente por qué. Mientras representaban la escena escribí el diálogo, lo reviso y luego les explico exactamente cómo estaban interactuando y por qué B se veía cada vez más desalentado.

Les pido que vuelvan a comenzar la escena, y esta vez se nota que han comprendido.

A: ¡Auch!

B: ¿Qué le pasa, hombre?

A: Mi pierna, doctor.

B: Se ve muy mal. Tendré que amputarla.

A: Es la misma que me amputó la última vez, doctor.

(Esto no es un bloqueo, porque ha aceptado la amputación).

B: ¿Me va a decir que le duele la pierna de palo?

A: Sí, doctor.

B: ¿Sabe lo que esto significa?

A: ¡No serán termitas, doctor!

B: Sí. Tendremos que sacarlas antes que se propaguen a todo su cuerpo.

(La silla de A se rompe).

B: ¡Dios mío! ¡Se propagaron a los muebles! (Y así sucesivamente).

El interés del público reside en la admiración y deleite que siente por la actitud de los actores entre sí. Muy rara vez vemos a personas trabajando juntas con tal alegría y precisión.

Esta es otra escena que anoté.

A: ¿Su apellido es Smith?

B: Sí.

A: Traje el... auto.

Lo interrumpo para preguntarle por qué vaciló. A dice que no lo sabe, entonces le pregunto qué iba a decir. Dice: "Elefante".

"No quisiste decir 'elefante' porque en la última escena se mencionó uno".

"Así es".

"Deja de tratar de ser original".

Les pido que vuelvan a comenzar la escena.

A: Traje el elefante.

B: ¿Para la capadura?

A: *(Fuerte)* ¡No!

El público se queja y grita desilusionado. Estaba fascinado con las posibilidades latentes que habían en una escena donde se mostrara la capadura de un elefante: el elefante desmayándose de improviso ante la primera incisión, que le cortaran el tronco por equivocación o un erecto pene persiguiendo a los actores por la sala. Pero, obviamente, éste es el motivo por el cual A se sintió impulsado a bloquear. No quiso verse involucrado en algo tan obsceno o sicótico. Se resistió a hacer precisamente lo que el público añoraba ver.

Todo lo que un actor hace, yo lo llamo una "oferta". Cada oferta puede ser aceptada o bloqueada. Si bostezamos, nuestro compañero también puede bostezar, *aceptando* así nuestra oferta.

Un bloqueo es cualquier cosa que impide el desarrollo de la acción o que anula la proposición del compañero⁵. Si desarrolla la acción, no es un bloqueo. Por ejemplo:

"¿Su apellido es Smith?"

"¡Y a ti qué te importa, enano maldito!"

Esto no es un bloqueo, a pesar de que la respuesta es hostil. De nuevo:

"¡Estoy harto de tu incompetencia, Perkins! Por favor, retírate".

"¡No, señor!"

Esto tampoco es un bloqueo. El segundo interlocutor ha admitido que es un sirviente y acepta la situación de molestia entre él y su empleador.

Si en una escena alguien comenzara diciendo: "Libéreme, señor Jasper, déjeme ir", y su compañero dijera: "Está bien, entonces, haz lo que quieras", probablemente esto sea un bloqueo. Provocaría risas, pero también una mala sensación.

Una vez que se hayan establecido estas tres categorías, "oferta", "bloqueo" y "aceptación", se pueden dar algunas instrucciones muy interesantes. Por ejemplo, se le puede pedir a un actor que haga ofertas *aburridas o interesantes*, o que "*sobre-accepte*" o "*accepte y bloquee*", etc.

Se puede programar a dos actores para que A ofrezca y acepte y B ofrezca y bloquee.

A: Hola, ¿eres un socio nuevo?

B: No, vine a arreglar las cañerías. ¿Hay alguna filtración por ahí?

A: Sí, oh, gracias a Dios. Hay un metro de agua en el subterráneo.

B: ¿Subterráneo? Aquí no hay subterráneo.

A: No, bueno, eh, en la sala de calderas. Está unos peldaños más abajo. No trajo sus herramientas.

B: Sí lo hice. Haré la mímica.

A: Oh, qué tonto soy. Lo dejo entonces para que trabaje.

B: Oh, no. Necesito un ayudante. Pásame ese destornillador. (Y así sucesivamente).

A veces ambos actores pueden tanto bloquear como ofrecer. Por supuesto, los malos improvisadores hacen esto todo el tiempo, pero cuando uno le *dice* a la gente que se bloquee mutuamente, su moral no se derrumba con tanta facilidad. Nuevamente esto me sugiere que el bloqueo es una forma de agresión. Si la orden proviene de mí, los actores no lo toman como algo personal.

A: ¿Estás nervioso?

B: En absoluto. Tú sí lo estas.

A: Tonterías. Sólo me estoy calentando los dedos. Vienes a dar el examen de piano, ¿no es cierto?

B: Vine a mis clases de vuelo.

A: ¿Con traje de baño?

B: Siempre uso traje de baño.

Yo: Aceptaste el traje de baño.

(risas).

Una oferta *interesante* puede ser: "¡Se está incendiando la casa!" o "¡Mi corazón! ¡Rápido, mis píldoras!", pero también puede ser algo no específico. "Bien, ¿dónde está el paquete?" o "¿Me siento aquí, doctor?" son ofertas interesantes, porque queremos saber qué va a ocurrir después. Incluso "Bueno, comiencen" está bien. Nuestro compañero nos puede golpear en la cabeza con un globo y nosotros darle las gracias, y el público queda fascinado.

A continuación hay un ejemplo donde A hace ofertas aburridas y B hace ofertas interesantes.

A: (Oferta aburrida). ¡Buenos días!

B: (Acepta). Buenos días. (Hace oferta interesante). ¡Santo Cielo! ¡Frank! ¿Te dejaron en libertad? ¿Escapaste?

A: (Acepta). Me escondí en el camión de la lavandería. (Hace oferta aburrida). Veo que redecoraste tu casa.

B: (Acepta, hace oferta interesante). Sí... pero... mira... lo del dinero. Tendrás tu parte. No fue idea mía excluirte. Tengo... tengo un buen negocio aquí...

A: (Acepta, hace oferta aburrida). Sí, el mundo ha cambiado.

B: (Acepta, hace oferta interesante). Antes era diferente... Yo... yo no quise traicionarte, Charlie...

Los actores se han involucrado en forma automática en una escena tipo gángster, pero de lo único que realmente se preocupan es de la categoría en que entran las ofertas. La escena "se cuida a sí misma".

Las escenas se generan espontáneamente si ambos actores ofrecen y aceptan en forma alternada.

"Parece que nos conocemos, ¿no es cierto?".

"Sí, ¿no fue en el club de yates?"

"No soy socio".

(Acepta el club de yates. Un mal improvisador diría: "¿Cuál club de yates?").

"Ah, lo siento".

"¿En el colegio!"

"Eso es. Yo estaba en la primaria y tú estabas terminando".

"¡Poblete!"

"¡Salgado!"

"¡Después de tantos años!"

"¿Qué tantos años? Me parece que fue ayer cuando me pegabas a la hora de almuerzo".

"Oh, bueno... todos los niños son iguales. ¿Fue a ti a quien colgamos por la ventana de los pies?"

"No, a Dedos de Lana".

"Veo que todavía usas suspensores".

Los buenos improvisadores parecen telépatas; todo se ve como si estuviera preparado con anticipación. Esto se debe a que aceptan todas las ofertas que se les hacen —cosa que ninguna persona "normal" haría. También pueden aceptar ofertas que en realidad no tenían tal intención. A mis actores les digo que nunca piensen en una oferta, sino que asuman que ya se ha hecho una. Groucho Marx comprendía esto: durante su juego de preguntas sobre conocimientos generales, un concursante se "congeló", entonces le tomó el pulso y dijo: "O este hombre está muerto o mi reloj se paró". Si notamos que somos más bajos que nuestro compañero, podemos decir: "¡Simpkins! ¿Acaso no te prohibí que fueras más alto que yo?" —lo que puede llevar a una escena donde el sirviente actúe a gatas, o el amo comience a encogerse, o el sirviente haya sido reemplazado por su hermano mayor, o lo que sea. Si nuestro compañero está transpirando, abaniquémonos. Si bosteza, digamos: "Es tarde, ¿no crees?"

Una vez que se aprende a aceptar ofertas, los accidentes ya no interrumpen la acción. Cuando a un actor se le rompió la silla, Stanislavsky lo reprendió por no haber continuado, por no haberse disculpado ante el personaje en cuya casa estaba él. Esta actitud provoca algo realmente sorprendente en el teatro. El actor que acepte cualquier cosa que suceda, parecerá super-natural; esto es lo más maravilloso acerca de la improvisación: de pronto uno está en contacto con personas libres, cuya imaginación parece funcionar sin límites.

Al analizar todo en términos de bloqueos y aceptaciones, los alumnos perciben las fuerzas que conforman las escenas y comprenden por qué es difícil trabajar con algunas personas.

Estos juegos de "oferta-bloqueo-aceptación" se utilizan para algo que difiere mucho de la formación de actores. La gente que lleva una

vida aburrida a menudo piensa que su vida es así por casualidad. En realidad, todos elegimos, a través de nuestros patrones conscientes de bloqueo y aceptación, más o menos qué tipo de eventos nos ocurrirán. Una alumna objetó este punto de vista, diciendo: "Pero uno no elige su vida. A veces uno está a merced de personas que lo presionan". Dije: "¿Evitas a esas personas?". "¡Oh!", dijo ella, "Ahora entiendo lo que quieres decir".

6

A continuación describo algunos juegos que he utilizado con mis alumnos.

"Dos Lugares"

Se pueden representar escenas muy divertidas donde un personaje está, por ejemplo, esperando el bus en un paradero, mientras otro sostiene que el escenario es el living de su casa. En este tipo de escenas se puede explotar con mucho éxito el bloqueo. (Este juego lo tomé del Grupo de Escritores del Royal Court, alrededor del año 1959).

"Regalos"

Inventé un juego un tanto infantil, que hoy se usa a menudo con niños, pero que también funciona muy bien con adultos, si uno los presiona para que se deshagan de su resistencia inicial.

Divido al grupo en parejas, donde uno es A y el otro B. A le da un regalo a B, quien lo recibe. Después B le da un regalo a A, y así sucesivamente. Al principio todos quieren hacer regalos interesantes, pero luego los hago detenerse y les sugiero que simplemente extiendan las manos y vean qué elige la otra persona. Si extendemos ambos brazos a un metro de distancia, obviamente significa que es un regalo grande, pero no hay que especificar qué es. El truco consiste en convertir lo que nos *dan* en algo que sea lo más interesante posible. Deseamos "sobre-aceptar" la oferta. Todo lo que nos dan, nos fascina. Tal vez le demos cuerda y lo hagamos caminar por el suelo, o lo posemos en un brazo y lo dejemos salir volando en busca de un pajarillo, o quizás nos lo pongamos y nos transformemos en un gorila.

Aquí hay involucrado un importante cambio en la forma de pensar. Cuando el actor se concentra en convertir lo que él *da* en algo interesante, cada actor parece estar en una competencia, y la siente. Cuando se concentran en convertir el regalo que *reciben* en algo interesante, se genera una calidez entre ellos. Tenemos fuertes resistencias a ser colmados de regalos, incluso cuando se trata sólo de una mímica. Es

necesario entusiasmar suficientemente al grupo para que supere la "crisis". Entonces de pronto se libera una gran alegría y energía. Hacerlo en jerigonza ayuda.

"Ofertas Ciegas"

Un improvisador inexperto se molesta porque sus compañeros no lo comprenden. Extiende su mano para ver si está lloviendo, y su compañero se la estrecha y dice: "Gusto de conocerte". "Qué idiota", piensa el primer actor, y se taima. Cuando hacemos una oferta ciega, no tenemos en absoluto ninguna intención de comunicarnos. Nuestro compañero acepta la oferta, y nosotros decimos "Gracias". Luego él hace un gesto no intencionado y nosotros aceptamos eso, y él dice "Gracias", y así sucesivamente.

A se pone en pose.

B le toma una foto.

A dice "Gracias".

B se para en una pierna y dobla la otra.

A toma la pierna doblada y "le clava una herradura".

B le agradece y se acuesta en el suelo.

A hace la mímica de echarle tierra con una pala.

B le da las gracias... Y así sucesivamente.

No subestimen el valor de este juego. Es una forma de interactuar que al público le encanta ver. ¡Observará fascinado y, cada vez que alguien diga "Gracias", reirá!

Es mejor ofrecer un gesto que se aleje del cuerpo. Una vez realizado un gesto, permanecemos inmóviles en esa posición hasta que nuestro compañero reaccione.

Cuando los actores ya dominan la técnica básica, se procede a pedirles que representen el juego mientras discuten un tema totalmente diferente.

"Hoy sopla una leve brisa otoñal, James", dice A, extendiendo su mano. "Sí, está un poco fresco", dice B, mientras le saca un guante a A. Luego B se tiende en el suelo. "¿Se encuentra en casa la señora?", dice A, limpiándose los pies en B... y así sucesivamente. El efecto es sorprendente, porque cada actor parece tener una comprensión telepática de las intenciones del otro.

"Es martes"

Este juego se basa en la "sobre-aceptación". Lo llamamos "Es martes" porque así fue como iniciamos el juego. Si A le dice a B algo categórico como "Es martes", quizás B se arranque los cabellos y diga: "¡Dios mío! Hoy viene el obispo. ¿Qué dirá cuando vea el estado en

que se encuentra todo?", o en lugar de alterarse, puede sentirse sobrecogido de amor porque es el día de su matrimonio. Lo único que importa es que un comentario insignificante produzca el máximo efecto posible en la persona a quien se lo formulan.

A: Es martes.

B: No... no puede ser... ¡Es el día de mi muerte, según lo que predijo el viejo gitano!

(No importa cuán descabellada sea la idea, lo que importa es la intensidad de la reacción). Ahora B se pone pálido, aprieta la garganta, se tambalea en dirección al público, retrocede zigzagueando, se golpea la cabeza en la pared, da volteretas hacia atrás y "muere" emitiendo unos sonidos horribles y diciendo entre estertores:

B: Alimenten al pez.

Ahora A juega a "Es martes" en base al comentario sobre el pez. Puede que exprese celos extremos:

A: Eso es lo único en que pensaba, el pez. ¿Y ahora qué? ¿Acaso no le he servido fielmente todos estos años? (*Llora sobre la rodilla de una persona del público*). Siempre prefirió a ese pez antes que a mí. Perdóneme, señora. ¿Alguien tendrá... tendrá un pañuelo desechable? Cincuenta años proporcionándole larvas de hormiga y qué me dejó —ni un centavo. (*Explota en una rabieta espectacular*). Le escribiré a mi madre.

Este último comentario introduce material nuevo, de modo que ahora B juega a "Es martes" en base a eso.

B: (*Recuperándose*). ¡Tu madre! ¿Me vas a decir que Milly aún está viva?

Luego representa un anhelo apasionado, hasta que ya no puede intensificar más la emoción, y hace otro comentario "corriente". Cualquier acotación servirá. "Perdóname, Jenkins, perdí un tanto el control". Entonces puede que Jenkins haga una diatriba de cinco minutos acerca del "odio": "¿Perdonarte? ¿Después de la forma en que la acosabas? Haciéndola salir a la nieve esa noche de Navidad...", y así sucesivamente.

Tres o cuatro oraciones fácilmente pueden durar diez minutos, expandiéndolas un poco, y el público queda impactado y fascinado. Este no espera que los improvisadores, o los actores, lleven las cosas a tales extremos.

Yo clasificaría "Es martes" como un juego de "haz ofertas aburridas y sobre-acepta".

"Sí, Pero..."

Este es un conocido juego de "acepta-y-bloquea" (descrito en *Improvisation for the Theatre*, de Viola Spolin). (Su gemelo "Sí, y..." es un

juego de "acepta-y-ofrece"). Lo describiré, ya que hay dos formas de jugarlo que producen resultados opuestos y que dicen mucho acerca de la naturaleza de la espontaneidad.

A hace preguntas a las que B puede responder "Sí". Luego B dice "Pero..." y agrega cualquier otra cosa que se le ocurra. Para jugarlo mal, B debería pensar su respuesta *antes* de comenzar a hablar.

"Perdón, ¿ese perro es suyo?"

"Sí, pero estoy pensando en venderlo".

"¿Me lo vendería a mí?"

"Sí, pero es caro".

"¿Está sano?"

"Sí, pero si gusta, puede llevarlo donde un veterinario para que le haga un chequeo". (Y así sucesivamente).

Probablemente, el público no reirá ni los actores disfrutarán mucho de la experiencia. Esto se debe a que la parte más lógica y racional de la mente tiene el control.

En cambio si el actor responde: "Sí, pero..." con entusiasmo, en cuanto se le formula la pregunta, y luego dice lo primero que se le ocurra, las escenas son muy diferentes. Lo jugaré ahora conmigo mismo, tipeando lo más rápido posible.

"¿Te conozco?"

"Sí, pero me voy".

"¡Tú te llevaste mi dinero!"

"Sí, pero ya lo gasté".

"Eres un cerdo".

"Sí, pero todos saben eso".

Probablemente el público reíría con esta escena. Vale la pena enseñar ambas formas de jugar al "Sí, pero...". A personas muy tensas les puede demostrar exactamente cuán cuidadosas son en general. También es muy divertido lanzar un "Sí, pero..." con seguridad y luego *tener* que completar la frase con algo improvisado.

Verso

Si los alumnos están de muy buen humor, a veces les pido que improvisen en verso. Al principio se espantan. Previamente ya han representado escenas en jerigonza e improvisado óperas, pero por culpa del colegio odian los versos, sintiendo al mismo tiempo un respeto extremo por ellos.

Para mí, lo más fascinante del verso es su espontaneidad. Podemos "falsificar" versos decidiendo qué escribir y luego creando las rimas, pero si se nos pide que los improvisemos, simplemente tenemos que abandonar el control consciente y dejar que las palabras busquen su propia rima.

Yo comienzo hablando en verso y explico que no importa si el verso es bueno o malo, y que en todo caso, vamos a empezar con el peor verso que haya:

"Elsa y Alicia están raras,
Con una sonrisa en sus caras,
No piensen qué mal estoy
¡O nunca podremos comenzar hoy!
Alicia dirá, yo propongo
Porque Elsa está embarazada, supongo..."

Mientras más malos son mis versos, más motivados se sienten los actores. Les pido que dejen de anticipar ideas, que simplemente digan una frase y confíen en que algo surgirá que rime con ella. Si se ven afligidos y no se les ocurre nada, les digo que no deben torturar su cerebro tratando de obtener una inspiración forzada. Les pido que digan "listo" y entonces alguien del público o yo gritamos algo.

Una vez que comienza una escena, el verso debe controlar el contenido y la acción. Alguien dice:

"Por fin caíste en mi trampa:
Te dejaré aquí y me llevaré tus muletas".

El actor no hace ningún intento de llevarse las muletas de su compañera, sino hasta que yo le grito: "¡Llévate las muletas!". Entonces su compañera cae y dice:

"¡Oh, señor Jasper, por favor, déjeme ir!
No debe tratar a una lisiada así..."
"¡Oh, no! ¡Mi venganza no me pueden quitar!
Aquí mismo en Stonehenge te voy a sacrificar".

No hace ningún intento de sacrificarla, debo decirle:

"¡Lleva a cabo lo que has dicho!
Todos quieren verla en su nicho".
"Tiéndete más allá y reza a tu capricho... ¿listo?"

"La mataré cuando despierte el primer bicho...", sugiere alguien del público.

A ninguna persona en su sano juicio se le ocurriría una escena donde se sacrifique a una lisiada en Stonehenge, pero el verso lo precipita así. Mi trabajo consiste en lograr que los actores vayan hacia donde el verso los lleve. Si a uno no le importa lo que está diciendo y prosigue con el verso, el ejercicio es fascinante. Pero si a un actor de pronto le sale una rima realmente ingeniosa, veremos cómo se "seca" a medida que su estándar sube y trata de hacer "mejores" versos.

7

El hecho de leer acerca de la espontaneidad no nos hará más espontáneos, pero al menos puede que dejemos de ir en la dirección

opuesta; y si uno representa estos ejercicios con amigos, estando de buen ánimo, veremos que de pronto todo nuestro pensamiento se transforma. Rousseau, en un ensayo sobre educación, comenzaba diciendo que si hacemos lo opuesto de lo que hacen nuestros profesores, vamos por buen camino, y esto aún es cierto.

Las etapas por las que trato de conducir a los alumnos incluyen tomar conciencia de (1) que luchamos contra nuestra imaginación, especialmente cuando *tratamos* de ser imaginativos; (2) que no somos responsables del contenido de nuestra imaginación; y (3) que no somos, como se nos enseña a creer, nuestra "personalidad", sino que la imaginación es nuestro verdadero sí mismo.

NOTAS

1. No sé quién inventó el gag del guante de goma, pero Mack Sennett, en su libro *King of Comedy* (El Rey de la Comedia) (Peter Davies, 1955), se lo atribuye a Felix Adler.

2. Los profesores están obligados a imponer una censura a sus alumnos, y en consecuencia, los colegios proporcionan un medio ambiente anti-terapéutico. En *Interacting with Patients* (Interactuando con Pacientes) (Macmillan, New York, 1963), un libro dirigido a enfermeras, Joyce Samhammer Hays y Kenneth Larson describen las formas terapéuticas y no-terapéuticas de interactuar. A continuación damos la lista de sus primeras diez "técnicas terapéuticas".

<i>Técnicas terapéuticas</i>	<i>Ejemplos</i>
Usar el silencio:	
Aceptar:	Sí. Mmmm. Comprendo lo que dices. Asentir con la cabeza.
Expresar reconocimiento:	Buenos días, Sr. S. Labraste una billetera de cuero. Veo que te cepillaste el pelo.
Ofrecer compañía:	Me sentaré un rato contigo. Me quedaré aquí contigo. Quiero que te sientas cómodo.
Permitir apertura amplia:	¿Hay algo acerca de lo que quisieras hablar? ¿En qué estás pensando? ¿Por dónde quieres comenzar?
Guiar en términos generales:	Continúa. ¿Y luego? Cuéntame acerca de eso.

Ubicar el evento en el tiempo o en secuencia:	¿A qué conducía aparentemente...? ¿Esto fue antes o después...? ¿Cuándo ocurrió esto?
Hacer observaciones:	Pareces tenso. ¿Te sientes incómodo cuando tú...? Veo que te estás mordiendo los labios. Me siento incómodo cuando tú...
Estimular la descripción de percepciones:	Dime cuando te sientas angustiado. ¿Qué pasa? ¿Qué parece estar diciendo la voz?
Estimular la comparación:	¿Fue algo como...? ¿Has tenido experiencias similares?

Obviamente, el libro está dirigido a enfermeras siquiátricas, pero es interesante compararlo con interacciones profesor-alumno. Estas son las primeras diez "técnicas no-terapéuticas".

<i>Técnicas no-terapéuticas</i>	<i>Ejemplos</i>
Dar seguridad:	No hay que preocuparse de... Todo estará bien. Te estás recuperando bien.
Dar aprobación:	Está bien. Me alegro que tú...
Rechazar:	No discutamos...
Desaprobar:	No quiero oír hablar acerca de... Está mal. Preferiría que tú no...
Estar de acuerdo:	Eso es. Estoy de acuerdo.
Estar en desacuerdo:	Eso es incorrecto. Definitivamente no estoy de acuerdo con... No creo eso.
Aconsejar:	Creo que deberías... ¿Por qué tú no...?
Indagar:	Bien, cuéntame acerca de... Cuéntame la historia de tu vida.
Desafiar:	¿Pero cómo tú puedes ser el Presidente de los EE.UU.? Si estás muerto, ¿por qué late tu corazón?
Probar:	¿Qué día es hoy? ¿Sabes qué tipo de hospital es éste? ¿Aún piensas que...?

Estoy cometiendo una injusticia con el libro al citar fuera de contexto, pero es fácil de conseguir y analiza muchas interacciones. Los colegios le dificultan

la interacción terapéutica a los profesores. Retrocediendo hasta mi época escolar, recuerdo lo aislados que estaban los profesores, sólo había algunas áreas donde uno podía comunicarse con ellos. Si a los profesores se les permitiera interactuar en forma terapéutica, la expresión "profesor de colegio" no sería menospreciada.

3. Cuando me encuentro con un grupo de alumnos nuevos, generalmente son "negativistas" ("naysayers"). Este término y su opuesto, los "condescendientes" ("yeasayers"), provienen de un trabajo de Arthur Couch y Kenneth Kenison, quienes estaban investigando la tendencia de las personas que responden un cuestionario a adoptar una actitud generalmente afirmativa o negativa. Escribieron lo siguiente en términos freudianos:

"Hemos llegado a un cuadro bastante consistente de las variables que diferencian a los condescendientes de los negativistas. Los condescendientes parecen tener personalidades 'dominadas por el id', sin presentar mucha preocupación o evaluación positiva de un control integrado de sus impulsos. Dicen que se expresan en forma libre y rápida. Su 'inercia psicológica' es muy baja, es decir, muy pocos procesos secundarios intervienen como pantalla entre el deseo subyacente y la respuesta conductual abierta. Los condescendientes desean y buscan activamente la excitación emocional en su medio ambiente. Novedad, movimiento, cambio, aventura —estos elementos proporcionan los estímulos externos para su emocionalidad. Ven el mundo como un escenario donde el tema principal es "actuar" los deseos libidinosos. De la misma manera, buscan y responden con rapidez a los estímulos internos: a sus impulsos internos se les permite una pronta expresión... la actitud general de los condescendientes es de *aceptación del estímulo*, lo que significa una gran facilidad para responder afirmativamente o ceder voluntariamente ante las fuerzas tanto externas como internas que necesitan ser expresadas.

"Los negativistas 'discrepantes' presentan la orientación opuesta. Ellos consideran los impulsos como fuerzas que requieren ser controladas y, tal vez en cierto sentido, como amenazas a la estabilidad general de la personalidad. El negativista desea mantener el equilibrio interno; sus procesos secundarios son extremadamente impulsivos y valoran el mantener las fuerzas. Podríamos describir esto como un estado de alta inercia psicológica —los impulsos sufren una serie de retrasos, censuras y transformaciones antes que se les permita expresarse. Tanto los estímulos internos como externos que requieren respuesta son escrutados y evaluados cuidadosamente: estas fuerzas aparecen como intrusos inoportunos en un mundo subjetivo de equilibrio 'clásico'. Así, contrariamente a los condescendientes, la actitud general de los negativistas es de *rechazo al estímulo* —una gran renuencia a responder a las fuerzas impulsivas o ambientales". ("Y easayers and Naysayers", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, Vol. 160, No. 2, 1960).

4. Mi grupo de improvisación solía organizar un juego llamado "diga 'Sí'" utilizando una grabadora. Grabábamos un diálogo con las intervenciones de una sola persona, luego lo poníamos durante un espectáculo y hacíamos que un actor que no sabía lo que se había grabado, improvisara en base a ello. Esto significa aceptar la grabación o fracasar por completo, ya que la cinta no se puede adaptar al actor. A continuación reproducimos el texto de una de estas cintas:

"Hola. (Pausa). No, no, yo, estoy aquí abajo. En la vereda. (Pausa). Soy una hormiga. (Pausa). Recógeme, ¿quieres? (Pausa). Con cuidado. (Pausa). Quere-mos rendirnos. (Pausa). Estamos aburridas de que nos pisoteen, malditos gigantes. Establece tus condiciones. (Pausa). Perdona que interrumpa. ¿Puedes ver lo que tengo? (Pausa). Ponme cerca de tu ojo. (Pausa). Más cerca. (Pausa). Ahora. Toma a Willy. Baja tu mano y él subirá. Siéntelo. (Pausa). Ponlo en tu hombro. (Pausa). Puede que sientas cómo sube y se introduce en tu oído. ¿Qué pasa Willy? Dice que hay mucho cerumen. (Pausa). En este momento tal vez oigas un ruido de algo que se arruga. (Pausa). Es Willy que está inflando una bolsa de papel. Si lo molestas, la reventará en tu tímpano. (Pausa). (Enorme explosión). Hazlo de nuevo, Willy, sólo para mostrarle. (Explosión. Pausa). ¿Y bien? ¿Tienes algo que decir, asesino de hormigas? (Pausa). Hablaremos más tarde. Muévete. Camina. Izquierda, derecha, izquierda, derecha..."

5. Un texto japonés compara a dos actores que se bloquean entre sí con "dos insectos comiéndose uno a otro. Pelean; si uno estira una mano, el otro se la come; si uno asoma una pierna, el otro se la come, de modo que resulta natural que al final se destruyan mutuamente". (*The Actor's Analects* [Las Analectas del Actor], traducido por Charles J. Dunn y Bunzo Torigoe, Columbia University Press, 1969).

Un problema para el improvisador es que el público tiende a recompensar el bloqueo cuando recién aparece.

"¿Tu apellido es Smith?"

"¡No!"

(Risas).

EL público ríe porque disfruta viendo a los actores frustrados, tal como reiría si los actores se hicieran bromas. Generalmente, los programas humorísticos de la TV o la radio son interrumpidos cada cierto tiempo para poner una canción u otro tipo de animación. El improvisador, que debe actuar por períodos más largos, se arriesga cuando interrumpe o bloquea, aunque la risa inmediata del público podría condicionarlo a hacer sólo eso. Cuando los actores han caído en la tentación de interrumpir o bloquear, el público ya va en camino de la molestia y el aburrimiento. Más que risa, quiere acción.

Habilidades Narrativas

1

- Playboy:* El guión de *Knife in the Water* (El Cuchillo en el Agua) fue original e inusual. ¿De dónde sacó la idea?
- Polanski:* Fue la suma de varios deseos que tenía. Me gustaba mucho la zona de los lagos en Polonia y pensé que sería un buen escenario para una película. Quería hacer un filme donde apareciera un número limitado de personas, como una forma de desafío. Yo nunca había visto una película con sólo tres personajes y donde nadie más apareciera ni siquiera al fondo. El desafío consistía en realizarla de una forma tal que el público no se diera cuenta del hecho de que nadie más había aparecido ni siquiera al fondo. Con respecto a la idea, todo lo que tenía en mente cuando empecé el guión era una escena donde dos hombres estaban en un bote y uno de ellos se caía. Con eso ya tenía un punto de partida, ¿no le parece?
- Playboy:* Por cierto, pero un tanto extraño. ¿Por qué pensó en un hombre que se caía de un bote?
- Polanski:* Usted insiste en que me estruje nuevamente la cabeza. No sé por qué. Me interesaba crear un ambiente, una atmósfera, y después que se exhibió el filme, muchos críticos descubrieron todo tipo de símbolos y significados ocultos en los que yo nunca ni siquiera pensé. Me molestó mucho. (*Playboy*, diciembre, 1971).

Comencé mi trabajo en narrativa tratando de que los improvisadores tomaran conciencia de las implicancias de las escenas que representaban. Yo sentía que se debía "comprometer" y hacer responsable a un artista por los efectos de su trabajo —parecía ser algo de simple sentido común. Le pedí a mis alumnos que analizaran el contenido de *La Caperucita Roja*, *La Bella Durmiente*, *Moby Dick* y *La Fiesta de Cumpleaños*, pero esto los inhibió aún más. No me daba cuenta que si las personas que crearon *La Caperucita Roja* hubieran captado sus implicancias, quizás nunca habrían escrito el cuento. Esto ocurrió cuando yo aún no

tenía en absoluto la inspiración de un escritor, y no comprendía que mientras más trataba de entender el significado "real", menos escribía. Cuando Pinter dirige sus propias obras, a veces dice: "Podemos suponer que lo que el autor intentó decir aquí es..." —y esta es una actitud lógica: el dramaturgo es una persona y el director otra, aun cuando compartan el mismo cráneo.

Cuando dirigí el departamento de guiones del Royal Court, solía leer cerca de cincuenta obras a la semana, y muchas de ellas parecían traicionar la intención consciente de su autor. En un momento hubo un exceso de obras acerca de amantes homosexuales cuya felicidad, o incluso su vida, era destruida por el rechazo de mojigatos ignorantes. No consideré estas obras como pro-homosexuales, pero estoy seguro que sus autores sí. Si yo escribiera una obra de este tipo, mis homosexuales vivirían felices para siempre, tal como mi Ricitos de Oro terminaría viviendo en comunidad con los osos. En películas recientes donde el defensor de la ley cae en desgracia al tratar de luchar contra el sistema (*Walking Tall*, *Serpico*), existe el tipo de moral "no metas tu nariz", pero puede que ésta no sea la intención de los directores. Antiguamente, el sheriff honesto salía triunfante; ahora termina lisiado o muerto. El contenido reside en la *estructura*, en lo que ocurre, y no en lo que los personajes dicen.

Incluso a nivel de signos geométricos, el "significado" es *ambiguo*. Una cruz, un círculo y una svástica encierran un "contenido" muy diferente de aquellos que nosotros les *asignamos*. La svástica es simétrica pero desequilibrada: es un buen signo de poder, es como una garra (algunos caricaturistas la dibujaban como una araña caminando sobre la cara de Europa). El círculo es más tranquilo, es un muy buen signo de eternidad, de algo completo. La cruz puede representar muchas cosas: un lugar de reunión, un cruce de caminos, un beso, una caña reflejada en un lago, un mástil, una espada —el hecho de que existan múltiples interpretaciones no significa que carezca de sentido. Sea lo que sea que nos sugiera una cruz, no será igual a lo que asociemos con un círculo, el cual constituye un muy buen signo para representar una luna, por ejemplo, o un embarazo. Moby Dick tal vez sea un símbolo de la "fuerza de la vida", o de "maldad", y podemos añadir cualquier cosa que nos sugiera, pero el área de asociación legítima es limitada. Hay cosas que la ballena blanca *no* simboliza, y otras que sí, y cuando uno comienza a combinar signos en una narración, todo el asunto se torna muy complejo. Una historia es tan difícil de interpretar como un sueño, y la interpretación de un sueño depende de quien sea el intérprete. Cuando *El Rey Lear* realmente se pone en acción —el rey loco, el hombre que finge ser loco, el tonto a quien le pagan para ser loco y todo el conjunto de asociaciones sobrepuestas y contradictorias—, el espectador inteligente no podrá sino dejarse

llevar por la corriente y *vivenciar* la obra, en lugar de tratar de pensar lo que "significa".

Decidí que el contenido debía ser ignorado. Esta no fue una conclusión a la que quise llegar, ya que contradecía mi pensamiento político. No me había dado cuenta que todas las obras hacen declaraciones políticas y que el artista sólo necesita preocuparse del contenido si está tratando de inventar una personalidad que en realidad no tiene o intentando expresar ideas con las cuales no está realmente de acuerdo. Le digo a los improvisadores que sigan las reglas y vean qué pasa y que no se sientan de ninguna manera responsables del material que surge. Si improvisamos espontáneamente frente a un público, debemos aceptar que se revelará lo más íntimo de nosotros mismos. Igual cosa ocurre con cualquier artista. Si deseamos escribir una "obra acerca de la clase obrera", deberíamos *ser* obreros. Si queremos hacer una obra religiosa, debemos *ser* religiosos. Un artista tiene que aceptar lo que le brinda su imaginación, o reprimir su talento.

En una ocasión, Alex Comfort filmó parte de mi trabajo y pareció sorprendido cuando le dije que mis alumnos nunca me atacaban físicamente. El había estado explicando que en realidad yo estaba funcionando como terapeuta, que estaba instando a mis alumnos a entrar en áreas que normalmente serían "prohibidas" y que la espontaneidad significa abandonar algunas de nuestras defensas.

En ese momento no tuve una respuesta, salvo decir: "Bueno, no lo hacen", pero mi rechazo a atribuirle alguna importancia al contenido tal vez sea la respuesta. Si mis alumnos generan material perturbador, lo relaciono con ideas mías, o con algo propuesto por otra persona, y no los dejo sentirse aislados o "peculiares". Cualquier cosa que emerja de su inconsciente, la acepto y la trato como algo "normal". Si considerara el contenido de las escenas como revelaciones de secretos de mis alumnos, sería percibido como una amenaza. Tendrían que "amarme" u "odiarme", y yo tendría que lidiar con estados de transferencia negativos y positivos —lo que sería un obstáculo.

Sólo cuando uno decide ignorar el contenido es posible comprender exactamente lo que es una narración, porque uno se puede concentrar en la *estructura*.

Mi diccionario dice que una historia es "una secuencia de eventos que han ocurrido, o que se supone que han ocurrido, una serie de acontecimientos que se narran o se podrían narrar... el relato de la vida de una persona o parte de ella... una narración de eventos reales o, más a menudo, ficticios, creados con el fin de entretener al auditor...", etc. Incluso un niño pequeño sabe que una historia no es sólo una serie de eventos, porque él dice: "¿Y ése es el final?". Si decimos: "Una historia es una serie de eventos que se podrían narrar", entonces

damos por válido el punto en cuestión, que es: "¿Por qué narramos una serie de eventos y no otra?"

Yo tenía que decidir qué era una historia y presentar una teoría que un improvisador pudiera utilizar de un momento a otro y en cualquier situación. Obviamente, el enfoque de los "diecisiete argumentos básicos" sería muy limitante. Necesitaba una forma de manejar todo lo que surgiera.

Supongamos que invento una historia en la que me encuentro con un oso en el bosque. Me persigue hasta que llego a un lago. Salto a un bote y remo hasta una isla. En la isla hay una choza. En la choza hay una hermosa joven hilando hebras de oro. Le hago el amor apasionadamente...

En este momento estoy "contando una historia", pero no he contado una *historia*. Todos saben que no ha terminado. Podría continuar así para siempre: al día siguiente voy caminando por la isla cuando un águila me atrapa y se eleva conmigo muy alto en el cielo. Aterrizo en una nube y encuentro un sendero que conduce al Cielo. A un lado del sendero veo un lago con tres cisnes. De pronto uno de los cisnes desaparece y, en su lugar, aparece un anciano...

El problema con una secuencia como ésta es que no hay una parte donde se pueda detener, o más bien, se puede detener en *cualquier parte*; uno inconscientemente está esperando que comience otra actividad, no una asociación libre, sino una *reincorporación*.

Volvámos a comenzar la historia: escapo de un oso remando hasta una isla. Dentro de una choza en la isla hay una hermosa joven bañándose en una tina de madera. Estamos haciendo el amor apasionadamente cuando se me ocurre echar una mirada por la ventana. Si ahora veo al oso remando en un segundo bote, se justifica haberlo mencionado al comienzo. Si la joven grita: "¡Mi amante!" y me esconde debajo de la cama, esta historia ya empieza a ser mejor, pues no sólo he reintroducido al oso, sino que además lo he relacionado con la joven. El oso entra a la choza, se saca la piel y aparece un canoso anciano que hace el amor con la muchacha. Salgo silenciosamente de la choza llevándome la piel para que el anciano no pueda volver a convertirse en oso. Corro a la playa y remo de vuelta a tierra firme, remolcando el segundo bote (reintroduciendo los botes). Luego veo al anciano remando tras de mí en la tina. Parece ser increíblemente fuerte y no hay forma de escapar de él. Lo espero entre los árboles y me pongo la piel. Me convierto en oso y lo hago pedazos —así he reincorporado tanto al hombre como a la piel. Remo de vuelta a la isla y descubro que la joven ha desaparecido. La choza se ha convertido en una ruina, el techo se está hundiendo y los árboles que eran renuevos ahora están muy altos. Entonces trato de sacarme la piel, pero descubro que la tengo pegada.

En este instante, un niño probablemente diría: "¿Y ése es el final?", porque es evidente que se ha completado algún tipo de patrón. Sin embargo, en ningún momento he pensado acerca del *contenido* de la escena. Presumo que se trata de ansiedades sexuales y miedo a la vejez, o cualquier otra cosa. Si yo hubiera "sabido" esto, no habría construido esa historia en particular, pero como de costumbre, el contenido se ha cuidado a sí mismo, y en todo caso, sólo interesa a críticos o sicólogos. Lo que a mí me importa es la facilidad con que "asocio libremente" y la habilidad que tengo para reincorporar.

Este es un cuento de "buenas noches" que Dorcás (seis años) y yo inventamos.

"¿Acerca de qué cosa quieres que se trate el cuento?", pregunté.

"De un pajarito", dijo ella.

"Muy bien. ¿Y dónde vivía este pajarito?"

"Con mamá y papá pájaros".

"Un día, mamá y papá miraron fuera de su nido y vieron a un hombre que venía caminando entre los árboles. ¿Qué tenía en la mano?"

"Un hacha".

"Y él tomó el hacha y comenzó a cortar todos los árboles que tenían una marca blanca. Entonces papá salió volando del nido, ¿y sabes lo que vio en la corteza de su árbol?"

"Una marca blanca".

"¿Qué significaba?"

"Que el hombre iba a cortar su árbol".

"Entonces todos los pájaros volaron hacia el río. ¿Con quién se encontraron?"

"Con el Sr. Elefante".

"Sí. Y el Sr. Elefante llenó su trompa con agua y lavó la marca blanca del árbol hasta que ésta desapareció. ¿Y qué hizo con el agua que le sobró?"

"Se la lanzó al hombre".

"Eso es. Y persiguió al hombre hasta que salió del bosque, y él nunca más volvió".

"¿Y ése es el final del cuento?"

"Sí".

A los seis años, esta niña comprende mejor que muchos estudiantes universitarios lo que es contar un cuento. Une a los pájaros con el hombre dándole un hacha. Relaciona el agua que sobra en la trompa con el leñador, a quien ella recuerda que habíamos dejado de lado. No está preocupada del contenido, pero cualquier narración tendrá alguno (en este caso, acerca de la inseguridad, supongo).

Le digo a una actriz: "Inventa una historia". Se ve desesperada, y dice: "No se me ocurre ninguna".

"Cualquier historia", digo. "Inventa una historia tonta".

"No puedo", dice desesperada.

"Qué te parece si yo invento una y tú adivinas qué es".

Se relaja de inmediato y resulta obvio lo extremadamente tensa que estaba.

"Ya pensé en una", digo, "pero sólo responderé 'Sí', 'No' o 'Tal vez'".

Le gusta la idea y accede, sin saber que tengo planeado decir "Sí" a cualquier pregunta que termine en vocal, "No" a cualquiera que termine en consonante, y "Tal vez" a cualquiera que termine con la letra "Y".

Por ejemplo, si ella me pregunta: "¿Se trata de un caballo?", responderé "Sí", ya que "caballo" termina en "O".

"¿El caballo tiene una pata con pus?".

"No".

"¿Arranca cuando ve a un buey?".

"Tal vez...".

Ahora ella puede inventar una historia fácilmente, sin sentirse obligada a ser "creativa", "sensible" o lo que sea, porque cree que la historia es un invento *mío*. Ya no siente que debe actuar con cautela frente a la posibilidad de críticas hostiles, como siempre nos ocurre a todos en esta cultura cada vez que hacemos algo espontáneamente. Su primera pregunta es:

"¿En la historia, hay personas?".

"No".

"¿Animales?".

"No".

"¿Edificios?".

"Sí". (De vez en cuando tendré que abandonar la regla de las consonantes, para que no se desilusione).

"¿Son edificios modernos, de hoy?".

"Tal vez".

"¿Hay aviones?".

"No".

"¿Peces?".

"No".

"¿Insectos?".

"Sí".

"¿Son muchos los insectos que hay?".

"Tal vez".

"¿Viven escondidos?".

"No".

"¿Al comienzo son inofensivos?".

"No".

"¿El mundo está controlado por los insectos?"

"Sí".

"¿Son grandes como elefantes?"

"No".

"Si les ponen veneno, ¿se lo comen?"

"¡No!"

"¿Este control del mundo es un proceso gradual?"

"No".

"¿Había muchos insectos?"

"No".

"Al destruir el mundo, ¿ellos obtienen beneficios?"

"Sí".

"¿Gobiernan ellos solos totalmente?"

"Sí".

"¿Destruyen el mundo de una manera vil?"

"No".

"¿La historia comienza con ellos?"

"No".

"Pero no hay gente en esta maldita historia. Por lo tanto, tiene que empezar con los insectos. ¿Han reinado solos en el mundo por mucho tiempo?"

"Sí".

"¿Viven en los edificios que antes eran de los seres humanos?"

"Sí".

"¿Y de pronto deciden destruir el mundo en que viven?"

"Sí".

"Y no mueren. ¿Y cuando se comen todo lo que ven, crecen?"

"Sí".

"¿Y entonces no pueden volver a entrar a los edificios porque no caben?"

"Sí".

"¿Y ése es el fin de la historia".

"Sí".

Si aparecían más de dos "No" seguidos, a veces le decía "Sí" para estimularla, y al final dije "Sí" a todas las preguntas porque estaba comenzando a desilusionarse. Solíamos jugar a esto en fiestas, y las personas que afirmaban ser no-imaginativas creaban las historias más increíbles, mientras siguieran estando convencidas que ellas no eran las *responsables*. Lo más divertido era inducir a alguien a inventar una historia acerca de un dentista enano que ataca sexualmente a unas siamesas, o algo por el estilo, esperar hasta que lo acusaran a uno de tener una mente en extremo pervertida y luego explicar triunfalmente que él mismo había creado la historia. Faubion Bowers escribió en una ocasión un artículo sobre este juego (creo que en la revista *Playboy*).

Estas historias, hasta cierto punto, son casuales, pero en el último ejemplo podemos ver que hay una historia luchando por salir. Ella no pregunta: "¿Son inofensivos los insectos?", sino que dice: "¿Al comienzo son inofensivos?", entonces uno sabe que ella tiene la intención de crear alguna fuerza destructiva. También quiere que sean grandes. Dice: "¿Son grandes como elefantes?" y se le responde "No", pero igual termina por hacerlos gigantes, ya que comen tanto que no caben en los edificios. Ha caído en la tentación de construir uno de los mitos básicos de nuestra cultura, la fuerza aparentemente inofensiva que destruye el medio ambiente —y a sí misma. Nótese cómo le da forma a la historia mediante la recapitulación. Asocia los edificios con los insectos y vuelve a introducir los edificios al final. Dice: "¿Ese es el fin?", porque sabe que ha enlazado la historia. Es obvio que cuando las personas insisten que "no pueden inventar una historia", en realidad quieren decir que "no desean inventar una historia" —cosa que para mí está bien, siempre que comprendan que esto es una negativa a hacerlo, y no una "falta de talento".

2

El improvisador debe ser como un hombre que camina hacia atrás. Ve donde ha estado, pero no presta atención al futuro. Su historia puede llevarlo a cualquier parte, pero siempre debe "balancearla" y darle forma, recordando incidentes que han sido dejados de lado y reincorporándolos. Es muy frecuente que el público aplauda cuando se vuelve a introducir a la historia material anterior. Los espectadores no saben por qué aplauden, pero la reincorporación les causa placer. ¡A veces incluso vitorean! Admiran la capacidad del improvisador, ya que no sólo genera material nuevo, sino que recuerda y utiliza eventos previos que el público mismo tal vez haya olvidado temporalmente.

Al parecer, es obvio enseñar a narrar mediante dos actividades separadas. Hago que los actores trabajen en parejas: el actor A cuenta una historia durante treinta segundos y luego el actor B la termina en ese mismo lapso de tiempo. El actor A tiene que proporcionar ideas inconexas y el actor B debe, de alguna manera, conectarlas.

A: Era una fría noche de invierno. Los lobos aullaban en los árboles. El concertista en piano se arregló las mangas y comenzó a tocar. Una anciana estaba paleando nieve de su puerta...

B: ...Cuando oyó el piano, empezó a palear a gran velocidad. Al llegar a la sala de conciertos gritó: "¡Ese pianista es mi hijo!". Los lobos se asomaron por todas las ventanas y el pianista dio un brinco sobre el piano, mientras le crecía un espeso pelaje bajo la ropa.

Otra historia:

A: Una anciana está sentada en su faro muy preocupada porque el mar se ha secado y no hay barcos que necesiten su señal. En medio del desierto hay un grifo que no ha dejado de gotear desde los tiempos más remotos. En el corazón de la selva, en una cabaña, hay un anciano sentado con las piernas cruzadas...

B: ..."No soporto ese goteo", grita él, parándose de un salto para emprender un largo viaje al centro del desierto. No puede hacer nada para detener el goteo. "Por lo menos puedo abrir el grifo", dice. El desierto florece de inmediato, el mar se vuelve a llenar y la anciana está muy contenta. Viaja a la selva para darle las gracias al hombre, y sobre la repisa de la chimenea que hay en el faro, deja para siempre una fotografía de él y de su cabaña.

Y otra historia:

A: Hay un hombre sentado en una cueva rodeado de piezas de bicicletas. Afuera de la cueva hay una fogata y una mujer está haciendo señales de humo. Unos niños juegan en el río. Un avión pasa sobre el valle rompiendo la barrera del sonido...

B: ...Los niños miran hacia arriba al escuchar el estampido supersónico. Ven las señales de humo. "Papá arregló las bicicletas", gritan. Cuando corren de vuelta a la cueva ven algo extraño: no las bicicletas, sino una máquina voladora construida con todas las piezas. Se suben de un brinco, pedalean en el aire y vuelan todo el día sobre el valle.

A veces el Actor A tratará de "facilitarle" las cosas al Actor B. En realidad, esto las dificulta más.

A: En Putney había una ancianita que tenía una tienda donde vendía pescado con papas fritas. Todos la querían, especialmente los gatos de la localidad, porque solía darles restos de pescado. Además, no cobraba muy caro, y a los pobres nada, entonces éstos ahorran el dinero y le compraban un regalo para su cumpleaños...

B: No puedo decir nada. Ella ya relacionó todo.

Yo: ¡Es cierto!

No estoy diciendo que a través de este método se cree una gran literatura, pero uno puede conseguir que personas que antes sostenían que no podían inventar ninguna historia, lo hagan.

Cuando los alumnos han aprendido a jugar cada etapa de este juego sin esfuerzo o ansiedad, los hago realizar ambas mitades. Primero les digo: "Asocia libremente", y luego, cuando han generado el material inconexo: "Conecta" o "Reincorpora".

Para un escritor es muy útil conocer este juego. En primer lugar, lo estimula a escribir cualquier cosa que desee en determinado momento; además, lo obliga a mirar *hacia atrás* cuando está estancado, en lugar de explorar *más allá*. Busca cosas que ha dejado de lado y luego las vuelve a incluir.

Si quiero que alguien asocie libremente, debo crear un ambiente en el cual esa persona no vaya a ser castigada, ni se le vaya a hacer responsable en absoluto por las ideas que le brinde su imaginación. Creo técnicas que alejen la responsabilidad de la personalidad. Con algunos de estos juegos se disfruta mucho, pero otros, en un principio, provocan bastante miedo; las personas que los juegan modifican su auto-imagen. Protejo a los alumnos, los estimo y les aseguro que no sufrirán ningún daño, y luego los induzco o los engaño para que suelten las amarras de su imaginación.

Una forma de eludir al censor que restringe nuestra espontaneidad, es distrayéndolo o sobrecargándolo. Le pido a alguien que escriba un párrafo en un papel (sin premeditación), mientras cuenta hacia atrás en voz alta desde cien. Trataré de hacerlo ahora mismo:

"Extra. Caigo al primer piso del estacionamiento de autos. El conductor pensó toda la noche que el suave concreto le cortaba los genitales poco a poco. La enfermera Grimshaw calló más allá..."

Llegué a sesenta hasta que sentí que me iba a explotar la cabeza. Es como tratar de escribir después de una severa conmoción. Inténtenlo. Es muy sorprendente ver que hay algo en uno que "quiere" escribir cuando se le da la oportunidad.

Podrían tratar de hacer un dibujo con ambas manos al mismo tiempo. El truco consiste en mantener la atención equitativamente dividida, en lugar de cambiar rápidamente de una mano a otra. Tampoco deben decidir qué dibujar; simplemente siéntense con la mente en blanco y dibujen lo más rápido posible. Esto hace que la mente regrese a una edad aproximada de cinco años. Curiosamente, cada mano parece dibujar con el mismo nivel de habilidad.

3

Listas

Si le digo a un alumno: "Di una palabra", probablemente se quedará boquiabierto. Quiere un contexto donde su respuesta será "correcta". Desea que su respuesta le reporte méritos, pues le han enseñando que para eso son las respuestas.

"¿Por qué no puedes decir simplemente lo primero que se te pase por la cabeza?"

"Sí, bueno, es no que quiero decir una tontería".

"Cualquier palabra habría servido. Una respuesta espontánea nunca es una tontería". Esto lo desconcierta.

"Está bien", digo, "simplemente nombra una lista de objetos lo más rápido que puedas".

"Eh... gato, perro, ratón, trampa, sótano oscuro...".

Titubea, porque siente que, de alguna manera, la lista está revelando algo sobre él. Quiere mantener sus defensas. Cuando uno actúa o habla espontáneamente, revela su verdadero ser, opuesto al que nos han enseñado a mostrar.

La tontería surge de un proceso de revolver (*scrambling process*), y toma tiempo. Uno tiene que considerar su pensamiento, decidir si nos compromete y luego distorsionarlo o reemplazarlo por otro. Las palabras "trampa" y "sótano oscuro" que dijo el alumno, estaban amenazando con liberar alguna ansiedad existente en él. Si hubiera continuado con la lista, hablando lo más rápido posible, habría revelado que no era tan sano ni seguro como aparentaba. Trataré de escribir algunas tonterías lo más rápido que pueda para ver qué obtengo.

"La langosta muerde un pie. Freda salta hasta el cielo, cayendo de boca en el largo rompeolas. Archie Pellingoe el geólogo que brinca alrededor bajo y sobre ella masca amorosamente su sandwich de alabastro...".

En cierto modo, esto aún está revuelto, porque no puedo tipear lo suficientemente rápido. Traté de censurarlo en parte, pero no fui capaz de suprimir todo el contenido sexual. Me alejé de la langosta sospechando que la imagen era vagamente erótica, pero fue peor. La única forma en que podría haberlo convertido en algo sin sentido, habría sido escribiendo más lento y sustituyendo con otras imágenes. Esto es lo que mis alumnos hacen todo el tiempo. Les pido una idea y dicen: "...oh... aahh... mmm...", como si no pudieran pensar en ninguna. Si el cerebro nos construye el universo, ¿cómo es posible, entonces, "estancarse" por una idea? El alumno vacila no porque no tenga una idea, sino para ocultar aquellas inapropiadas que aparecen inesperadamente.

Hago que mis alumnos improvisen listas de objetos para que entiendan que pueden utilizar dos procesos. Se pueden dar saltos racionales de un objeto al siguiente: "Perro, gato, leche, platillo, cuchara, tenedor...", o improvisar una lista no-asociativa. Tipearé una lo más rápido que pueda. "Pato, rombo, ornitorrincó, huevo de elefante, cactus, Johnnie Ray, esfera de reloj, East Acton...". Es como vaciar todos los tipos de basura que tenemos en la mente, pero que ignorábamos que estuvieran ahí. Inténtenlo. Es más difícil de lo que ustedes creen, pero impide que la gente se preocupe de lo que surge de su mente. Lo haré nuevamente: "Monja muerta, buzón, gato de nueve colas, tolva de cemento, jugo de ratón, Papa Urbano VIII, una burbuja,

cantante de ópera gigante, pedazo de lechuga, una chicharra, un payaso viviseccionado, un montón de polvo interestelar, concha de lapa, lava en movimiento, minibús rojo, estambre, anemia...".

Una lista secuencial se percibe como una lista "pensada". Una lista no-secuencial parece surgir por sí misma. Estoy seguro que algún día habrá una explicación para estos dos procesos. Los alumnos eligen el primero y hay que empujarlos a que intenten el segundo. Se sienten como si estuvieran siendo bombardeados por los pensamientos de otra persona. No pueden entender por qué se les ocurren listas tan extrañas. Les digo que es perfectamente natural y que las imágenes hipnagógicas surgen de la misma forma.

Asociar Imágenes

Uno de los primeros juegos que realizamos en el estudio involucraba la asociación de imágenes. Lo desarrollamos a partir de juegos de asociación de palabras, y descubrimos que si alguien proporciona de improviso una imagen, ésta gatilla automáticamente otra imagen en la mente de su compañero. Alguien dice: "Una langosta..." y otra persona responde: "Con una flor en su pata", y la yuxtaposición sí implica un contenido: "Una fotografía rota..." "...Una sala vacía"; "Canasto de huevos..." "Mezcladora de cemento". Después podemos ver que una langosta con una flor en su pata es un buen símbolo de insensibilidad, de alguien que está fuera del mundo de los sentimientos, etc., sin embargo, ninguna de estas asociaciones fueron conscientes en el momento en que se lanzó la imagen pareada.

Esta es una tontería auténtica, recopilada por C.E. Shannon, que se basa en probabilidades de palabras:

"El ataque frontal y de cabeza sobre un escritor inglés que el personaje de este punto es por lo tanto otro método para la literatura que el tiempo de cualquiera contó el problema para un inesperado...", y así sucesivamente. Este *no* es el tipo de cosa que surja del inconsciente.

"Personajes"

Una forma de gatillar material narrativo consiste en distribuir a los alumnos en grupos de tres, pedirles que le inventen un nombre a un personaje y ver si pueden ponerse de acuerdo en lo que a su aspecto se refiere. Por ejemplo:

"Betty Plum".

"Pechos grandes".

"Sí. Una camarera".

"Eh...".

"Bueno, ha trabajado como camarera..."

"Sí".

"Vive en una habitación con cortinas azules".

"Un perro de juguete sobre el armario".

"Donde guarda su camisa de dormir".

"De nylon".

El grupo continúa hasta que llegan a saber con quién vive, qué música le gusta, su ambición secreta, las penas de su vida, etc. Lo importante es que los alumnos estén *realmente* de acuerdo, que esto no sea sólo una transacción. En cuanto una persona discrepa, eliminan al personaje y empiezan con otro. Rápidamente aprenden a desarrollar en mayor profundidad un personaje y de una forma que los satisface a todos. "George Honeywell—es apicultor—fuma pipa—casado—estuvo casado—enamorado de la hija de un comerciante de tabaco—usa gorra—es voyerista—le gustan los perros...". Y así sucesivamente.

Escritura Automática

La escritura automática es una forma de lograr que los alumnos entiendan que hay "algo dentro de ellos además de ellos mismos". Generalmente esta habilidad es poco común, pero inventé un método que funciona con la mayoría de la gente; en realidad, supongo que debería llamarlo "lectura automática". Así es como le saqué un poema a una voluntaria en una conferencia pública:

"Haga la mímica de sacar un libro de un estante", dije.

"Sí".

"¿De qué color es?"

"Azul".

"¿Tuvo que pensar en el color o lo vio?"

"Era azul".

"Abralo en la primera página. ¿Puede ver el nombre del editor?"

"Está borroso".

"Deletréelo".

"H... o... d... Hodson".

"¿Y el nombre del libro?"

"En..."

"Sí".

"El..."

"Sí... trate de deletrearlo".

"P... país".

"En el País... ¿autor?"

"Alex... ander Pope".

"Abralo y hojéelo hasta que llegue a una página con un poema. ¿Cuál es el número de la página?"

"Treinta y nueve".
 "Busque un verso".
 "Para que nosotros...".
 "¿Lo está viendo o inventando?".
 "Lo estoy viendo".
 "La palabra siguiente".
 "Está borrosa".
 "Le di una lupa...".

Continué sonsacándole el poema hasta que hubo "leído" dos estrofas. Luego me detuve porque se estaba asustando con la experiencia. Y también el público, porque en realidad no parecía un poema que *ella* estuviera inventando, sin embargo, alguien lo estaba haciendo.

Para que nosotros podamos ser felices
 Juntos en nuestro amor
 Desde que te fuiste
 He estado sola.

Habiendo estado tan cerca
 No puedo volver a vivir
 Muchos años pasarán
 Hasta que vuelva a vivir.

A menudo, la personalidad tratará de resistirse a este método diciendo: "Está en ruso", "La letra es demasiado pequeña", etc. Yo digo: "En el margen hay algo escrito en castellano"*; "Te estoy encojiendo al tamaño del libro", o cualquier cosa adecuada. Es fácil cambiar de la "lectura automática" a mi forma de "escritura automática". Basta con mirar una hoja en blanco, "ver" una palabra y luego escribirla donde fue "vista". He llenado muchos libros de ejercicios usando este método, en parte para ver dónde me conduciría, y en parte para saber qué sucede si uno va más allá del punto donde uno se siente impulsado a detenerse. He aprendido mucho acerca de mí mismo en esta forma. Y vuelvo a descubrir que hay una gran brecha entre lo que yo elegiría escribir y lo que de hecho emerge. Este es un trozo que parece un manifiesto sobre la imaginación:

El gran dragón no se atreve a moverse
 El domador observa con amabilidad pero
 Al menor movimiento le golpea la nariz
 Los ojos destellan fuego y sin embargo los músculos
 No se atreven a extenderse ni dejan que la llama sea
 lanzada
 Lo cual sumiría a la ciudad en una sola llamarada.

* En el original: "En el margen hay algo escrito en *inglés*" (N. del T.).

El domador habla de bondad y lo consuela
Y le dice que es su único amigo
A veces el dragón ronronea pero oh el dolor
De no mover nunca esos enormes miembros.

Este es otro trozo, que no se parece en nada a "mi" estilo.

Molinos de Viento

Las aspas se parten
Se traba todo el mecanismo
Niños en pleno crecimiento conversan
Las palabras se convierten en polvo.

Miren donde el océano
Plagado de petróleo se detiene
Gaviotas que aún luchan
Abajo en la arena negra.

¿En qué parte del cabo
Brilla ahora un faro?
Las interminables olas se elevan
El deseo decae.

"Sueños"

Un juego que trajimos de Estados Unidos usa la relajación para eludir al censor. Es utilizado por sicólogos, y he visto cómo se le hacen horribles advertencias a otras personas que lo usan. La mayoría de los sicólogos que utilizan juegos, confían mucho en los descubrimientos que hace la gente que trabaja en teatro, y creo que el "sueño dirigido" provino originalmente del teatro. (¡Frederick Perls dice que fue alumno de Max Reinhardt!). En todo caso, creo que las advertencias se deben al mismo tipo de temor que inspiran el trabajo de Máscaras y la hipnosis. Es cierto que si alguien está al borde de la locura, un pequeño empujón puede hacerlo caer, pero un viaje en bus puede ser tan inquietante como una clase de teatro.

Si les pido a ustedes que se tiendan, cierran los ojos, se relajen y cuenten lo que su imaginación les brinda, probablemente caerán en un profundo estado de absorción, y en lugar de "pensar las cosas", parecerá que las experiencias realmente les están ocurriendo a ustedes. Después, si pregunto: "¿Sentiste el suelo?", es posible que respondan: "No había suelo". Si digo: "¿Vivenciaste tu cuerpo?", probablemente contestarán: "No estaba en mi cuerpo" o "Estaba en el cuerpo que tenía en la historia".

Comienzo sugiriendo algo como: "¿Estás en una playa?".

"Sí".

"¿Es de arena o de piedras?".

"De arena".

"¿Tuviste que pensar esa respuesta?".

"No, simplemente lo supe".

Es muy posible que el alumno desee quedarse en la playa y que no lo muevan de ahí. Pregunto si puede ver algo, o a alguien, pero generalmente estará solo. Le digo que ha estado tendido en la playa mucho rato y luego le sugiero que se acerque al agua o se aleje de ella. Si no le digo que ha estado ahí mucho rato, probablemente se negará a "levantarse". El tipo de historia a la que espero llegar tal vez implique que el alumno camine por la playa y pase por una cueva. Puede que le sugiera que mire dentro de la cueva o se meta al mar, pero probablemente preferirá seguir caminando. Quizás camine hasta la cima de los acantilados y mire hacia abajo. Ahí lo detengo.

La mayoría de las personas tendrán una buena experiencia con este juego, y a veces es como el paraíso. También puede ser algo bastante infernal. Vigilo su respiración, y si parecen asustados, los saco o los conduzco hacia algo menos alarmante. Los insto a acercarse a áreas amenazantes: les sugiero que entren a la cueva o se zambullan en el mar, pero no los presiono.

Una vez adquirida la técnica básica, dejo que los alumnos vuelvan a intentarlo. Esta vez serán más audaces. Se encontrarán con otras personas, tendrán aventuras, pero los seguiré alejando de "viajes desagradables". Utilizo el juego para demostrarle al alumno que él puede ser creativo sin ningún esfuerzo, ¡y no para enseñarle que su imaginación es aterradora y que debería ser suprimida! Algunas personas se alteran con este juego, pero si lloran, uno las puede abrazar, lo que las hace sentirse mejor. Cuando alguien abreacciona, siempre dejo establecido que (1) es bueno para él; (2) se sentirá maravillosamente bien en media hora; (3) le "ocurre a todo el mundo".

Los alumnos avanzados, a quienes uno conoce bien, tal vez deseen emprender viajes más profundos y arriesgados. Eso está bien cuando saben lo que están haciendo. Una forma consiste en pedirle a otros alumnos que los abracen mientras están realizando el juego. Si comienzan a manifestar mucha alarma, hay que sacarlos, tener calma, decirles que abran los ojos, mecerlos si es necesario. Dos personas pueden emprender juntas un viaje, cada una tratando de tener la misma fantasía. Lo esencial no es que el alumno deba abreaccionar, sino tener la experiencia de imaginar algo "sin esforzarse" y "sin elegir". A través de este juego debería comprender que no tiene que *hacer* nada para imaginar, como tampoco necesita *hacer* nada para relajarse o percibir.

Este es un sueño donde yo era el interrogador, y un alumno de teatro, la "víctima".

"¿Qué tipo de historias te gustan?"

"De ciencia ficción. Bueno... Tolkien. Cuentos como *The Hobbit*".

"Bien. Imagina un lago rodeado de montañas".

"Sí".

"Estás nadando en el lago".

"Sí".

"¿Ves peces?"

"Sí".

"¿Grandes?"

"No".

"¿Cardúmenes de pececitos dando vueltas y escabulléndose?"

"Sí".

"Hay un pez en particular. ¿Qué haces con él?"

"Lo atrapo".

"Nadas de vuelta a la playa y hay tres figuras encapuchadas esperándote. ¿Qué les das?"

"El pez".

"¿Y qué te dan a cambio?"

"Un palo".

"¿Qué haces con él?"

"Lo apunto hacia un roble y éste desaparece".

"¿Y luego?"

"Lo apunto hacia las tres figuras encapuchadas y también desaparecen".

"Emprendes una caminata a través del bosque. ¿El sendero te conduce hacia arriba o hacia abajo?"

"Hacia arriba".

"¿Qué oyes? ¿El ruido proviene de tu derecha o de tu izquierda?"

"De mi izquierda. Es alguien que llora".

"Miras hacia abajo y en un claro ves a una mujer ¿rodeada de...?"

"Hombres pequeños".

"¿Qué lleva puesto? ¿Nada?"

"Está desnuda".

"¿Los hombres pequeños te ven?"

"Se dirigen hacia mí blandiendo palos".

"¿La mujer los llama?"

"Dice que no soy yo quien lo hizo".

"¿Fue alguien del castillo?"

"Sí, la arrojó desnuda al bosque".

"¿La ayudas?"

"Sí".

"¿Suben por el sendero?"

"La cubro con mi capa y partimos hacia el castillo".

"¿Oscurece?"

"Sí".

"¿Van a dormir?"

"Nos tapamos con hojas y nos tendemos separados por una distancia aproximada de dos metros".

"Estás profundamente dormido y te despiertas al sentir que ella te toca".

"Sí".

"¿Qué es lo que quiere?"

"El palo".

"¿Lo obtiene?"

"Sí".

"Te apunta con él, ¿y qué ocurre?"

"Todo se torna gris e invernal".

"¿Qué ves en la niebla?"

"Un enorme roble y tres figuras encapuchadas saltando y gritando".

En este instante, la historia obviamente ha terminado (debido a una magnífica reincorporación) y rodamos por el suelo muertos de la risa. Estamos muy complacidos de haber cooperado de una manera tan poco esforzada.

Notarán que la mayoría de mis sugerencias las hago en forma de preguntas. El dijo "Sí" a casi todas, porque estábamos sintonizados y yo sabía qué preguntar. Tales "sueños" son intensamente *reales* para la persona recostada, y muy vívidos para el interrogador. Esto ocurrió hace años, pero aún tengo nítida en mi mente la "visión" de la historia. Podría dibujar fácilmente cada escena. Para ser un buen interrogador hay que caer en el mismo estado de trance que la persona que está respondiendo.

"Expertos"

Cuando Vahktangov, uno de los discípulos favoritos de Stanislavsky, estaba dirigiendo *Turandot*, le pidió a los sabios que se plantearan problemas imposibles. En el escenario deberían estar siempre tratando de resolver secretamente problemas como: "¿En qué forma se logra que una mosca tenga el tamaño de un elefante?"

Adapté esta idea para usarla en "entrevistas". Un actor representa a un entrevistador de TV, y su compañero se convierte en un "experto" que debe convencernos que es una autoridad en su materia.

La mejor manera de pensar en las preguntas es comenzar una oración sin saber cómo va a terminar. Uno dice: "Buenas tardes... Tenemos la suerte de contar con la presencia del profesor Trout en el

estudio, quien acaba de regresar de Africa donde le ha estado enseñando a los hipopótamos a...". Uno no tiene idea qué decir a continuación, pero casi cualquier cosa servirá: "...pararse en las patas" o "...cantar en falsete". Si uno trata de "pensar" preguntas imposibles, es muy difícil. Una vez que uno comienza la oración "¿Cómo convertir a un cerdo en ...", es muy fácil concluir la con "...un cuartel de bomberos?".

Si a uno le preguntan: "¿Cómo le enseña a tejer a los hipopótamos?", uno tiende a divagar: "Bueno, ahora tenemos, como ustedes saben, una gran cantidad de estos hipopótamos que el Gobierno ha reunido con la esperanza de que eventualmente aumenten las exportaciones en Kenya. Esperamos vender alrededor de diez mil chalecos al año". Uno puede seguir así con la chachara, esperando que se le ocurra alguna idea ingeniosa, pero no es una buena forma de entretener al público. Es mucho mejor dar *cualquier* respuesta. La tarea del entrevistador consiste en mantener al "experto" enfrentado al problema de contestar.

"Sí, ¿pero exactamente cómo les enseñó?".

"En realidad fue gracias a la zanahoria y el látigo".

"¿Pero qué técnicas utilizó?".

El "experto" ha accedido a responder el problema como parte del juego, y comprende que el entrevistador está tratando de ayudarlo al solicitarle una respuesta inmediata. Cuando "se mete en el tema", y deja de divagar, el juego es simple.

"Bueno, les mostré cómo se hacían los puntos. Luego les di postes de telégrafo con punta y cerca de un kilómetro y medio de alambre de púas".

"¿No tuvieron problemas para sostener los postes?".

"Bueno, sí. No poseen el pulgar oponible. Pero sí tienen muy buena coordinación y son muy hábiles para actividades de naturaleza repetitiva".

"¿Pero, exactamente, cómo sostenían los postes?".

"¡Ah! Con unos tirantes de cuero amarrados en los antebrazos, o, eh, en jerga común, en las patas".

"¿Pero los chalecos no eran un poco incómodos?".

"Terriblemente. Empezamos con alambre de púas y postes de telégrafo sólo para darles la idea general. Si les hubiéramos pasado de inmediato lana, se habrían entretenido mordisqueándola".

"Entiendo".

"Es un asunto de graduación. Primero aprenden a amarrar, luego a urdir y finalmente los tenemos tejiendo".

"¿Tiene alguna muestra de sus trabajos?".

"Lo que llevo puesto. Cada prenda de mi vestuario fue tejida por la Cooperativa de Hipopótamos del Kilimanjaro". (Y así sucesivamente).

Es un poco difícil transmitir por escrito lo delicioso que resulta este juego. No es tanto lo que se dice, sino la ansiedad que demuestra el experto para dar respuestas instantáneas. El público sabe que ellos divagan y andan con rodeos, y siente un gran respeto por el actor que no intenta ninguna evasión. A veces, tales entrevistas son extremadamente hilarantes. Resultan muy buenas si el entrevistador se refiere a unos "diagramas" imaginarios que están sobre la pared y le pide al "experto" que los explique o le pregunta si los datos se pueden demostrar. Si uno le ha estado enseñando a unos hongos a cantar en falsete, el entrevistador puede decir: "Tengo entendido que hoy usted trajo a algunos de sus solistas". Cualquier persona del público lo negaría rápidamente. Es fascinante cuando el experto dice "Sí" y los llama o hace la mímica de sacarlos de su bolsillo.

"Persecución Verbal"

Los alumnos pueden mejorar su desempeño en el juego de "Expertos" si primero practican la "persecución verbal".

Por ejemplo: supongamos que digo: "Imagina una caja". Un alumno puede predecir que lo próximo que diré es algo así como: "¿Qué hay adentro?". En lugar de eso, digo: "¿Quién te puso ahí?". "Mi padre", dice, anticipando otra pregunta como: "¿Por qué te puso ahí?". En vez de eso, digo: "¿Qué tienes dentro de la caja?". Responde: "Un retrete". No sé qué anticipa esta vez, pero ciertamente no lo que digo ahora: "¿Qué dice afuera de la caja?". "¡Señoras!", dice, desplomándose de risa.

Todos reímos, supongo que debido a la homosexualidad implícita. Si yo anticipara esto, el alumno sentiría la necesidad de protegerse de mí. En lugar de eso, ignoro el contenido y me concentro en tratar de extraerle las respuestas lo más rápido posible.

A otro alumno le digo: "Estás en una calle. ¿En qué calle?".

"En Main".

"¿Qué tienda hay ahí?".

"Una pescadería".

"¿Con qué te apunta el dueño?".

"Con una pistola".

"¿Qué sale de ella?".

"Vinagre".

De nuevo todos ríen muy complacidos. Contestar tales preguntas es fácil. Formularlas es muy difícil, porque cada vez hay que cambiar el "set" de las preguntas. A continuación reproduzco una secuencia grabada en relación a un show de TV. Trabajé con una alumna que recién venía conociendo.

"¿Dónde estás?".

"¡Aquí!".

"No, no estás aquí. ¿Dónde estás?".

"Dentro de una caja".

"¿Quién te puso ahí?".

"Mi mamá".

"En realidad no es tu mamá. ¿Quién es?".

"Es mi tía".

"¿Cuál es su plan secreto?".

"Matarme".

"¿Con qué?".

"Con un cuchillo".

"¿Dónde te clava el cuchillo?".

Esta pregunta la asusta, debido a su connotación sexual.

"En... en... en el estómago".

"Lo abre cortándolo y saca un montón de...".

"Cajas".

"¿En las cajas dice...?".

"¡Socorro!".

"¿Quién lo escribió?".

"Yo".

"¿Quién está saliendo de la caja?".

"Una araña".

"¿Una araña con una marca que dice...?".

"Sí".

"¿Qué hace la araña?".

"Me come".

"¿Con quién te encuentras adentro de la araña?".

"Con mi padre".

"¿Qué lleva?".

"Un... un... un... elefante".

"Tomado por la...".

"Cola".

Todos ríen a carcajadas, como si hubiéramos estado contando chistes, y se dan cuenta que ha finalizado algún tipo de secuencia. Un alumno que se convierte en un interrogador experto, es decir, que llega a ser muy ingenioso para cambiar el "set" de las preguntas, se convierte en un mejor improvisador. La velocidad es importante, ya que las preguntas y las respuestas deben ser lo suficientemente rápidas para evitar el pensamiento "normal".

Algunos interrogadores comienzan haciendo todo el trabajo. Por ejemplo:

"Vas caminando por un sendero".

"Sí".

"Te encuentras con un gigante".

"Sí".

"Caen a una laguna y unos cocodrilos se los comen".

"Sí".

"Eh... eh...".

Esto se podría rephrasear y entonces funcionaría.

"¿Por dónde vas caminando?".

"Por un sendero".

"¿Qué te hace un gigante?".

"Me empuja a una laguna".

"¿Qué se comen los cocodrilos?".

Mientras más "insanas" sean las preguntas, más fácil será sacarle respuestas espontáneas a la "víctima".

"Una Palabra a la Vez"

Si le pido a alguien que invente la primera frase de un cuento, inconscientemente rephraseará la pregunta. Se pondrá tenso y es probable que diga: "No se me ocurre nada". En realidad actuará como si le hubieran pedido una primera frase *buena*. Cualquier primera frase es buena, pero el alumno supone que le están pidiendo que piense en docenas de primeras frases, luego que imagine el tipo de cuentos que ellas podrían originar y finalmente que evalúe los cuentos para descubrir el mejor. Es por esto que se aterroriza y tartamudea: "...oh... eh... mmm...".

Incluso cuando a algunas personas les pido la primera *palabra* de un cuento, les da pánico y sostienen que "no se les ocurre ninguna", lo cual es realmente sorprendente. La pregunta las desconcierta porque no saben cómo usar esto para demostrar su "originalidad"... Palabras tales como "la" o "una vez" no son suficientemente buenas para ellas.

Si le pido a un alumno la primera palabra de un cuento, a otro la segunda, a otro la tercera, y así sucesivamente, entonces podríamos estructurar un cuento de esta forma:

"Había"... "un"... "hombre"... "a"... "quien"... "le"... "encantaba"... "hacer"... "feliz"... "a"... "la"... "gente".

Una versión de este juego —que aún realizo ocasionalmente— consistía en contar un cuento alrededor de un círculo lo más rápido posible. A veces lo hacíamos como competencia. Expulsábamos a cualquiera que se "bloqueara" hasta que quedaran sólo dos personas. El juego se puede hacer más difícil si cada persona que habla señala a quien debe decir la siguiente palabra; no hay forma de anticipar cuándo será el turno de uno.

Cualquiera que trate de controlar el futuro del cuento, sólo logrará arruinarlo. Cada vez que agregamos una palabra, sabemos cuál nos gustaría que siguiera. Si no somos capaces de borrar constantemente

las ideas de nuestra mente, nos paralizamos. No podemos adaptarnos a las palabras dichas por otras personas.

"Nosotros... (fuimos a dar un paseo)..."

"Vamos... (al circo)..."

"Lejos... (de vacaciones)..."

"A... (la campiña)..."

"Explorar... (el Amazonas)..."

"Una... (caverna)..."

"¡Giganta!"

Cuando uno dice cualquier cosa que se le ocurre, es como si el cuento estuviera siendo contado por alguna fuerza externa. No me sorprendería descubrir que existen culturas que utilizan este método como una forma de adivinación. Los miembros del grupo aprenden que este método de contar cuentos no funciona a menos que se relajen, dejen de preocuparse de ser "obvios" y permanezcan atentos. Lo he jugado en salas a oscuras con el grupo acostado de espaldas, formando un círculo con sus cabezas. Recuerdo que una vez en RADA nos pusimos encima las cortinas y permanecemos ahí como un enorme budín. Después que el grupo haya realizado el juego con los ojos cerrados, hágalos deambular y observar cualquier cambio perceptual. (Los colores se tornan más brillantes, las personas y los espacios se ven de un tamaño diferente, el foco se agudiza). Nuestro pensamiento normal obstruye la percepción, pero el juego de una-palabra-a-la-vez nos permite ver un poco más lejos. (Este no es un buen juego para los alemanes, debido a que, en su idioma, ¡el verbo va al final!).

Divido a los alumnos en grupos de cuatro y los hago componer "cartas" mediante este juego. Todos se relajan y uno de los jugadores escribe la carta. En una ocasión le estaba describiendo esta técnica a una alumna graduada de Literatura Inglesa.

"Creo que jamás podría aprender un juego como ése", dijo.

"Inténtalo", dije, y escribí "89" al comienzo de una hoja de papel.

"¿Qué es eso?", preguntó.

"El comienzo de la dirección**".

"No sé qué poner".

Esta inteligente muchacha estaba sufriendo. Se declaraba "no-creativa", pero en realidad sólo estaba aterrada de revelar algo.

"Tú sabes cómo se escriben las direcciones en las cartas".

"Bueno... está bien. 'Los'".

"Olmos", escribí yo.

"89 Los Olmos no es una dirección".

"Servirá".

** En inglés, las direcciones comienzan con el número de la calle (N. del T.).

"No se me ocurre nada más. Estoy bloqueada****".

Anoté la palabra "bloqueada" (*block* = bloqueo; bloque). Luego escribí "Enero".

"Marzo", dijo ella, con una mirada de ayuda.

Puse una raya oblicua entre "Enero" y "Marzo". Ella parecía estar sometida a una gran tensión. Quería fracasar, pero no sabía cómo hacerlo. Tenía miedo que el juego la hiciera revelar cosas secretas acerca de sí misma.

"Querido", escribí.

"Henry", dijo después de una larga pausa.

"Yo".

"Espero".

"Que la Sra."

"No sé a quién poner".

"Cualquier nombre. Es imposible equivocarse con un nombre".

"Exeter", dijo, y de pronto pareció darse cuenta que el juego podía ser entretenido. La "carta" completa quedó así:

Bloque Los Olmos 89

Enero/Marzo

Querido Henry:

Yo espero que la Sra. Exeter se esté portando bien. Mamá espera que te hayas sacado el sostén. No caerás en ninguna otra perversión. El Vicario dice que la Sra. White es una vaca. ¿Le permites a la Sra. White acompañarte al baño?

Atentamente,

Arturo

PD: Te odio.

No es una carta muy inspirada, pero cuando venció su resistencia inicial, se fascinó con el juego y lo jugó muchas veces.

Generalmente, las cartas de una-palabra-a-la-vez pasan por cuatro etapas: (1) las cartas habitualmente son cautelosas o sin sentido y plagadas de referencias sexuales ocultas; (2) son obscenas y sicóticas; (3) están llenas de sentimientos religiosos; (4) finalmente, expresan vulnerabilidad y soledad.

Las improvisaciones atraviesan por etapas similares si uno no las censura y si uno trabaja con el mismo grupo día tras día. Esta es una secuencia de "cartas" escritas tarde una noche, por tres alumnos de teatro (dos hombres y una mujer). Dijeron que habían tardado un par de horas, entre conversaciones, cervezas, etc. Yo les había dicho que las historias cambiaban si ellos insistían en escribirlas, pero no les

*** En el original: "I've got a block" (N. del T.).

había dicho cuál sería el resultado. Se detuvieron cuando se vieron demasiado asustados para seguir escribiendo. Uno puede apreciar cómo la "armadura" se va cayendo carta a carta. Algunos de los párrafos tienen títulos, y creo que se llegó a ellos deletreando una letra a la vez.

1. "¿Cómo caminaba él sobre el agua cuando estaba lloviendo? No creo que Dios exista (en los tarros de basura). Los polacos comenzaron a adherir su dinamita al extremo de sus herramientas que temblaban y vibraban radicalmente. 'John es un pene', dijo Mary, '¡por qué no me puede culear por el trasero, el bastardo!'." Jeremy y Fiona estaban tendidos en una posición comprometedora arrancándose con unas pinzas verdes y amarillas el vello púbico, que crujía como paja en una tormenta furiosa. Mañana debemos ir con Jane a las antiguas mansiones a comprar todos los parafernales que se requieren para nuestras felices transacciones en el lecho nupcial. ¿Por qué Mary le sacó los pantalones a Jeremy y lo quemó con dedos verdes? Ella le acarició la barba y la bolsa que le colgaba de la nariz. El invernadero comenzó a entibiarse, las plantas se marchitaban y desentumecían. Si la lluvia no pudiera entrar por la canaleta, todas las plantas morirían. ¿Cómo caminará mamá cuando empiece a llover?"

2. "Mary fue al médico porque se sintió enferma. ¿El sentía renuencia a examinarla? Ella no pudo tomarse el agua ni tirarse peos cuando se le pidió. 'Puede dejar la escupidera en la mesa si el agua le chorrea por las piernas'. Pensé que tal vez podríamos encontrarnos en la cama. Las escupideras asustan a los fantasmas y a los ratones, pero las arañas caminan alrededor de las sillas y respiran suavemente. ¿Escucho mi respiración? Sólo Dios puede reproducir la imagen de Cristo en los muros de las iglesias sin que parezca una caracterización. La araña morirá si el agua cae lentamente sobre ella. Mañana es el cumpleaños de Cristo y debemos celebrarlo con globos y rasuradoras. ¿Deberíamos permitir que Cristo muera? Quizás él pueda salvarnos, quizás él pueda destruirnos. El temor siempre está presente en mí. Dios está muerto. Unas tetas grandes me pueden hacer sentir feliz y a salvo. Mary y yo no estamos relacionados y sólo podemos casarnos si Dios lo permite. ¿Por qué no podemos vivir solos?"

3. "Purgación. Los rayos encienden los árboles, pero sólo cuando llueve fuerte. El agua corre por las ramas verdes acarreando partículas de caca de pájaro. Las nubes persiguen al sol que brilla sólo cuando es feriado. Los truenos suenan fuerte, pero se suavizan con la lluvia. ¿Por qué los árboles pueden arrojar sus hojas hacia las casas? ¿Por qué la lluvia gotea por mis árboles? Me gusta la lluvia cuando golpea mi casa y mi rostro. ¿Los fantasmas deberían rondar mi casa? Me gustaría que Dios me dejara tranquilo. A los fantasmas les gusta la mantequilla, a los ratones les gustan los fantasmas, a la mantequilla le gusto yo. La

poesía destruye todas las imágenes y la reencarnación. ¿Por qué, por qué no puedo vivir sin personas, sin Jesús y sin poesía? Si me destruye a mí, destruye todo. Las bombas destruyen a la gente, a Dios y a mí. ¿Las bombas son creadas por Dios, o los poetas son Dioses, o el amor es una bomba que destruye a la lluvia?"

4. "*Otoño*. El caminó entre los árboles llevando un cuerpo que se golpeaba suavemente contra el suelo, que estaba duro y congelado. Ella tomó su mano y susurró '¡Muerto!'. ¿No pueden las hojas amontonarse bajo los cuerpos sin quebrarse? ¿La Madre está muriendo o ha muerto sin gritar '¡Muerto!?', murmuró Mary. El sacudió las hojas de la Madre y comenzó a esparcir tierra sobre su tumba. ¿Después de la muerte, verá Dios su rostro? ¿La Madre se reirá de Dios o gritará '¡Muerto!'? ¿Deberíamos lamentar su partida? Las hojas tiemblan y caen con suavidad. El tiempo lleva su guadaña tiernamente sin cortarle la garganta. Las hojas cortan mi corazón, pero Jesús corta a mi madre. La relación entre ellos parece frágil y sin vida, como hojas muertas".

5. "*Amor perdido*. El sol ilumina mi vida. Ayer, hoy, mañana; todos mis amores han volado hacia el olvido. La muerte se aproxima desde los amores perdidos. ¿Es la muerte la respuesta? ¿Puede Cristo salvar a los amantes perdidos o se encuentran los ángeles con sombras voladoras bajo jardines iluminados por el sol? La noche oscura asusta a los ángeles. Los callejones oscuros asustan a los amantes. Únicamente los amantes conocen el amor y sólo ven la luz del sol. Quizás la muerte esconde a las personas de este sol enviado del cielo, o el amor se esconde de la muerte. Cuando viajes por la oscuridad, aférrate al amor, pues necesitarás toda la fuerza de tu amor para no temerle a la muerte. ¿Por qué no podemos volver a amar, aunque tal vez perdamos nuestra vida por los amores perdidos? La muerte no puede cambiarnos ni destruirnos, mientras Dios ame a los amantes".

6. "Los naufragios son peligrosos para la gente que va en los barcos. Las olas provocan los naufragios y son hermosas. ¿Cómo pueden esas hermosas olas destruir a las personas sin tornarse feas? Jesús camina: se oyen suaves pisadas que atraviesan vastos océanos de hermosas olas. Los naufragios comienzan cuando el amor desaparece. Jesús no oye pisadas, sólo los gritos de las olas agonizantes que golpean sus pies. ¿Por qué las sirenas no oyen a Dios? ¿La muerte es inevitable? ¿Los naufragios comienzan cuando los oídos sólo oyen pisadas? ¿Puedo oír cómo las olas golpean contra nada? Si sólo pudiera hacer audibles las pisadas. La Navidad llega cuando Dios está sordo a nuestros gritos y las olas se tornan destructivas y silenciosas como los pies de Jesús".

7. "*Sabbat*. Siete enanos estaban observando en silencio. Seis hadas, presentes en el funeral, comenzaron a danzar. Cinco judíos escarbaron

en el barro buscando un dinero que se llevaron los ángeles. Tres enanos violaron a dos hadas, que dijeron que uno era suficiente”.

8. *“Los infiernos que contemplé.* El negro brilla en forma resplandeciente bajo las blancas cortinas de seda, la luz se filtra a través de las negras ventanas, pero de todas formas desvanece los colores. Las ventanas iluminan a las personas desde lejos. La oscuridad me rodea mientras contemplo a la gente en la calle. ¿Está mi cuerpo ahí o lo estoy viendo a través de las oscuras ventanas?”.

9. *“Gaviotas.* Observen a las gaviotas volando en círculos sobre este lugar, como sombras que caen al atardecer. Las alas están hechas para volar más y más alto y más suave y más fuerte que cualquier cosa que se arrastre abajo. ¿Cómo saben las aves cuál es el límite de la tierra? Quizás envidian a las criaturas que reptan y nadan. Si yo pudiera volar, como ellas, al término del otoño cuando las hojas están café y mustias, entonces sabría que Dios es un ser que vuela”.

10. *“La nieve es suave y fría. Cae desde arriba. La muerte es sólo nieve. Cae para cubrir nuestras vidas. Pero nosotros no podemos derretir la muerte como el sol derrite la nieve. El frío llega sólo cuando ha caído la nieve. Si yo me puedo derretir, mi nieve también se derretirá, pero como nunca estoy completamente tibio, no puedo vivir. El terror es frío. El miedo es frío y sólo puedo depender del calor. El amor es cálido. ¡Ah! Si sólo tuviéramos amor siempre, podríamos conquistar y vivir eternamente. Las personas que se aman a sí mismas no pueden derretir su nieve. Sólo tú puedes derretir mi nieve, porque nuestro amor nunca puede fracasar, pues por mucho frío que haga, nos amaremos y así derretiremos nuestras nieves y viviremos para siempre”.*

11. *La felicidad siempre es transitoria. Quizás deberíamos tratar de ser más felices y buenos con nuestros amigos. La amistad es transitoria, pero lo transitorio a menudo se tropieza con una amistad duradera. ¿Por qué no podemos conocer a otra gente y hacer que las amistades duren? ¿Conoceré alguna vez a mis amigos en una amistad honesta? ¿O siempre veremos morir a nuestras propias amistades por falta de amor? ¿Qué es mejor? No me gusta dejar atrás a los amigos, pero la amistad llegará nuevamente. El amor es permanente sólo cuando existe amistad y confianza. Si la amistad es transitoria, la confianza debe ser la base permanente del amor”.*

12. *Las cuerdas vibran cuando la presión sobre ellas varía. Los sonidos retumban en los edificios vacíos. La luz brilla en forma resplandeciente, pero sólo entra a través de los espacios abiertos en las paredes. Mi habitación vibra silenciosa y opacamente. No entra luz a mi habitación. No tiene emociones, como un edificio estático donde las cuerdas nunca vibran. No puedo vivir solo, escuchando el silencio y viendo nada más que paredes y oscuridad. ¿Por qué no entra luz a mi habitación? ¿Debo sentirme sordo ante las cuerdas vibrantes y no ver*

nada? ¿Dónde estoy yo, dónde estás tú? ¿Dónde está la gente que toca la música y hace vibrar las cuerdas? ¿Cuándo oiré y veré la música? No puedo saberlo. Sólo tú me puedes ayudar a ver y oír. Sólo vivo con la esperanza de que me ames. Dame tu mano y llévate mi oscuridad y mi silencio".

13. "Las rosas estivales mueren cuando el invierno ahoga a la tierra. La maleza florece cuando mueren las rosas. Yo viví en un arbusto de espinas hasta que las rosas comenzaron a morir, luego lo dejé y corrí hacia el sol. Sentí que calentaba mi cuerpo, ya que no llevaba ropa. Cerca del crepúsculo empecé a tiritar, pero seguí corriendo en dirección al sol y finalmente me dejé caer hacia el final de la vida. Mi cuerpo estaba cubierto de rosas. Llegó el amanecer y entibió a las rosas y a mí. Luego, a mediodía, me quemé. Mi cuerpo no podía sentir dolor. Me paré en medio de las rosas florecientes. No quemaban. Llegó la medianoche. Traté de regresar a mi arbusto de espinas, pero estaba helado. Si no me puedo transformar en una rosa, debo morir y convertirme en maleza".

14. "Hay muros que me circundan. Mi corazón tiene paredes que rodean mi sangre, latiendo uniforme e incesantemente, presiona a través de mis venas porque estoy tan vivo. Por favor, hálame. Las paredes son delgadas y frágiles. La vida se está filtrando desde el interior de mi cuerpo. Que se detenga la corriente. Debo atravesar los muros que sostienen mi cuerpo. La muerte pronto liberará al adolorido corazón, pero no tengo miedo. Aquí está mi corazón, ahora toma un pedazo y derrumba mis muros".

Si realizamos este juego con niños, es importante no insistir en ser guía. Esta es una "historia" que improvisé con un niño "perturbado" de nueve años. Sus palabras están en cursiva, para que vean lo poco que contribuí.

"Hace un año, curiosamente, personas muertas estrangularon a mi madre. ¿Cómo hicieron esto? '¡Socorro!', gritó Fulano-de-tal, 'Yo fui al Cielo y al Infierno, ¿dónde te detuviste tú?'. El Infierno es el lugar más feo que he visto. El demonio George nada a través de olas de llamas para fortalecer sus huesos. Mi madre gritó cuando vio a George sosteniendo un palo llamado horquilla. Ella se desmayó cuando mi amigo le pegó en la cabeza con un balde de metal fundido. Mientras tanto, de regreso en mi propio castillo, me emborraché".

(A year ago strangely enough dead people strangled my mother. How did they do this? "Help!" cried Thing-a-me-boober, "I went over Heaven and Hell, where did you stop?" Hell is the ugliest place I have ever seen. Devil George swims through waves of flame to strengthen his bones. Mother screamed when she saw George holding a stick called a pitchfork. She fainted when my friend hit her over the head with a bucket of molten metal. Meanwhile, back in my own Casbah I got very drunk.)

Pueden pasar años antes que uno logre "ver" un juego que ha tenido frente a sus narices. Sólo al dejar el estudio se me ocurrió pedirle a los alumnos que actuaran las historias mientras las contaban.

Hago que los actores trabajen en parejas, abrazados, digan "Nosotros" en lugar de "Yo" y hablen en tiempo presente. No los dejo intercalar adjetivos ni decir "Pero". Es habitual que encuentren algo desagradable y lo alejen con adjetivos, diciendo, por ejemplo: "Tropéizamos... con... un... gran... enorme... aterrador... furioso... negro... monstruo... pero... escapamos". Una vez que ya dominan la técnica básica de este juego (que es muy fácil), les prohíbo escapar de los monstruos. "Mátenlo o mueran", digo, o "háganse amigos de él, sean más listos que él". Les recuerdo que en realidad no hay ningún monstruo, de modo que no importa dejarse destrozar. Si se los comen o los matan, digo: "Continúen, no detengan el juego". Entonces pueden luchar hasta salir del monstruo, quedarse en el cielo, o lo que sea. Pueden simular estar sentados a horcajadas sobre enormes masas de excremento y remar por los intestinos. Si llegan al cielo, pueden descubrir que Dios no está y tomarse el lugar, luchar a brazo partido con él, o cualquier otra cosa.

Al público le cuesta creer que sea posible improvisar escenas de esta forma y le fascina ver a los actores trabajando con tanta armonía. Primero, yo solía pedirle al público los títulos, y generalmente combinaba dos para hacer uno; luego los actores improvisaban *Drácula y el Torpe Cuidador del Faro* o *Rin-Tin-Tin y la Caída del Imperio Romano*.

Algunas personas evitan involucrarse en la acción. Sólo producen historias como esta: "Vamos-al-mercado-donde-compramos-pan-y-ahora-caminamos-a-la-playa-donde-observamos-las-gaviotas...". Es una buena idea pedirle a estas personas que comiencen el relato estando dentro de un útero, en otro planeta, siendo perseguidas por asesinato, o cualquier otra situación dramática.

El juego se puede intensificar si se le pide a un actor que cierre los ojos, mientras su compañero lo ayuda a no chocar con los muebles. Otra posibilidad es que ambos cierren los ojos, mientras el grupo los rodea para protegerlos. Si el grupo está bien integrado, es decir, si es cálido y amistoso, entonces empezará a agregar elementos a la historia. Si se menciona un viento, el grupo hará espontáneamente ruidos de viento o tal vez agitará algunos abrigos para producir una corriente de aire. Si los narradores están en el bosque, entonces emitirá ruidos de pájaros o de crujidos. Pronto el grupo comienza a dictar partes de la acción, provocando encuentros con animales o monstruos. Se libera una energía extraordinaria, una excitación casi siniestra se apodera del grupo y se descubren todo tipo de ejercicios de sensibilidad. El grupo hará "volar" a los narradores y los sepultará en rumas de cuerpos o se convertirá en "arañas" que se arrastran por su piel.

Es sorprendente ser uno de los "narradores", porque todo se torna tan real. Una vez que hemos cerrado los ojos, nos hemos involucrado en la historia y la gente comienza a aportar incluso efectos muy acabados, el cerebro de pronto une todo y llena los vacíos. Si alguien nos toca la cara con una hoja húmeda, alucinamos un bosque completo, sabemos qué clase de árboles hay, el tipo de animales, etc.

Una forma extraordinaria de jugar los juegos de una-palabra-a-la-vez consiste en pedirle a la totalidad de un grupo que cuente la historia, todos hablando al mismo tiempo. No sé cómo convencerlos a ustedes que esto es posible, pero la mayoría de los grupos puede lograrlo, si uno se los pide en el momento adecuado. Inicien el juego con todos apiñados y digan: "Empien con 'Nosotros' y hablen todos al mismo tiempo". Supongo que esto resulta porque muchas personas dicen las mismas palabras y la minoría que se "equivoca" es silenciada por la mayoría.

4

"Escribir Obras de Teatro"

Un improvisador puede estudiar las transacciones de status, la anticipación y la "reincorporación", y puede aprender a hacer asociaciones libres y a generar espontáneamente una narración, y aún así seguir teniendo dificultad para crear historias. En realidad esto se debe a razones estéticas o conceptuales. No debería pensar en inventar historias, sino en *interrumpir rutinas*.

Si digo: "Inventa una historia", la mayoría de las personas se paralizan. Si digo: "Describe una rutina y luego interrúmpela", no hay problema. Una película como *The Last Detail* (El Último Detalle) está basada en la rutina de dos marineros que viajan por Estados Unidos con un prisionero que deben entregar a una cárcel. La rutina se ve interrumpida cuando deciden que el prisionero se divierta. La historia que fantaseé antes sobre el oso que me perseguía, probablemente fue una interrupción de la rutina "Caminando por el bosque". La Caperucita Roja presenta una interrupción de la rutina "Llevando una cesta de golosinas a la abuelita".

Mucha gente trata de encontrar rutinas más *interesantes*, cosa que no resuelve el problema. Podría ser interesante presentar a un veterinario haciéndole un examen rectal a un elefante o mostrar a unos neurocirujanos realizando una operación especialmente delicada, pero estas actividades siguen siendo rutinas. Si dos barrenderos rompen una rutina para hacer una operación al cerebro o si un limpiador de ventanas comienza a examinar al elefante, es probable que esto genere una narración. A la inversa, si se muestra a dos neurocirujanos trabajando como barrenderos, esto inmediatamente parece parte de una

historia. Si describo a unos alpinistas escalando una montaña, la rutina dice que primero suben y luego bajan, lo cual no constituye una buena historia. Una película acerca de la ascensión de una montaña sería un mero documental. Si interrumpimos la rutina de los alpinistas escalando la montaña haciéndolos descubrir un avión que se ha estrellado, o si los dejamos atrapados en la nieve y hacemos que se coman entre sí, o cualquier otra cosa, entonces ahí estamos comenzando a narrar. A medida que una historia avanza, empieza a establecer otras rutinas, las cuales, a su debido tiempo, hay que romper. En la historia sobre el oso, escapé a una isla y comencé a hacer el amor con una hermosa joven. Esto también puede ser considerado como una rutina que es necesario interrumpir. La interrumpí con el oso, pero podría haber elegido cualquier otra forma de una infinidad de posibilidades. Podría haber descubierto que la muchacha usaba peluca para ocultar su total calvicie, que yo era impotente o que mi pene crecía tanto que llegaba a orillas del lago donde era atacado por el oso. Podría haber descubierto que ella era mi hermana —Maupassant situó una historia así en un burdel.

No importa cuán estúpidamente interrumpamos una rutina, pues estaremos creando en forma automática una narración y la gente escuchará. La escena de *La Tempestad* donde Calibán escucha llegar al payaso, resulta maravillosa, pero es ridícula. La primera rutina sugiere que Calibán se defenderá o se irá. Gatea bajo una sábana. Cuando el payaso entra, ve a este monstruo escondido bajo la sábana. Si tomamos esto como una rutina, entonces es obvio que el payaso arranque. Lo que hace es increíble —la última cosa que alguien haría sería gatear bajo la sábana junto al monstruo. De hecho, es *lo mejor* que se puede hacer, ya que rompe espectacularmente la rutina.

Podríamos introducir este concepto pidiéndole a cada actor que prepare para una escena algo que sorprenda a su compañero. En una escena donde una pareja está a punto de irse a la cama, puede que el marido se convierta de pronto en un fetichista de botas, o tal vez la esposa comience de improviso a reír histéricamente o descubra que le están saliendo plumas. Si en una escena comenzamos a hacer algo que nuestro compañero no puede anticipar, automáticamente generamos una narración.

A veces las historias se tornan tan previsibles que se convierten en rutinas. Hoy en día, si nuestra princesa besa al sapo, probablemente es mejor que ella misma se transforme en sapo o que el sapo crezca hasta alcanzar una altura de dos metros. Ya no sorprende a nadie que el caballero mate al dragón y desflöre a la virgen. Matando a la virgen y desflorando al dragón hay una mayor posibilidad de mantener al público atento.

Una forma en que los narradores arruinan su talento es *cancelando*.

Una alumna mía escribió una escena donde una joven desordenaba y ensuciaba el departamento de su ex novio como un acto de venganza. El llegaba y reñían. Una vez terminada la pelea y habiéndose retirado la joven, la dramaturga quedó con una sensación de "fracaso" o de no haber hecho *nada* —lo que era cierto. Cuando le dije a la escritora que considerara la riña como una rutina que había que romper, escribió una escena donde en el clímax de la pelea la joven de pronto le ponía una inyección a su ex novio y se encerraba en el baño. En un momento había una riña, y al momento siguiente, el joven se sentía súbitamente aterrorizado por lo que ella podría haberle hecho.

Muchos alumnos enmudecen cuando se dan cuenta que la rutina que están describiendo está llegando a su fin. Entienden perfectamente que una rutina *debe* ser rota, o no se sentirían tan poco imaginativos. Su problema es que no han captado *conscientemente* qué está mal. Cuando comprenden el concepto de "interrumpir rutinas", ya no se quedan empantanados buscando ideas.

Otra forma en que los improvisadores se arruinan, es trasladando la acción a otro lugar. Una improvisación empieza con una joven que le pregunta la hora a un muchacho. El dice que son las cuatro. Ella dice que los otros están atrasados, y comienzan a hablar acerca de estos otros imaginarios y de lo que ocurrió la última vez, y la escena se desvanece. Les digo que se desviaron hacia una discusión sobre eventos que sucedieron en otro momento y que no había nada que el público pudiera ver. Les pido que vuelvan a comenzar con el mismo diálogo introductorio. Ella pregunta qué hora es. El dice: "Las cuatro". Yo grito: "Di que es hora de empezar". "Es hora de empezar", dice él. "¿Te parece?", pregunta ella. El dice: "Bueno, tú sabes lo estricto que es él", y nuevamente comienzan a hablar acerca de algo externo a la escena. Les digo que no me importa lo que hagan, siempre que la acción permanezca en el escenario. "Trae un balde", digo, y el actor hace la mímica de traer uno. "¿Es realmente necesario?", implora la actriz. "Sí", responde él, "abre la boca, meteré el embudo". "Pero si la semana pasada ya engordé diez kilos", reclama ella. "A él le gustan gordas", dice él, vaciando los "contenidos" del "balde" en el "embudo" mientras ella simula estar engordando. Ahora la escena se ve inspirada y el público está fascinado. (Speke descubrió esta escena en la realidad: una tribu donde las esposas del rey eran alimentadas a la fuerza y se tendían como enormes focas).

Uno de los primeros juegos que utilicé en el estudio consistía en que el actor A debía darle órdenes al actor B: "Siéntate. Párate. Camina hacia la pared. Bosteza. Di 'estoy cansado'. Mira a tu alrededor. Camina hacia la puerta...", etc. No estábamos tratando de crear narraciones; sólo queríamos que los actores se acostumbraran a obedecerse y a darse órdenes. Este juego (si es que se le puede llamar así) los

exponía a un "público" sin que tuvieran que pensar en el éxito o el fracaso.

Ahora que estoy enseñando a "escribir obras de teatro" en una universidad canadiense, he adaptado este antiguo juego para enseñar habilidades narrativas. Dos alumnos obedecen a un tercero quien les indica qué decir y qué hacer. El tercer alumno, el "dramaturgo", estará sometido a un cierto grado de tensión, pero si se bloquea le pido que diga "listo" y luego alguien le indica qué decir a continuación. No realizamos este juego para obtener "buenas historias", aunque puede que surjan; lo importante es investigar exactamente por qué el dramaturgo se "bloquea".

Un dramaturgo que le pide a sus dos alumnos que laven los platos, pronto se detiene y dice: "No se me ocurre nada". Si le digo: "Rompe la rutina", le ordena a un alumno que quiebre un plato a propósito. Ahora tiene una discusión que puede desarrollar por algún tiempo, pero que también es una rutina. Deciden pegar el plato y encontrar un pedazo que falta. Investigan y descubren un hoyo en el piso. Se asoman y comienzan a hablar acerca de lo que ven abajo. Luego el dramaturgo vuelve a bloquearse. Lo que ha hecho es trasladar la acción fuera del escenario, de modo que le digo que se ha *desviado* y que debe ubicar la acción nuevamente en el escenario. Les dice que arranquen las tablas del piso y el "bloqueo" desaparece.

El público permanecerá interesado si la historia se va desarrollando de una forma organizada, pero desea ver que las *rutinas* sean interrumpidas y que la acción continúe *entre* los actores. Cuando un mensajero griego llega con una historia espantosa sobre eventos que han ocurrido en algún otro lugar, lo importante es el efecto que produce la revelación en los demás personajes. En caso contrario, deja de ser teatro y se convierte en "literatura".

Un "dramaturgo" comienza una historia diciendo: "Dennis, siéntate en la silla con cara de enfermo. Betty, di: '¿Te sientes bien?'. Dennis, di: 'No, ¿me podrías traer un vaso de agua?'. Betty, llévale a Dennis un vaso de agua. Tómatelo, Dennis. Betty, di: '¿Cómo te sientes?'. Dennis, di: 'Mucho mejor ahora'..."

En este momento el "dramaturgo" se confunde, de modo que lo detengo y le explico que ha *cancelado* todo. Introduce la idea de enfermedad y luego la retira. Retrocedo la historia al instante en que Dennis se toma el vaso de agua. "Dennis, descubre que el agua pasa a través de ti y está mojando el suelo bajo la silla. Betty, tráele otro vaso de agua. Dennis, examínate para tratar de averiguar qué pasó. Betty, dale el agua y pon el vaso debajo de la silla para que reciba el líquido cuando vuelva a caer. Dennis, di: '¿Me puedes ayudar?'. Betty, di: 'Entonces, tendrás que sacarte la ropa'. Dennis, haz la mímica de desvestirte...". Y así sucesivamente. El nivel de invención no es mayor,

pero la historia ya no está siendo *cancelada* y mantiene la atención.

No hay nada muy profundo en tales historias y no requieren mucha imaginación, pero a la gente le gusta mucho verlas. Las reglas son: (1) interrumpir una rutina; (2) mantener la acción *en el escenario* —sin *desviarse* a una acción que ha ocurrido en otro lugar o en otro momento; (3) no *cancelar* la historia.

5

Comencé este ensayo diciendo que un improvisador no debería preocuparse del contenido, porque éste llega automáticamente. Esto es verdadero y también falso. Los mejores improvisadores sí saben, en alguna medida, de qué se trata su trabajo. Puede que tengan problemas para expresarlo, pero sí entienden las implicancias de lo que están haciendo; y también el público.

Recuerdo una improvisación que hicimos hace años: Anthony Trent representaba a un prisionero en una celda. Lucy Fleming llegaba —no recuerdo cómo— y él la dotaba de invisibilidad. Al principio estaba aterrizado, pero ella lo tranquilizaba y le decía que había venido a rescatarlo. Lo sacaba de la prisión, y cuando daba su primer paso en libertad, caía muerto. Produjo el mismo tipo de efecto que la historia de Ambrose Bierce, *Incident at Owl Creek Bridge* (Incidente en el Puente Owl Creek).

Recuerdo a Richardson Morgan representando una escena donde yo decía que él iba a ser despedido y él decía que no podía cumplir con su trabajo porque tenía cáncer. Me parece que Ben Benison era el jefe, y trataba a Ric con una rudeza increíble. Es una de las escenas más crueles que he visto y el público reía histéricamente. Nunca he escuchado a la gente reírse tanto. Los actores parecían estar sacando a la luz todos los mayores temores del público, dejando al descubierto todas sus inseguridades, y la ansiedad se liberaba en olas de estrepitosa risa y los actores sabían exactamente lo que estaban haciendo y cuán lento enroscar el tornillo.

A los alumnos hay que engañarlos para que crean que el contenido no es importante y que se desarrolla solo, de otra forma nunca progresan. Es el mismo tipo de truco que se utiliza cuando se les dice que ellos *no* son su imaginación, que su imaginación no tiene nada que ver con ellos y que no son en absoluto responsables de lo que su "mente" les proporciona. Al final aprenden a abandonar el control al mismo tiempo que lo ejercen. Comienzan a entender que todo es sólo una caparazón. Hay que dirigirlos equivocadamente para absolverlos de responsabilidad. Luego, mucho después, adquieren la suficiente fortaleza para asumir la responsabilidad por sí mismos. A esas alturas tienen un concepto más exacto de lo que son.

Máscaras y Trance

1

George Devine

En 1958, George Devine le hizo una clase de Máscaras al grupo de escritores del Royal Court. Llegó con una caja llena de Máscaras polvorientas que habían sido usadas por última vez hace unos años atrás en la Escuela de Teatro Old Vic. No me gustó su apariencia: me recordaban las prótesis quirúrgicas, y tampoco me gustó lo que él decía. Ya me estaba sintiendo amenazado. George nos habló aproximadamente durante cuarenta minutos y luego nos hizo una demostración. Se retiró al fondo de la larga y sombría sala, se colocó una Máscara, se miró en un espejo y luego se dio vuelta hacia nosotros —o más bien "eso", "la Máscara", se dio vuelta hacia nosotros. Vimos un "dios-rana" que reía y reía como si nosotros fuéramos algo cómico y despreciable. No recuerdo cuánto duró la "escena", fue interminable. Luego George se quitó la Máscara y sugirió que nosotros lo intentáramos.

Al día siguiente estaba desalentado. Pensó que la clase había sido un fracaso y que la culpa era suya. Comentó que ninguna de las Máscaras había sido "habitada", con lo cual quiso decir que ninguno de nosotros se había visto *poseído* por ellas. Traté de explicarle cuán asombrados habíamos estado, pero insistió que la clase había sido mediocre y que yo estaba equivocado al estar tan entusiasta.

William Gaskill pidió prestadas las Máscaras y empezó a impartir clases de Máscaras siguiendo las mismas líneas establecidas por George. Reunió algo de ropa vieja y algunos artículos de utilería, y desarrolló la teoría de que el reflejo de la Máscara debía impactar al actor. El lapso de tiempo frente al espejo tendría que ser breve y habría que presionar al alumno a actuar en base a cualquier impulso que le surgiera. Las ideas de George se relacionaban con el teatro oriental (Noguchi había diseñado su *Rey Lear*), pero nosotros habíamos visto al dios-rana y pensábamos más en términos de vudú que del Teatro Noh. Gaskill me convenció de que yo también hiciera clases de Máscaras: "Todo esto no debería recaer sólo en mí", dijo, y entonces ambos empezamos a dar clases a grupos que visitaban el teatro.

Es cierto que un actor puede usar una Máscara en forma casual y simplemente fingir que es otra persona, pero Gaskill y yo teníamos la certeza absoluta de que estábamos intentando inducir estados de *trance*. La razón por la cual uno automáticamente habla y escribe la palabra Máscaras con "M" mayúscula, es que uno realmente siente que el actor de Máscaras genuino está habitado por un espíritu. Tal vez esto

sea una insensatez, pero así parece ser la experiencia, y siempre ha sido de esta forma. Para entender la Máscara también es necesario entender la naturaleza del trance mismo.

Un día, Devine me invitó a almorzar, cosa que jamás hacía, a menos que quisiera discutir algo. Estaba avergonzado (de hecho, era un hombre tímido), y finalmente, cuando ya estábamos casi terminando el café y el restaurante estaba prácticamente vacío, dijo que pensaba que Bill y yo habíamos malentendido la naturaleza de la Máscara. En esa época, George estaba dando clases de comedia en el Estudio, de modo que sugerí un trueque: yo impartiría sus clases de comedia y él, mis clases de Máscaras.

George le permitía a sus alumnos trabajar de una forma muy casual. Bill y yo habíamos intentado condicionar una respuesta al uso de una Máscara insistiendo que cada vez que el actor tuviera una en la cara, debería tratar de caer en el "estado de Máscara". Esto condujo a que las Máscaras fueran tratadas como algo sagrado. George me impactó permitiéndole a los actores hablar como ellos mismos mientras llevaban puesta una Máscara. Elegían ropajes o deambulaban con las Máscaras puestas sin pretender en absoluto estar representando un personaje. Pienso que George se estaba excediendo en su reacción al modo como nosotros habíamos estado enseñando, porque incluso en las representaciones, estas Máscaras a menudo hablaban con la voz de quienes las llevaban puestas, a pesar de que George había explicado que necesitarían lecciones de voz antes de poder hablar "como las Máscaras". Finalmente, George dijo que los alumnos que habían trabajado primero con William Gaskill y conmigo, por lo general eran los mejores, de modo que nuestro método debe tener algo que lo hace recomendable. Pienso que esto se debía a que nosotros solíamos lanzar a los alumnos al trabajo, mientras que George era mucho más suave. Era muy bueno para explicar exactamente cuándo una Máscara estaba "habitada", pero en realidad era algo que dependía de los actores. Muchos de sus alumnos optaban por no arriesgarse y se quedaban en sus áreas preferidas actuando con las Máscaras puestas, en lugar de ser poseídos. En realidad, la actitud de George era muy diferente a la mía, y posiblemente a la de Gaskill; a George le interesaba fundamentalmente desarrollar personajes que pudieran ser utilizados *sin la Máscara* cuando el actor estuviera haciendo una representación en una obra. Yo consideraba que las Máscaras eran intérpretes asombrosos, que ofrecían una nueva forma de teatro, y no me importaba qué criaturas de Máscaras aparecieran, con tal que estuvieran poseídas. Las Máscaras que usábamos cubrían la mitad superior del rostro, dejando expuestas la boca y la mitad inferior de las mejillas. George había aprendido la técnica de Michel Saint-Denis en los años 30, y a Michel se la había enseñado Jacques Copeau (su tío). Estas medias-máscaras

por lo general se denominan "máscaras cómicas", pero George las llamaba "Máscaras de Personaje". El sentía que era importante transmitir la tradición sin modificaciones, y le impactó descubrir que yo estaba mezclando Máscaras de Personaje con Máscaras Trágicas (éstas funcionan mediante una técnica bastante diferente —véase página 178). Mis alumnos le mostraron una de las escenas mezcladas que habían preparado conmigo, y relataron que él había dicho que sí funcionaba, ¡pero que de todas formas no le gustaba! Cuando lo visité durante su enfermedad postrera, casi lo último que me dijo fue: "Aún pienso que ese trabajo de Máscaras no estaba bien".

George citaba al Vagabundo de Chaplin como una Máscara, ya que el personaje había surgido del vestuario y el maquillaje. Aquí está el propio relato de Chaplin (tomado de su autobiografía).

"Camino al guardarropa pensé que usaría pantalones anchos, zapatos grandes, un bastón y un sombrero hongo. Quería que todo fuera una contradicción: los pantalones anchos, la chaqueta apretada, el sombrero pequeño y los zapatos grandes. Estaba indeciso si parecer joven o viejo, pero recordando que Sennett había esperado que yo fuera un hombre mucho mayor, agregué un pequeño bigote, el cual, razóné, me aumentaría la edad sin esconder mi expresión...

"...No tenía ninguna idea acerca del personaje. Pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje me hicieron sentir el tipo de persona que él era. Empecé a conocerlo, y en el momento de aparecer en el escenario, ya había nacido por completo. Cuando confronté a Sennett, asumí el personaje y empecé a pasearme dando contoneos, blandiendo mi bastón y marchando ante él. Gags e ideas de comedia pasaban raudas por mi mente...

"...Mi personaje era diferente y poco familiar para los estadounidenses. Pero con el vestuario puesto, sentía que era una realidad, una persona viva. De hecho, gatillaba todo tipo de ideas locas con las cuales jamás habría soñado antes de estar vestido y maquillado como el Vagabundo".

En otra parte, Chaplin ha dicho: "Me di cuenta que tendría que pasar el resto de mi vida haciendo descubrimientos acerca de la criatura. Cuando me miré al espejo y lo vi por primera vez, lo consideré algo fijo, completo, sin embargo, aún no sé todo lo que hay que saber acerca de él"¹. (Isabel Quigly, *Charlie Chaplin—Early Comedies* [Charlie Chaplin—Primeras Comedias], Studio Vista, 1968).

2

Rusos

En un comienzo pensaba que el trabajo de Máscaras era completamente diferente al concepto que tenía Stanislavsky sobre la formación

de actores, pero no es cierto. A continuación se reproduce la descripción que hace Stanislavsky del estado de Máscaras en *La Construcción del Personaje*. A Kostya, un estudiante de teatro, se le ha dicho que se maquille para interpretar a un personaje, pero nada lo satisface. Se echa crema en la cara para sacarse la pintura grasosa y luego, inesperadamente...

"Todos los demás colores se tornaron borrosos... Era difícil distinguir dónde estaba mi nariz, mis ojos o mis labios. Me eché un poco de esa misma crema sobre la barba y el bigote y luego finalmente sobre toda mi peluca. Parte del pelo quedó apelmazado... y entonces, casi como si estuviera en algún tipo de delirio, temblé, mi corazón latía fuerte, me quité las cejas, me empolvé al azar, me puse un color verdoso sobre las manos y un rosado pálido en las palmas. Hice todo esto con movimientos rápidos y seguros, ¡ya que esta vez sabía a quién estaba representando y qué tipo de individuo era!".

Luego caminó por la sala sintiendo "cómo todas las partes de mi cuerpo, rasgos, líneas faciales, caían en su propio lugar y se establecían... Me miré al espejo y no me reconocí. Desde la última vez que me observé, se había producido una nueva transformación en mí. ¡Es él, es él!", exclamé...".

Hace su aparición ante el director (Tortsov), presentándose como "el crítico". Le sorprende descubrir que su cuerpo esté haciendo cosas por sí mismo, cosas que él no había tenido la intención de realizar.

"En forma bastante inesperada, mi pierna deforme se adelantó a mí y empujó mi cuerpo más hacia la derecha. Me quité el sombrero en una forma exageradamente cuidadosa e hice una reverencia muy cortés...".

Luego representó una escena con el director, sin ninguna dificultad para mantener este extraño personaje en que se había convertido y sabiendo siempre exactamente qué decir. Después Kostya reflexiona: "¿Puedo realmente decir que esta criatura no es parte de mí? La creé a partir de mi propia naturaleza. Como que me dividí en dos personalidades. Una siguió como actor y la otra como observador".

En la época en que Copeau estaba trabajando con Máscaras en Francia, Vakhtangov, el alumno favorito de Stanislavsky, lo estaba haciendo en Rusia. Nikolai Gorchakov ha dejado un relato de esos ensayos. Vakhtangov organizó un circo donde las Máscaras debían ser audicionadas como payasos. Tendrían que realizar cosas para que los espectadores "...aplaudieran con mucho entusiasmo, se abalanzaran sobre el escenario a abrazarlos y besarlos! O al menos retorcerse en el suelo de risa. ¡Adelante, comiencen!...".

Vakhtangov le lanzaba un increíble número de instrucciones a las Máscaras hasta que estuvieran perdidas y confundidas. Alguien tocaba música circense y no tenían más opción que representar. Ensayaba

ron gimnasia imaginaria, patinaron en el hielo, fingieron luchas cuerpo a cuerpo, y finalmente, lograron recibir un cálido aplauso de los espectadores. "¿Creen que realmente le han dado en el 'clavo' de las Máscaras haciendo tan sólo unos cuantos ejercicios frente al público?", dijo Vakhtangov. "¡Ni siquiera han comenzado a actuar como Máscaras! Tienen que competir entre sí para cautivar al público, utilizando todos los medios posibles —conversar, actuar, bailar, cantar, hacer acrobacias, cualquier cosa. ¿Entendido?"

Las cosas empeoraron, hasta que finalmente Vakhtangov se retiró, las Máscaras continuaron sin él. De pronto dos de ellas se convirtieron en Máscaras genuinas en los personajes de Tartaglia y Pantalone. Tartaglia estaba comiendo un pastel y Pantalone se moría de hambre. Tartaglia hablaba tartamudeando (algo inesperado) y dijo que Pantalone tendría que ganarse el pastel, pero él "gentilmente permitió que Pantalone se comiera las migas que quedaban en la palma de su mano cada vez que tragaba un trozo. Esto hizo que Pantalone se sintiera muy feliz, y era divertido observar cómo recogía estas migas mientras Tartaglia lo aleccionaba sobre la necesidad de trabajar...

"El episodio fue bastante largo, pero nosotros estábamos tan encantados que no lo notamos. No estábamos muy interesados en su charla, pero nos fascinaba su ingenua seriedad, aquella que uno sólo ve en dos niños cuando uno está chupando una caluga y el otro no puede apartar sus ojos de este dulce proceso, observando con envidia al feliz dueño...

"Tartaglia estaba tan absorto que comenzó a embromar a Pantalone, pasándose el pastel bajo la nariz cada vez que se comía un trozo. De pronto Pantalone abrió completamente la boca y arrebató más o menos tres cuartos de lo que quedaba. Tartaglia se deshacía en lágrimas mientras Pantalone, con la boca llena, gesticulaba para explicar que eso era lo que se merecía —no debería haberlo molestado".

Vakhtangov había estado observando desde una puerta. Inmediatamente montó otra escena con los mismos personajes. Pantalone sería un dentista y Tartaglia, su paciente. A Tartaglia le dio pánico, se salió de su personaje y declaró que no quería hacerlo.

"¿Y qué responden los dentistas a eso?", dijo Vakhtangov con seriedad a sus colegas.

"En la historia de la medicina han habido mucho casos de pacientes que se niegan a ser tratados", responde seriamente Kudryavtsev, sin olvidar que él era Pantalone, el erudito secretario de la corte del rey Altoun. Tal negativa es, con toda seguridad, un signo de enfermedad. En este caso particular, presumo que tendremos que extraer el diente adolorido no sólo a través de la boca, sino también a través de otros orificios, oídos y ventanas de la nariz incluidos."

Después, Vakhtangov comentó que al principio habían tratado de

"pensar" qué hacer. "No niego la importancia de pensar, inventar o planificar, pero si hay que improvisar en el momento (y eso es exactamente lo que tenemos que hacer), se debe actuar y no pensar. Es acción lo que tenemos que entregar —sabia, tonta, ingenua, simple o complicada, pero *acción*". (Nikolai Gorchakov, *The Vakhtangov School of Stage Art* [La Escuela Vakhtangov del Arte Escénico], Foreign Languages Publishing House, Moscow).

Vakhtangov forzaba a sus alumnos a actuar *espontáneamente*. Esto produce un leve estado de trance en que los actores sienten como si otra cosa los estuviera controlando. Ellos "saben" qué hacer, mientras que habitualmente "eligen" qué hacer. El estado es regresivo, pero no vivencian la sensación de estar pendientes de sí mismos.

3 Destruir la Máscara

Las Máscaras parecen exóticas cuando uno escucha acerca de ellas por primera vez, pero en mi opinión, el actuar Máscaras no es más extraño que cualquier otro tipo de actuación: no es más raro que el hecho de que un actor pueda sonrojarse cuando su personaje se siente avergonzado o palidecer de temor, o que un resfrío se detenga durante la representación y luego se manifieste nuevamente en cuanto caen las cortinas. "¿Qué es Hecuba para él?", pregunta Hamlet, y el misterio persiste. Los actores pueden verse poseídos tanto por el personaje que representan como por las Máscaras. Muchos actores han sido incapaces de "descubrir" realmente un personaje hasta que se maquillan o se ponen la peluca o el disfraz. Consideramos que la Máscara es extraña porque, en todo caso, no entendemos cuán irracionales son nuestras respuestas al rostro y no nos damos cuenta que pasamos gran parte de nuestra vida en alguna forma de trance, vale decir, absortos. Lo que asumimos como "conciencia normal" es algo comparativamente raro, es como la luz dentro de la heladera: cuando miramos hacia dentro, entonces está ENCENDIDA, ¿pero qué pasa cuando no estamos mirando hacia dentro?

Es difícil entender la fuerza de la Máscara si sólo la hemos visto en ilustraciones o en museos. Puede que hayan colocado la Máscara en la vitrina como adorno a la parte superior de una parva de paja vibrante y crujiente. Si la Máscara utilizada es exhibida sin su disfraz y sin un filme, o ni siquiera una fotografía, respondemos a ella únicamente como un objeto estético. Muchas Máscaras son hermosas o impactantes, pero ése no es el punto. Una Máscara es un dispositivo para expulsar a la personalidad fuera del cuerpo y permitir que un espíritu tome posesión de ella. Tal vez una Máscara muy hermosa esté completamente muerta, mientras que un viejo pedazo de saco con

orificios a modo de boca y ojos puede que tenga una tremenda vitalidad.

En su cultura original, nada tenía más poder que la Máscara. Se utilizaba como oráculo, juez, árbitro. Algunas eran tan sagradas que cualquier intruso que les diera una mirada era ejecutado. Curaban enfermedades, dejaban estériles a las mujeres. Algunas tribus le temían tanto a su poder que hacían los orificios para los ojos de tal manera que quienes las usaran sólo pudieran ver el suelo. Algunas Máscaras eran conducidas mediante cadenas para que no atacaran a los observadores. Una Máscara africana tenía un báculo que se creía que podía causar lepra si lo tocaban. En algunas culturas, los muertos se reencarnan en Máscaras —se corta la parte posterior del cráneo, se inserta un palo de oreja a oreja y alguien baila mientras sostiene el palo entre sus dientes. Es difícil imaginar la intensidad de esa experiencia.

Las Máscaras están rodeadas de rituales que refuerzan su poder. Una Máscara tibetana era sacada de su templo una vez al año y dejada toda la noche en una capilla cerrada con llave. Dos monjes novicios pasaban la noche entera sentados cantando oraciones para evitar que el espíritu de la Máscara escapara. En muchos kilómetros a la redonda, los aldeanos trancaban sus puertas al ponerse el sol y nadie osaba salir de su casa. Al día siguiente, la Máscara era puesta sobre la cabeza del bailarín que encarnaría el espíritu al centro de una gran ceremonia. ¿Qué se sentirá al estar en el rol de ese bailarín, cuando aquel rostro aterrador se convierte en el suyo?

En nuestra cultura no sabemos mucho acerca de las Máscaras, en parte porque la Iglesia las considera algo pagano y trata de suprimirlas cada vez que puede (en el Vaticano hay un museo lleno de Máscaras confiscadas a los "nativos"), pero también porque nuestra cultura generalmente es hostil a los estados de trance. Desconfiamos de la espontaneidad e intentamos reemplazarla por la *razón*: la Máscara fue borrada del teatro de la misma forma como la improvisación fue expulsada de la música. Los "agitadores" han dejado de agitarse. Los "tembladores" ya no tiemblan más. La gente hipnotizada solía deambular dando tumbos y tiritar. Los médiums victorianos solían causar alboroto en la sala. La educación misma podría ser considerada fundamentalmente como una actividad anti-trance².

La Iglesia luchó contra las Máscaras durante siglos, pero lo que no se puede lograr a la fuerza, se consigue finalmente mediante la influencia totalmente invasora de la educación occidental. Las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos quemaron los templos vudú en Haití y sentenciaron a los sacerdotes a trabajos forzados con pocos resultados, pero ahora el vudú está siendo suprimido de una forma más sutil. Las ceremonias son fingidas para los turistas. Actualmente, las ceremonias genuinas duran mucho menos tiempo.

Yo considero que la Máscara es algo que está flameando constantemente en nuestra cultura, pero que se apaga casi al instante. Apenas he establecido una tradición de trabajo de Máscaras en algún lugar, a los alumnos se les comienzan a enseñar los movimientos "correctos", tal como aprenden una falsa técnica de la "Commedia dell' Arte". Casi no vale la pena tener una Máscara manipulada, y es fácil sacarla del teatro. La Máscara comienza como un objeto sagrado y luego se convierte en algo secular y se utiliza en festivales y en el teatro. Finalmente es recordada sólo en aquellas mediocres imitaciones de Máscaras que se venden en tiendas de artículos para turistas. La Máscara muere cuando es sometida por completo a la voluntad del ejecutante.

4

Rostros

Tenemos respuestas instintivas a los rostros. Los rostros planos y las frentes amplias parecen suscitar sentimientos parentales. Tratamos de ser racionales y aseveramos que "la gente no tiene la culpa de su apariencia", sin embargo, sentimos que sabemos todo acerca de Blancanieves y la Bruja, o Laurel y Hardy, con sólo observarlos. La verdad es que aprendemos a sostener expresiones características como un modo de mantener nuestra personalidad, y estamos mucho más influenciados por los rostros de lo que nos percatamos. Cuando yo era niño, había rostros tan terribles en los libros, que tenía que ponerlos muy apretados en el estante por temor de que se filtraran a la casa. Los adultos pierden esta visión en que el rostro es la persona, pero después de su primera clase de Máscaras, los alumnos se sorprenden de la gente que pasa por la calle —de pronto ven gente "malvada", gente "inocente" y gente que luce en su rostro Máscaras de pena, dolor, orgullo, etc. Nuestro rostro se "fija" con la edad a medida que los músculos se acortan, pero incluso en personas muy jóvenes podemos apreciar que se ha tomado la decisión de parecer rudo, estúpido o desafiante. (¿Por qué alguien deseará verse estúpido? Porque entonces los profesores le exigen menos). A veces en una clase de actuación un alumno abandonará su expresión facial habitual y no podremos reconocerlo hasta que nos fijemos en su vestimenta. Yo he presenciado esta transformación varias veces, y en cada oportunidad el alumno se ve inundado de gran felicidad y entusiasmo³.

Incluso si se altera el rostro sólo con maquillaje, se pueden producir efectos asombrosos. Un periodista llamado Bill Richardson me contó que le habían pedido participar en una matiné de un circo como uno de los payasos. Eso ocurrió cuando recién se iniciaba como reportero, y su editor pensó que podría resultar una historia interesante. Una vez que estuvo maquillado, se sintió "poseído" y se descubrió dando

tumbos, metiendo los pies en baldes, etc, como si hubiera sido un payaso en otra encarnación. Permaneció en el circo durante algunas semanas, pero jamás tuvo la misma sensación sin el maquillaje.

Otro periodista, John Howard Griffin, se disfrazó de hombre negro. El escribió:

"La transformación fue total e impactante. Había esperado verme disfrazado, pero esto era algo absolutamente distinto. Estaba aprisionado en la carne de un completo extraño, un ser que no me simpatizaba y con quien no me sentía relacionado. No quedaba ninguna traza del John Griffin que yo había sido. Miré en el espejo y no vi reflejado nada del blanco pasado de John Griffin. No, los reflejos llevaban de vuelta al Africa, a la choza y al ghetto, a las luchas infructuosas contra la marca de la piel negra. Súbitamente, casi sin ninguna preparación mental, sin ninguna clave anticipada, se clarificó e invadió todo mi ser. Yo tendía a luchar contra ello. Había ido demasiado lejos... Me abrumó lo completo de la transformación. No se parecía en nada a lo que había imaginado. Me convertí en dos hombres, el que observaba y el que se aterrorizaba, que se sentía negroide incluso en las profundidades de sus entrañas". (John Howard Griffin, *Black Like Me* [Negro como Yo], Panther, 1969).

Por lo tanto, no es sorprendente descubrir que las Máscaras produzcan cambios en la personalidad, o que la primera visión del reflejo de uno mismo en el espejo llevando una Máscara sea tan perturbadora. Una mala Máscara producirá pocos efectos, pero una buena Máscara nos dará la sensación de que sabemos todo acerca de aquella criatura en el espejo. Sentimos que la Máscara está a punto de invadirnos. Es en este momento de crisis que el profesor de Máscaras nos instará a continuar. En la mayoría de las situaciones sociales se espera que mantengamos una personalidad consistente. En una clase de Máscaras se nos estimula a "soltarnos" y que nos permitamos ser poseídos.

5

Trance

Muchos actores relatan episodios de estados de conciencia "escindidos" o amnesia; cuentan que su cuerpo actúa automáticamente o como si estuviera habitado por el personaje que están representando.

Fanny Kemble: "Para mí, lo curioso de actuar es el tipo de proceso doble que efectúa la mente en forma simultánea, la operación combinada de nuestras facultades, por así decir, en direcciones diametralmente opuestas; por ejemplo, precisamente en la última escena de la Sra. Beverley, mientras yo estaba casi muerta llorando en medio de una pena verdadera, creada por una causa completamente *irreal*, me

percaté que mis lágrimas estaban cayendo como lluvia sobre mi vestido de seda y arruinándolo; y calculé y medí de manera muy precisa el espacio que mi padre necesitaría para caer, y desplacé mi cuerpo y la cola de mi traje en forma acorde en medio de la angustia que tenía que fingir, y efectivamente pude continuar". (William Archer, *Masks and Faces* [Máscaras y Rostros], 1888).

Sybil Thorndike: "Cuando uno es actor, deja de ser hombre o mujer: es una persona, y es una persona con todas las demás personas que hay dentro de uno". (*Great Acting* [Actuación Grandiosa], BBC Publications, 1967).

Edith Evans: "...Al parecer, tengo muchas personas dentro de mí. ¿Sabes a lo que me refiero? Si las entiendo, me siento terriblemente parecida a ellas cuando las estoy haciendo... pensando, uno se convierte en la persona, si uno piensa con suficiente intensidad. A veces es bastante raro, tú sabes. Eres eso, durante un buen tiempo, y luego no lo eres...". (*Great Acting*).

En otro tipo de cultura, pienso que es claro que tales actores podrían fácilmente hablar de estar "poseídos" por el personaje. Es cierto que algunos actores sostendrán que siempre siguen siendo "ellos mismos" cuando están actuando, ¿pero cómo lo saben? Los improvisadores que afirman que están en un estado normal de conciencia cuando improvisan, a menudo tienen vacíos de memoria insospechados que sólo surgen cuando uno los interroga detenidamente.

Es igual con los actores de Máscaras. Recuerdo que Roddy Maude-Roxby, llevando puesta una Máscara, se enfureció durante un espectáculo en la Expo 67. El, o "eso", empezó a lanzar sillas por todas partes, de modo que subí al escenario para detener la escena. "Ya se me pasará", dijo la Máscara, haciéndome a un lado. Después, Roddy recordaba las sillas, pero no que yo había entrado a la escena e intentado detenerlo. Si hubiera estado en un trance más profundo, habría olvidado todo. Se puede detectar el mismo tipo de amnesia en cualquier trabajo espontáneo. Un improvisador escribe: "...Si una escena anda mal, la recuerdo. Pero si anda bien, la olvido rápidamente". Lo mismo ocurre con los orgasmos.

Habitualmente sólo sabemos de nuestros estados de trance por los saltos en el tiempo. Cuando un improvisador siente que han transcurrido dos horas en un lapso de veinte minutos, tenemos derecho a preguntar dónde estuvo durante esa hora y cuarenta minutos que faltan.

Muchas personas piensan que estar despierto es lo mismo que estar consciente, pero se pueden encontrar profundamente hipnotizadas mientras creen que están en una "conciencia cotidiana". Un alumno me aseguró que había pasado dos horas engañando a un hipnotizador en el escenario, lo que es improbable. Luego dijo que lo gracioso del asunto es que él había sido escogido para decirle al público que en

realidad sólo había estado fingiendo y que no le había importado cuando reían, ¡porque —por coincidencia— resultó ser cierto!

Conocí al ayudante de un hipnotizador que solían dejarlo en las vitrinas para publicitar el espectáculo.

"Desde luego que no me hipnotiza realmente", dijo él.

"¿No?"

"No, él me clavaba agujas y me dolía, de modo que finalmente le dije y ahora ya no lo hace".

"¿Pero por qué aceptas quedarte sentado inmóvil en las vitrinas todo el día?"

"Bueno, es que él me agrada".

No puedo imaginar que alguien, en un estado normal de conciencia, se siente inmóvil en una vitrina día tras día y actúe en el espectáculo de la tarde. ¿En qué medida, entonces, podemos confiar en lo que una persona nos dice acerca de su estado mental?

No creemos que entramos y salimos de trances, porque se nos enseña a no hacerlo. Es imposible tener "el control" todo el tiempo, pero nos convencemos de ello. Otras personas nos ayudan a dejar de ir a la deriva. Reirán si no parecemos estar inmediatamente en posesión de nosotros mismos, y nosotros también, para expresar que reconocemos lo inapropiado de nuestra conducta.

En la "conciencia normal", me doy cuenta de mí mismo cuando "pienso verbalmente". En los deportes que no dejan tiempo para la verbalización, son corrientes los estados de trance. Si pensamos: "La pelota llegará en ese ángulo, pero está girando, de modo que anticiparé la dirección del rebote mediante...", ¡entonces erramos el tiro! No sabemos que estamos en un estado de trance, porque cada vez que lo comprobamos, ahí estamos, jugando ping-pong, pero puede que hayamos estado en un trance tan profundo como el tripulante del trineo que no se dio cuenta que había perdido un pulgar hasta que estrechó la mano de alguien.

La mayoría de la gente sólo reconoce el "trance" cuando el sujeto parece confundido —fuera de contacto con la realidad que lo rodea. Incluso pensamos que la hipnosis es "dormir". En muchos estados de trance, las personas están *más* en contacto, más alerta. Recuerdo un experimento donde a los sujetos de trance profundo primero se les preguntó cuántos objetos habían visto en la sala de espera. Cuando se les puso en trance y se les volvió a hacer la misma pregunta, se descubrió que de hecho habían observado un número de objetos más de diez veces mayor que el que recordaban conscientemente. Los Maestros Zen y los hechiceros son notoriamente difíciles de sorprender (por ejemplo, el Don Juan de Castaneda). En el trabajo de Máscaras, la gente relata que las percepciones son más intensas y que, a pesar de que ven en forma diferente, ven y sienten *más*.

Yo considero que la "personalidad" es como un departamento de relaciones públicas para la mente real, que continúa siendo desconocida. Mi personalidad parece estar siempre funcionando, en cierta medida, en términos de lo que los demás piensan. Si estoy solo en una habitación y alguien golpea a la puerta, entonces "vuelvo a mí mismo". Hago esto para comprobar que mi imagen social sea presentable: ¿tengo cerrado el marrueco? ¿Está adecuadamente arreglada mi cara social? Si alguien entra y yo decido que no tengo que cuidarme, entonces puedo "perderme en la conversación". La conciencia normal se relaciona con las transacciones, reales o imaginarias, con otra gente. Así es como lo vivencio, y conozco relatos muy divulgados de personas en aislamiento, o totalmente rechazadas por otra gente, que experimentan una "desintegración de la personalidad".

La personalidad siempre se encuentra presente cuando estamos preocupados acerca de lo que los demás podrían pensar. En situaciones de vida o muerte, se posesa otra cosa. Un amigo se quemó con agua caliente y de inmediato su mente se dividió en dos partes: una era un niño que gritaba de dolor, mientras la otra se mantenía fría y desapegada y le decía exactamente qué hacer (estaba solo en ese momento). Si en medio de una clase de actuación cayera una cobra desde el respiradero, los alumnos podrían verse arriba del piano o en la puerta de salida, sin recordar cómo llegaron a ahí. En los casos extremos, el cuerpo se encarga de las cosas por nosotros, haciendo a un lado a la personalidad como un estorbo innecesario.

6

Inducción

¿Cómo caemos en estados de trance? Preferiría preguntar: "¿Cómo nos mantenemos alejados de ellos?". Me despierto en medio de la noche, ¿cómo sé que estoy despierto? Hago una prueba de conciencia moviendo un músculo. Si bloqueo este impulso de moverme, siento una tremenda ansiedad. El control que ejerzo sobre la musculatura me asegura que "yo soy yo". Tensando los músculos, cambiando de posición, rascándonos, suspirando, bostezando, parpadeando, etc, mantenemos la "conciencia normal". Los sujetos en trance se quedan sentados inmóviles durante horas. Un público "agarrado" por una representación teatral, de pronto siente la necesidad de moverse, cambiar de posición, toser, cuando se rompe el hechizo.

Si nos tendemos y relajamos el cuerpo, recorriéndolo de pies a cabeza y soltando cualquier punto de tensión que encontremos, entonces fácilmente nos vamos flotando hacia la fantasía. La sustancia y la forma de nuestro cuerpo parecen cambiar. Sentimos como si el aire nos estuviera respirando, en lugar de nosotros estar respirándolo, y el

ritmo es lento y suave como una gran marea. Es muy fácil dejarse llevar, pero si sentimos la presencia de una persona hostil en la habitación, rompemos este trance, haciéndonos cargo de la musculatura y convirtiéndonos en "nosotros mismos" una vez más.

Los meditadores utilizan la quietud como un medio para inducir el trance. Lo mismo hacen los hipnotizadores actuales. No es necesario decirle al sujeto que se quede quieto, sabe intuitivamente que no debe ejercer control sobre su cuerpo, ya sea rascándose la nariz o golpeando los pies contra el suelo.

Cuando estamos "absorbidos" ya no controlamos la musculatura. Podemos manejar durante kilómetros o tocar un movimiento de una sonata, mientras nuestra personalidad no presta ninguna atención. Y nuestra ejecución no es necesariamente peor. Cuando un hipnotizador se hace cargo de la función normalmente ejercida por la personalidad, no hay necesidad de abandonar el trance. Los profesores de Máscaras, los sacerdotes en cultos de posesión y los hipnotizadores, todos representan un status alto con la voz y el movimiento. Una persona de status alto a quien aceptamos como dominante, puede propulsarnos fácilmente a estados inusuales del ser. Es probable que respondamos a sus sugerencias y veamos, como Polonio, aquella nube que parece una ballena. Si la reina inesperadamente golpeará a nuestra puerta y dijera: "Me pregunto si sería posible usar su toilet", entonces probablemente estaríamos en un estado de hecho muy inusual.

Eysenck relata la historia aparentemente improbable de un hipnotizador que trabajó durante trescientas horas en un sujeto sin ningún resultado evidente. Cuando el frustrado hipnotizador finalmente refunfuñó: "¡Duérmete, *****!", el sujeto cayó de inmediato en un trance profundo. Yo interpretaría tal incidente como que el sujeto cedió al ataque de status del hipnotizador.

En una ocasión le pedí a una muchacha que cerrara los ojos mientras yo colocaba una moneda debajo de una de tres tazas. Sin decir nada, puse una moneda debajo de cada taza. Cuando le pedí que adivinara bajo cuál taza estaba la moneda, obviamente, su respuesta fue correcta. Luego de haber hecho una elección correcta alrededor de seis veces, se convenció de que yo, de alguna manera, estaba controlando sus pensamientos y cayó en un estado más bien disociado, de modo que le expliqué y ella "se salió de él bruscamente". Sugeriría esto como un posible medio para inducir hipnosis. Alan Mitchell describe una técnica de "confusión" utilizada por el hipnoterapeuta estadounidense Erickson. El escribe:

"Erickson le hizo una serie de sugerencias conflictivas a un paciente: 'Levante el brazo izquierdo, ahora el derecho. Arriba el izquierdo, abajo el derecho. Extienda el brazo izquierdo y luego el brazo izquierdo'. Finalmente, el sujeto se confundió tanto con estas instrucciones,

que eran difusas y conflictivas, que se alegraba de poder aferrarse a cualquier indicación, siempre que se la dieran con suficiente firmeza y en voz alta. Luego, mientras estaba tan confundido, si se le decía: 'Duérmase', aparentemente caía de inmediato en un sueño profundo". (*Harley Street Hypnotist* [El Hipnotizador de la Calle Harley], Harrap, 1959).

Nuevamente vemos que al sujeto se le hace sentir que su cuerpo está fuera de control, y que se somete a una persona de status alto. Algunos hipnotizadores nos hacen sentarnos, nos piden que los miremos hacia arriba fijamente a los ojos y sugieren que nuestros párpados desean cerrarse —cosa que funciona, porque mirar hacia arriba es agotador y porque mirar hacia arriba fijamente a los ojos de una persona de status alto, lo hace sentirse a uno inferior. Otro método consiste en hacer que mantengamos extendido un brazo a un costado mientras nos sugieren que se está poniendo más pesado. Si pensamos que el responsable de la pesadez es el hipnotizador en lugar de la gravedad, entonces es probable que aceptemos su control. Los hipnotizadores no nos piden —como a veces se dice— que juntemos las manos, ni nos dicen después que no las podemos separar, pero sí nos piden que las entrelacemos de una forma tal que resulta difícil separarlas. Si creemos que el hipnotizador es el responsable de esta torpeza, entonces tal vez ya no intentemos separarlas. Si nos apretamos el índice con fuerza y luego esperamos, sentiremos que empieza a hincharse —imagino que esto es una ilusión ocasionada por el debilitamiento de los músculos de la mano que está comprimiendo. Esto también puede ser un modo de inducir trance, siempre y cuando el sujeto no se dé cuenta que de todos modos sentiría la "hinchazón", incluso sin la sugerencia del hipnotizador⁴.

Una vez que entendemos que ya no se nos hace responsable de nuestras acciones, no hay necesidad de mantener una "personalidad". A los alumnos de improvisación que se les pide que *finjan* estar hipnotizados, manifiestan una súbita mejoría. A los alumnos que se les pide que finjan ser *hipnotizadores*, no evidencian tal mejoría.

Muchas formas de caer en trance involucran interferir con verbalizaciones. Los cantos o cánticos repetitivos son eficaces, o mantener la mente ocupada en una sola palabra; a menudo se piensa que tales técnicas son "orientales", pero son universales⁵.

Un modo dramático de caer en trance es mediante el "*trumping*". Esto se utilizó en una representación de las Indias Occidentales en el Royal Court, con el indeseado resultado de que los actores continuamente caían en un trance real en lugar de sencillamente actuarlo. Funciona, en parte, por el "efecto de masas", donde todos repiten la misma acción y sonido, pero también por una hiper-oxigenación de la sangre. Se parece a un "stomp de dos pasos hacia adelante".

"Con el paso adelante, el cuerpo se dobla hacia el frente desde la cintura tan violentamente, que parece haber sido impulsado por una fuerza. Al mismo tiempo, el aliento es exhalado, o inhalado, con gran esfuerzo y bullicio. Lo trabajoso de la acción justifica el término 'laborioso'... Cuando se lleva a efecto la posesión del espíritu... las piernas de un individuo tal vez parezcan clavadas al piso... o quizás sea lanzado al suelo". (S.E. Simpson, *Religious Cults of Caribbean: Trinidad, Jamaica and Haiti* [Cultos Religiosos del Caribe: Trinidad, Jamaica y Haití], Institute of Caribbean Studies, University of Puerto Rico, 1970).

Las masas de gente son inductoras de trance, porque el anonimato impuesto por la multitud nos absuelve de la necesidad de mantener nuestra identidad.

7

Posesión

El tipo de trance que a mí me interesa en este ensayo es el "trance controlado", donde el permiso a permanecer "en trance" lo da otra gente, ya sea un individuo o un grupo. Tales trances pueden ser escasos o pasar inadvertidos en esta cultura, pero debiéramos considerarlos como una parte normal de la conducta humana. Los investigadores que han estudiado los cultos de posesión, relatan que los ciudadanos más adaptados son los mejores candidatos a ser poseídos. Mucha gente estima que el "trance" es una señal de locura, al igual que presume que debe ser fácil hipnotizar a los "locos". La verdad es que si los locos fueran capaces de estar bajo un "control social", jamás hubieran revelado la conducta que hizo que los catalogaran como desquiciados. Es tautológico decir que las personas normales son más fáciles de sugestionar, ¡ya que precisamente debido a esto son más normales!

Si comparamos el trabajo de Máscaras con los "cultos de posesión", podemos apreciar muchas semejanzas. Es cierto que a menudo se supone que la persona poseída no recuerda nada de lo sucedido durante el trance —pero esto también se observa a veces en el trabajo de Máscaras, aun cuando no se pida. Y con frecuencia se describen dos tipos de posesión: un estado amnésico y otro lúcido. La gente poseída no parece necesitar lecciones de voz (lo que, como veremos más adelante, sí le ocurre a las Máscaras), pero hay muchas descripciones de sonidos inarticulados que *preceden* al discurso. Y, a veces, una Máscara profundamente poseída hablará a partir del primer momento.

Todo profesor de Máscaras reconocerá la siguiente situación que Simpson relata acerca de un culto Shango: "Una persona dijo: 'Los tamborileros no están tocando bien esta noche'. Un tamborilero exclamó: 'No vale la pena tamborilear si no se obtiene respuesta'. Más

tarde, una mujer se levantó y gritó: 'No están cantando en absoluto esta noche'. El líder apareció y denunció al grupo por su falta de entusiasmo".

Los "sacerdotes" en los cultos de posesión, al igual que los profesores de Máscaras, son de status alto, pero "indulgentes" hacia los trancistas poseídos. Maya Deren describe un incidente en Haití cuando alguien poseído por el Dios Ghede* llegó en un mal momento. El Houngan (sacerdote) protestó.

"'Oh, simplemente vine de paso', dijo él (Ghede), haciendo un gesto auto-acusatorio, 'para mirar un poco. Sólo deambularé por ahí y daré una mirada a las cosas'". (Luego Ghede pidió nueve cassavas —panes planos). "Ghede se quedó parado comiéndose dos a la vez como si fuera parte del auditorio, mientras observaba al gran loa (espíritu) Ogoun y a Damballa. Después el auditorio se distrajo con el problema de un hombre que había trepado a un árbol bajo la posesión de Damballa. Cuando la posesión parecía estar a punto de abandonarlo, el Houngan le rogó a Damballa que hiciera descender al hombre antes de retirarse (de no ser así, el hombre podría caer y matarse)". Ghede, entonces, echó de menos algunos de sus cassavas. "Súbitamente, Ghede estalló en una gran rabieta por los ladrones que le habían robado sus cassavas restantes. Agarró al Houngan y gritaba y pataleaba, mientras Damballa y Ogoun eran ignorados. No quedó más remedio que comprarle a Ghede otros cassavas y algunas galletas para tranquilizarlo.

"Ahora, cuando el loa se dio vuelta para partir con su nuevo alimento, el Houngan, sonriendo, le dijo: '¿Estás seguro que no fue un hombre con una gorrita multicolor quien te robó esos cassavas?'.

"Ghede se dio vuelta con enormes ojos de inocencia. '¿Una gorrita? ¿Qué hombre con una gorrita?'... Alguien gritó: '¿Estás seguro que no sabes quién te robó tus cassavas?'. Entonces, mirándonos por el rabillo del ojo con una expresión encantadora y tierna, Ghede guiñó una vez, lentamente, y se alejó caminando". (*The Divine Horsemen* [Los Jinetes Divinos], Thames and Hudson, London, 1953; Delta Books, New York, 1970).

Ghede, Dios de la muerte y de la sexualidad, está consumido por apetitos iracundos, pero nótese la paradoja de que la criatura sobrenatural que nosotros esperaríamos que fuera "super-adulta", es muy infantil —al igual que las Máscaras. Ghede, en la descripción de Deren, suena exactamente como una Máscara.

"Le preguntamos por qué le gustaba usar anteojos ahumados. 'Bueno', explicó él, 'paso tanto tiempo en el oscuro mundo subterrá-

* También escrito Ghédé, Gheda, (Papa), Gueda, etc., por distintos autores (N. del A.).

neo, que mis ojos son muy sensibles al sol'. '¿Por qué', le preguntamos entonces, 'les sacas el lente derecho con tanta frecuencia?'. 'Bueno, queridos míos', respondió él, 'así es, la cosa: con el ojo izquierdo observo el universo entero. Con el derecho, vigilo mis alimentos, de modo que ningún ladrón me los robe'".

El carácter de una Máscara *no* será como el carácter de quien la utiliza. Simpson, escribiendo sobre los cultos Shango, dice: "Mis informantes negaban que hubiera una estrecha correspondencia entre las características de personalidad de un poder y sus seguidores. A veces un poder se manifiesta en un "niño" ("caballo") cuya personalidad es el opuesto exacto de la del dios. Un devoto puede estar poseído por un poder violento en un momento y por un poder tranquilo en otra ocasión, según el trabajo que haya que efectuar... Un informante dijo: 'Aquello que una persona teme hacer, lo realiza cuando está poseída'".

Sospecho que el número de "tipos de personalidad" que surgen en el trabajo de Máscaras es bastante limitado. Para estar seguros, tendríamos que comparar películas de diferentes culturas y analizar los movimientos y sonidos de los "espíritus". Esta investigación no se ha llevado a cabo, pero tal como los mitos de todo el mundo muestran estructuras semejantes, yo también creo que donde sea que haya una Máscara "tipo Pantalone", habrán Pantalones. En la *Commedia dell'Arte* persistieron los mismos personajes no porque la tradición fuera estéril, sino porque las Máscaras mismas imponían ciertas formas de comportamiento. El Vagabundo de Chaplin ha existido siempre. Harpo, Stan Laurel, Pappa Gueda, Ranga la Bruja y el Soldado Farsante, simplemente están ahí, donde haya un cerebro humano.

Considero que el trance en posesión es una forma particular de trance hipnótico. Alguna gente ha negado esto, pero todos los fenómenos típicos de la posesión pueden ser inducidos por la hipnosis. Es cierto que la hipnosis clínica parece muy diferente, pero eso se debe a que el hipnoterapeuta no está preparando una función ante un público aprobador⁶. Ya que prácticamente no existe literatura sobre la posesión de Máscaras, citaré algunos ejemplos de posesión de espíritus. Es probable que, en algún momento, cualquier persona que enseñe Máscaras se encuentre con estados de trance profundo, por lo tanto, es útil entender su naturaleza.

Esta es la descripción que hace Lucano de una sacerdotisa siendo poseída en Delfos: "Iba dando tumbos frenéticamente por el templo, con el dios montado en la nuca, botando los trípodes que se interponían en su camino. Tenía la cabellera erizada, y cuando agitaba la cabeza, las guirnalda volaban por el piso desnudo... echaba espuma por la boca furiosamente; gemía, respiraba con dificultad, emitía sonidos extraños y hacía retumbar la enorme caverna con sus chillidos

espantosos. Al final, Apolo la obligó a hablar en forma inteligible... Antes que su espíritu pudiera ser devuelto a la luz del día, se produjo un lapso de inconciencia. Apolo estaba lavando su mente con agua del Lete, para hacerla olvidar los fatales secretos que había aprendido durante su esplendorosa visita. El espíritu de la verdad divina se marchó y retornó al lugar de donde provenía; Femonoe se desmayó y fue difícil hacerla volver en sí". (*Farsalia*, Madrid: Gredos, 1984).

El temor y la sensación del dios montado sobre el cuello, o la cabeza, son elementos típicos de posesión que podemos encontrar en los cultos del Nuevo Mundo⁷. Pero comparen la anterior descripción de Lucano con la que da David G. Mandelbaum cuando escribe acerca de la posesión en una aldea al sur de la India.

"Un espasmo de temblores atraviesa al adivino, luego otro, y su cabeza empieza a oscilar. Los movimientos de la cabeza adquieren cada vez más velocidad hasta que parece como si ninguna vértebra humana pudiera soportar el esfuerzo. Puede que el adivino caiga de rodillas y golpee las palmas contra la tierra con un furioso tamborileo, pero la deidad no habla a través de él hasta que se suelta el pelo. Los largos rizos Kota están atados con una cuerda que tiene una significación ritual, y ésta debe ser arrojada por la fuerza del movimiento de la cabeza. Cuando el pelo del adivino cae libre en torno a su cabeza oscilante, él estalla en sollozos estrangulados —la primera articulación del dios que habla a través de su medio escogido. Con balbuceos entrecortados y estrangulados, la voz del adivino hace las veces de boquilla de la deidad". (*Anthropology of Folk Religion* [Antropología de la Religión Folklórica], Charles Leslie, 1960).

William Sargent ha comparado el trance en posesión con el estado pavloviano de "inhibición transmarginal". Cuando un cerebro es sometido a una gran tensión, se produce un quiebre protector: primero el cerebro comienza a dar la misma respuesta a señales tanto fuertes como débiles (se pierde la graduación), luego el cerebro responde con más intensidad a señales débiles, y después las respuestas condicionadas se invierten —cita el caso de Maya Deren como un ejemplo de "inhibición transmarginal". Durante su estudio de los cultos vudú en Haití, ella misma estuvo poseída en varias ocasiones. Una vez llegó a filmar una ceremonia, pero "quedó en blanco" cuando comenzaron a sonar los tambores, y al recuperar la conciencia, descubrió que no sólo había concluido la ceremonia, sino que ella misma la había dirigido. Ella dice:

"De todos los hombres, el poseído es el que menos se beneficia de su propia posesión. Puede que sufra por ello en pérdida material, a veces es doloroso, siempre agotador. Y en la medida que persista su conciencia en sus primeros momentos o se dé cuenta de ella al final, experimenta un miedo abrumador. Jamás he visto otro rostro en que

se refleje tal angustia, opresión y terror ciego como en los momentos cuando sobreviene el loa".

Uno tiende a suponer que la gente lucharía para evitar esta experiencia aterradora, pero es obvio que muchos la desean. El hecho de que el dios debe poseerlo a uno "en contra de su voluntad", es parte de la mitología vudú. Yo pensaría que Maya Deren estuvo sometida a un alto nivel de conflicto, pero es significativo que fuera poseída por la hermosa y sensual diosa Erzulie, y que lograra un asombroso capítulo en su libro.

I.M. Lewis dice: "La persona poseída que en la sesión es el centro de la atención, en efecto dice: 'Mírenme, estoy bailando'... Las ceremonias haitianas de vudú claramente son teatros, donde los problemas y los conflictos relacionados con las situaciones de vida de los participantes son actuados dramáticamente con gran fuerza simbólica... Todo toma el tono y el carácter del sicodrama moderno o la terapia grupal. La abreacción es la orden del día. A las necesidades y los deseos reprimidos, tanto los idiosincrásicos como los socialmente condicionados, se les da plena rienda suelta en público". (*Ecstatic Religion* [Religión Extática], Penguin, 1971).

La primera posesión de Maya Deren ocurrió cuando era la invitada de honor en una ceremonia vudú. Estaba absorta conversando con el Houngan y no le prestaba atención ni a los tambores ni a los cánticos. Esto tendería a hacerla *más* vulnerable. Luego fue llamada a participar en la ceremonia por un momento y "olvidó" lo que tenía que hacer, aun cuando lo había hecho muchas veces en ceremonias anteriores. Lo que realizó, "por casualidad" fue correcto, y cuando regresó a su silla, descubrió que los tambores y los cánticos eran más intensos y "nítidos".

Yo diría que ya estaba en un trance leve. Luego se vio atrapada en el cántico, hasta que se descubrió "parada muy erguida, cantando o incluso tal vez gritando el canto". Se sintió "como con cuerda" y no participó en la danza.

Describe una intensa sensación de ser una con el grupo: "Tan sólo tengo que levantarme, dar un paso adelante, para convertirme en parte de este movimiento glorioso, fluyendo con él, su movimiento transformándose en mío, como el oleaje del mar podría convertirse en la inundación de mi propio cuerpo. En esos momentos, uno no se mueve al compás del sonido, uno es el movimiento del sonido, creado y sostenido por él; por lo tanto, nada es difícil".

Luego, cuando ella trata de cruzar hasta donde se encuentra su sirviente, descubre que su pierna "está enraizada al suelo". Vivencia una "desagradable liviandad en la cabeza", y se repite las palabras "mantente como una unidad". Sale, fuma un cigarrillo y siente que su cabeza se está "apretando, integrando, solidificando una vez más".

Cuando escucha el saludo al dios Odin, "tiene" que regresar para no cometer una ofensa. Si es que *realmente* hubiera deseado escapar, por supuesto se podría haber "enfermado". Toca la mano de una persona poseída y siente un golpe momentáneo como "electricidad" y los demás le indican que es probable que vaya a ser poseída. Está preocupada por su "persistente vulnerabilidad", y toda la gente en torno a ella está cayendo en trance. Decide continuar: "Huir sería una cobardía. Podría resistir, pero no debo escapar. Y puedo resistir mejor, pienso, si dejo a un lado los temores y el nerviosismo; si en lugar de sospechar de mi vulnerabilidad, me dispongo a competir en forma desafiante y abierta con todo esto que me obligaría a su autoridad".

En algún nivel, es claro que desea entrar en trance, pero cree que está siendo forzada a hacerlo *contra su voluntad*. Los espíritus han de ser plenamente responsables de hacer a un lado su personalidad. Ha tenido todas las señales premonitorias y ahora se une a los cánticos y a la danza y no siente temor. Se siente increíblemente cansada, pero no se detiene hasta que de pronto se hace *más fácil*, a pesar de que no se da cuenta del momento exacto en que "el paso que parecía insoportablemente exigente había disminuido un poco a cámara lenta".

Es claro que su sentido del tiempo se está distorsionando y que ya se encuentra en un estado de conciencia muy curioso. Su pierna nuevamente "se enraiza" al suelo. Los tambores "más lentos" de hecho estarán acelerándose a medida que los tamborileros tratan de empujarla hacia un trance profundo. Ve todo muy precioso y se da vuelta a un vecino para decirle: "Observa cuán hermoso es eso", cuando se descubre aislada, sola en un círculo.

"Me doy cuenta cómo me atravesó una lanza de terror, que ya no soy yo a quien observo. Sin embargo *soy yo*, porque a medida que me invade el terror, una vez más somos una, unidas por y en el punto de la pierna izquierda. La blanca oscuridad empieza a dispararse hacia arriba; retuerzo mi pie hasta soltarlo, pero el esfuerzo me lanza por encima de lo que parece una vasta, vasta distancia y llego a descansar en la firmeza de los brazos y cuerpos que me sostendrían. Pero tienen voces —voces fuertes e insistentes que cantan— cuyo sonido podría asfixiarme. Con cada músculo me libero y nuevamente me lanzo a través de un vasto espacio... Mi cráneo es un tambor; cada gran golpe entierra esa pierna, como la punta de una estaca, en el suelo. El cántico está en mi propio oído, dentro de mi cabeza. ¡Este sonido me ahogará! ¡Por qué no se detienen! ¡Por qué no se detienen!". No puedo liberar mi pierna. Estoy atrapada en este cilindro, este pozo de sonido. No hay nada en ninguna parte, excepto esto. No hay salida. La blanca oscuridad asciende por las venas de mi pierna como una repentina marea que sube, sube; es una gran fuerza que no puedo sostener o contener, que seguramente hará estallar mi piel. 'Piedad', grito dentro

de mí. La escucho haciendo eco por las voces, estridentes y no terrenales: ¡Erzulie!. La brillante oscuridad sube inundando mi cuerpo, llega a mi cabeza, me envuelve. Soy succionada hacia abajo y hecha explotar al instante. Eso es todo".

Esto suena más parecido a la posesión de la sacerdotisa de Delfos que a la hipnosis, pero no es sólo una espectacular técnica de inducción. Alfred Metraux observa que "La gente que está acostumbrada a la posesión, pasa rápidamente por todo un rango de síntomas nerviosos y luego, de pronto, está ahí: en pleno trance. Incluso pudiéndose dispensar un preámbulo igual a éste cuando una ceremonia está en pleno vuelo y exige la entrada instantánea de los dioses". (*Voodoo in Haiti* [Vudú en Haití], traducido por H. Charteris, André Deutsch, 1972). El también señala que la intensidad del ataque depende de la naturaleza del dios que está siendo encarnado. Considero que la "inhibición transmarginal" de Sargent es simplemente *otra* forma de caer en trance.

En cuanto al terror en que ella insiste, hay muchos relatos de posesión "tranquila", de modo que no creo que el terror sea un elemento "constitutivo" del proceso, o más bien, que la mitología sea la que produce el terror. Curiosamente, en otra parte, y antes de haber estado en Haití, Maya Deren dijo: "La amnesia total, aunque menos espectacular que muchas otras formas de desorden mental, siempre me ha parecido lo más aterrador". ("An Anagram of Ideas on Art" [Un Anagrama de Ideas sobre Arte], *Form and Film* [Forma y Filme], 1946).

En los cultos de posesión, los adoradores encarnan a los dioses, y sus posturas, movimientos y voces cambian a medida que lo hace la expresión facial. Oesterreich dice: "La transformación de la fisonomía aparece en todas las descripciones". (Oesterreich también menciona a una niña de once años que comenzó a hablar con una "profunda voz de barítono"). Los espíritus que llegan, casi siempre son bien conocidos para la congregación, y el sacerdote tendrá listos los atuendos o accesorios que requieran. Luego se llevan a cabo extensas improvisaciones que son muy teatrales. A continuación se reproduce la descripción que hace Jane Belo de una ceremonia indonesica de posesión:

"La muchedumbre que se reunió estaba alerta y atenta, el espíritu general era como el de un juego donde todo el mundo participaría. Todos se unieron en el cántico que dirigiría la actuación del trancista. La gente le gritaba frases sarcásticas a los ejecutantes, provocándolos, agrediéndolos con frases que se sabía que los enfurecían. La multitud disfrutaba mucho con esto. Llegado el momento de concluir el acto, todo un grupo se dejó caer sobre el trancista, quien se retorció ferozmente con convulsiones precipitadas por el ataque. Sumidos en una gran excitación, todos se lanzaron sobre alguien más en forma teme-

raria y desordenada. Luego se dispusieron a ayudar al trancista a volver a su conciencia normal. Entonces todos se dedicaron a cuidar al hombre que estaba volviendo en sí, con la misma intensidad con que unos minutos antes habían sido los agresores y excitadores de la criatura en que él se había 'convertido'. (*Trance in Bali* [Trance en Bali], Columbia University Press, New York, 1960).

Los trancistas vudú pueden ser poseídos por varios dioses diferentes uno tras otro, y el mismo dios puede habitar a diversas personas al mismo tiempo —en Haití, en una ocasión, se realizó una demostración masiva donde varios cientos de personas, todas poseídas por Papa Gheda, desfilaron frente al palacio presidencial. Se dice que los trancistas vudú no recuerdan nada acerca de sus posesiones, pero Jane Belo, escribiendo sobre el trance en Indonesia, describe dos tipos de posesión: uno en que "está presente una fuerza que es diferente de su 'Yo' y hace dos integraciones simultáneas, y aquel donde hay un cambio temporal pero total de la personalidad, en que la persona es 'transformada' en otro ser u objeto". (*Trance in Bali*).

A continuación, Metraux describe un ejemplo de dioses vudú improvisando juntos: "Estos *impromptus*, que varían en estilo, son muy apreciados por el público, quien ríe a gritos, se une al diálogo y manifiesta ruidosamente su placer o descontento. Tomen un ejemplo: alguien poseído por Zaka aparece bajo el peristilo, vestido con la bata de levantarse de un campesino. Mediante movimientos sagaces, hace la mímica de un campesino angustiado que viene a la ciudad y que teme que le roben. Ahora se le une otra persona poseída y uno casi podría decir que 'se desarrolla'. Es Guede-nibo de la familia Guede, quien custodia a los muertos. Zaka se ve claramente aterrorizado por la presencia de su lúgubre colega y trata de propiciarlo invitándolo a comer algo y a beber un poco de ron. Guede, que está haciendo una representación de un hombre de la ciudad, intercambia cortesías con él, tratando de importunarlo. Le pregunta: '¿Qué tienes dentro de tu bolso?'. Introduce la mano y examina los contenidos. Alarmado, Zaka grita: '¡Detente, detente!'. Después que le devuelven el bolso, se lo sacan subrepticamente mientras está examinando a uno de los enfermos. Zaka, desesperado, pide cartas y conchas para descubrir al ladrón por medio de la adivinación. El público canta: 'Juega, Zaka, juega'". (Y así sucesivamente). (*Voodoo in Haiti*).

Cualquier profesor de Máscaras reconocerá como típicas de la Máscara las escenas que, según se relata, ocurren durante la "posesión". Uno esperaría que los dioses se presentaran como superhombres, pero en todas las culturas de "trance" encontramos una mitología que describe a los dioses actuando de una manera infantil. Como dice Melville: "Los dioses son como niños y hay que decirles qué hacer".

8

Enseñar el Trabajo de Máscaras

Para una clase introductoria de Máscaras, pongo sobre una mesa una serie de artículos de utilería. Los coloco en una mesa, porque la acción de inclinarse puede apagar a una Máscara nueva. Evito cualquier artículo de utilería que pudiera presentar "dificultades". Un paraguas podría estimular a una Máscara a pensar cómo abrirlo. Un reloj despertador podría sugerirle que le diera cuerda. Descarto cualquier cosa para la cual se requiera que una Máscara tenga una edad mental de más de dos años y medio. El tipo de objetos que están sobre la mesa son los que le interesarían a niños pequeños. Escojo cosas que proporcionan una serie de experiencias táctiles: una bufanda, una zanahoria, campanas, papel de aluminio, un jarro, un globo, un pedazo de piel, una muñeca, un animal de juguete, un palo, un tubo de goma, flores, dulces. Los libros para niños también sirven, siempre que sean pequeños, y ayuda si están en un idioma extranjero. (Mi esposa, Ingrid, envuelve regalitos para las Máscaras en las clases que ella da; cada paquete tiene un dulce o un juguetito, cosa que a las Máscaras les gusta).

Coloco algunos muebles en el escenario y un telón a un costado. Detrás del telón hay sombreros, abrigos, pijamas, buzos y unos cuantos vestidos. Si la ropa está un poco pasada de moda, mucho mejor. Aunque, por lo general, la ropa verdadera es mejor que el vestuario escénico. También sirven las sábanas de color. Yo antes tenía unos enormes "zapatos" de fieltro que a algunas Máscaras les gustaban —creo que fueron hechos para ponerlos dentro de las botas de goma cuando hiciera frío.

Una vez que los alumnos están listos, yo cambio mi status y desempeño uno "alto". No voy dando saltos por ahí y moviendo los brazos como lo haría para una clase de comedia. Me pongo más tranquilo, "serio" y más "adulto". El cambio en mí produce un cambio de sensación en los alumnos que yo exploto asegurándoles que las Máscaras *no* son peligrosas, que cualquier cosa que ocurra, yo puedo manejarla, y que lo único que importa es que deben sacarse la Máscara cuando se los pida. Mientras más seguridad les doy, más saltones se ponen, y cuando llegue el momento de tomar una Máscara, muchos de ellos estarán temblando. La destreza radica en crear el equilibrio exacto entre el interés y la ansiedad.

También tengo que establecer que no se les hará responsable de sus acciones mientras tengan puesta la Máscara. Ilustro esto con algunas historias.

Teníamos una Máscara con una gruesa nariz ganchuda y cejas iracundas. Era de un rojo profundo y congestionado y le gustaba coger

palos y golpear a la gente. Era bastante inofensiva siempre y cuando el profesor supiera esto y dijera con firmeza en el momento crítico: "¡Quítate la Máscara!". Alguien la pidió prestada en una ocasión —Pauline Melville, quien se había hecho cargo de mis clases en el Morley College. Al día siguiente devolvió las Máscaras y dijo que alguien había sido golpeado en el brazo. Tuve que explicarle que la culpa era mía por no habérselo advertido. (Y apunté hacia la Máscara que golpeaba a la gente). En una oportunidad vi a tres Máscaras semejantes de nariz ganchuda —eran Máscaras Kabuki y estaban en el *hanamichi* (la plataforma que está al medio del público), y claro, tenían palos y estaban amenazando a la gente.

Otra Máscara se llamaba Sr. Parks. Solía reír, mirar fijamente al cielo, sentarse en el borde de las sillas y caer hacia un lado. Shay Gorman creó el personaje. Llevé esta Máscara a un curso que di en Hampshire. Los alumnos estaban entrando por detrás de un telón y de pronto escuché la risa del Sr. Parks. Entró con la misma postura que Shay Gorman había adoptado, miró hacia arriba como si hubiera algo muy divertido en el techo y luego se quedó sentado en el borde de una silla como si quisiera caer. Afórtunadamente no lo hizo, porque quien la llevaba puesta no era muy atlético. En realidad no tiene sentido que una Máscara sea capaz de transmitir ese tipo de información a quien la está usando.

Cuando los alumnos empiezan a observar por sí mismos cómo las Máscaras obligan a adoptar ciertos tipos de conducta, entonces realmente comienzan a sentir la presencia de los "espíritus". Recuerdo una Máscara que yo recién había fabricado. Un alumno se la probó y se convirtió en una criatura encorvada, retorcida y borboteante. Luego, alguien que llegó atrasado tomó la misma Máscara y surgió una criatura idéntica. Le digo a los alumnos que tomen cualquier Máscara que les quede cómoda. Probablemente harán maniobras para tomar aquella que piensan que pueden hacer bien, pero esto no importa mucho, ya que tendrá una apariencia bastante diferente cuando la vean reflejada en el espejo. Una vez que el alumno ha encontrado una Máscara cómoda, una que no se entierra en sus ojos, arreglo sus cabellos de modo que cubran el elástico y la parte superior de la frente de la Máscara.

Luego digo: "Relájate. No pienses en nada. Cuando te muestre el espejo, haz que tu boca calce en la Máscara y mantenla así de modo que la boca y la Máscara conformen un solo rostro. Sabrás todo acerca de la criatura en el espejo, así que no tienes que reflexionar sobre ella. Conviértete en la cosa que ves, aléjate del espejo y anda a la mesa. Habrá algo que desee. Deja que lo encuentre. Desobedece cualquier cosa que yo esté diciendo si ella lo quiere, pero si digo: 'Quítate la Máscara', entonces debes hacerlo".

Presento el espejo muy suavemente, deslizándolo hacia arriba en el espacio que hay entre el actor y yo. El impacto de ver el reflejo tiene que ser tan intenso como sea posible. Después de dos segundos empiezo a hacerme a un lado, balanceando el espejo conmigo, de modo que el actor automáticamente dará un paso y se encontrará frente a la mesa con los artículos de utilería a medida que el espejo se aleja de él. Si el actor parece estar resistiéndose al cambio, yo podría decir: "Ahora estás cambiando" o "Haz que el rostro se adapte a la Máscara". Utilizo un espejo del tamaño de la cabeza, porque la información que necesitan proviene del rostro. Si el espejo es más grande, entonces se ven de cuerpo entero y es probable que comiencen a adoptar posturas. No quiero que *piensen* acerca de ser otra criatura, quiero que vivencien esto de ser otra criatura⁸.

Algunos alumnos tocarán compulsivamente su Máscara apenas vean su reflejo. Esto es una defensa: quieren asegurarse que es "sólo una máscara". Si los alumnos parecen estar seriamente asustados, entonces les digo que crucen los dedos o algo por el estilo. Una vez que aceptan tal método para mantenerse "a salvo", ya han entrado a un "universo mágico". Cuando acceden a descruzar los dedos o lo que sea, los efectos de la Máscara serán aún más fuertes. En los cultos de posesión, uno se puede proteger aferrándose a las vigas o "haciéndole nudos a la ropa interior". Algunos alumnos se ponen rígidos y luego se quitan la Máscara, visiblemente conmovidos, y dicen: "No pasó nada". Otros "consideran con detenimiento y planean" qué hacer, y luego van dando saltos por ahí como si fueran boxeadores, adoptan la postura de un Arlequín, o lo que sea. "No tengan palabras en su cabeza", digo.

Cuando un alumno se prueba una Máscara por segunda vez, puede que le diga: "Cuando mires en el espejo, deja que la Máscara emita un sonido y mantenlo a lo largo de toda la escena". Esta es una técnica de meditación muy efectiva para bloquear la verbalización (como los monjes tibetanos que musitan "Oooooommmmm"). A menudo digo cosas tales como: "Sí, eso es excelente", "¿Quién es?" o "Asombroso", incluso antes de que los alumnos hayan mirado en el espejo, de modo de reforzar la sensación de ser diferente y estar escondido. Las Máscaras empiezan a jadear, a respirar con dificultad y a aullar, lo que aterroriza aún más a la gente que está observando y "bombea la atmósfera". En los cultos vudú, los tambores palpitan durante horas para llamar a los dioses de África a través del océano.

Una vez que una persona está poseída, por lo general otras siguen casi inmediatamente. En una clase de Máscaras para principiantes, generalmente hay veinte minutos "muertos" antes que aparezca la primera Máscara —si uno tiene suerte. Mi método consiste en "sembrar" la clase con una Máscara plenamente desarrollada. La presencia

de una Máscara "poseída" le permite a los alumnos "soltarse" y, al mismo tiempo, los alarma y reasegura. Este mismo fenómeno se registra en los cultos de posesión; y es más fácil hipnotizar a alguien que acaba de ver a otra persona en esta misma situación.

Estimulo a los alumnos a lanzarse y que dejen de ser "críticos", diciéndoles: "¡Equivócate! ¡Estas Máscaras son más extremas, más poderosas que los rostros comunes y corrientes! No seas tímido. Comete grandes errores. ¡No te preocupes si te equivocas! ¡Confía en que te detendré!". A veces digo: "¡Lo que viste en el espejo era lo *correcto*! Pero sólo me mostraste una sombra de ello. Pruébate la Máscara otra vez. Nunca progresarás si no eres valiente". A veces veo que una persona se transforma sólo durante un momento al mirarse en un espejo, pero luego toma posesión de sí misma para cancelarlo. La detengo, hago que se quite la Máscara y que después vuelva a comenzar inmediatamente.

Una muchacha se pone una Máscara y se transforma. Parece iluminar la sala, pero se la quita de inmediato.

"Sé cuidadosa con la Máscara", digo. Cuando las personas sienten que la Máscara las ha hecho traicionarse, la tiran al suelo. He visto lanzar una desde el centro del escenario hasta el fondo de las bambalinas. En el caso presente, mi advertencia refuerza la sensación de que pueden ocurrir cosas inesperadas y violentas.

"No pude hacerlo", dice ella.

"Pero resultó maravilloso".

"Sentí que no era lo correcto".

"¿Quieres decir que no te gustó la cosa en que te habías convertido?"

"Así es".

"Eso quiere decir que lo puedes hacer, la experiencia fue *real*".

La reafirmo y la dejo observar y ver que nadie saldrá dañado.

El problema no es conseguir que los alumnos vivencien la "presencia" de otra personalidad —casi todo el mundo recibe un golpe intenso de su reflejo—, la dificultad radica en impedir que el alumno haga el cambio "por sí mismo". No hay ninguna razón para que él comience a "pensar" cuando ya "sabe" intuitivamente con exactitud qué tipo de criatura es. Conseguir que mantenga su boca en una posición fija y hacer que emita sonidos ayuda a bloquear la verbalización, y "encontrar un artículo de utilería" sirve para alejar la Máscara del espejo. Desgraciadamente, incluso el esfuerzo de caminar tal vez lance al actor a entrar a la conciencia normal. Es por esto que sostengo el espejo cerca de la mesa (a menos de dos metros), y en casos extremos, comienzo la Máscara en la mesa o sentado en una silla.

Una Máscara nueva es como un bebé que no sabe nada del mundo. Todo le parece asombroso y tiene poco acceso a las destrezas de quien

la lleva puesta. Frecuentemente, una Máscara tendrá que aprender a sentarse, inclinarse o sostener cosas. Es como si uno construyera otra personalidad a partir de la nada; es como si una parte de la mente se separara y luego se desarrollara por su propia cuenta. Hay excepciones, pero en la mayoría de los casos, las mejores Máscaras parten sabiendo lo mínimo. No saben cómo destapar jarros; no entienden la idea de envolver cosas (si se les da un regalo, simplemente admiran el papel). Cuando los objetos se caen al suelo es como si dejaran de existir. Una alumna siempre abandonaba la sala antes de ponerse una Máscara particularmente regresiva. Le pregunté por qué y me dijo: "Es tonto, pero temo que podría orinarme, así que siempre voy al baño".

Las Máscaras normales atraviesan por un período de aprendizaje, de modo que después de casi doce clases tienen un vocabulario limitado, una serie de "artículos de utilería" que manejan habitualmente y algún tipo de historia basada en interacciones con otras Máscaras. Una Máscara que coge todo, habrá aprendido que las otras Máscaras la castigarán, y así sucesivamente. Los actores que "no pueden realizar" el trabajo de Máscaras, jamás son capaces de permitirle a la Máscara ser verdaderamente estúpida e ignorante. Tratan de transferir sus propias habilidades directamente. En lugar de permitirle a una Máscara explorar un paraguas cerrado, ellos se "harán cargo" y lo abrirán. En vez de dejar que la Máscara sufra porque no ha aprendido a sentarse en una silla, la "harán" sentarse. Por su impaciencia y deseo de ejercer control, se saltan un proceso necesario. La sensación de Máscara se escabulle y nos quedamos con el actor fingiendo ser otra persona, en lugar de *ser* otra persona.

Algunas Máscaras están "ligadas a los músculos" y actúan como "monstruos". Yo no estimulo este tipo de Máscaras, a menos que sea lo único que un actor puede producir. Lo más importante es que un actor debería dragar algún tipo de "espíritu", pero prefiero las Máscaras que liberan al actor física y vocalmente. Estimulo las Máscaras que son "humanas", como grandes niños extrovertidos, o que expresan sentimientos muy intensos: codicia, lujuria o ternura, por ejemplo. En cuanto surge una Máscara que parece útil, hago que el actor la repita. Digo: "Dite a ti mismo que te estás viendo en el espejo por primera vez, la Máscara hará el resto". Esto impide que el actor trate de recordar lo que la Máscara hizo la "última vez".

Pronto hay una serie de "personalidades" reconocibles que puedo reunir en escenas. Generalmente, le enseño a cada Máscara que es dueña de toda la utilería y que conocerá a alguna gente simpática. Al principio es frecuente que las Máscaras sean más bien grotescas, muy depresivas o maníacas —y a veces aterradoras. La interacción las socializa. Se hacen amigas y enemigas. Ahora tenemos una comunidad

de Máscaras, cada una con su propio vestuario, utilería e historia personal.

Probablemente aún no *hablan* —y la incapacidad de hablar es casi una señal de un buen trabajo de Máscaras. Los actores se asombran al descubrir que es necesario darle "lecciones de voz" a las Máscaras. Generalmente ellas entienden las palabras que se les dicen, pero tienen la comprensión de un niño pequeño. Las palabras largas son ignoradas o producen perplejidad.

Monto una escena donde la Máscara debe encontrarse con un "profesor de voz muy simpático". Reúno la utilería que creo que le interesará a la Máscara y hago que alguien se quede cerca de ella con un espejo.

"Adelante", digo. "¿Asiento?".

Se ve confundida.

"Asiento", digo, y me siento en una silla. Si "capta", me imitará y probablemente emitirá algún tipo de sonido. "Ponte de pie", digo, y jugamos a "sentarnos y paramos" como dos idiotas. Luego le doy un regalo a la Máscara, tal vez un globo. "Globo", digo, y si no lo quiere o no dice la palabra, no la presiono. Si le gusta el globo, digo: "Globo amarillo", o lo que sea. Cada vez que la Máscara empieza a apagarse, obtiene una recarga del espejo, y yo sigo bien atrás y le paso cosas a la distancia. Si me acerco demasiado, probablemente la inhibiré. Tengo que ser muy cuidadoso para no invadir el "espacio" de la Máscara, aunque la cercanía entre las Máscaras profundizará su trance.

Cuando otras personas actúan como profesores de voz, por lo general quieren 'mandonear' a las Máscaras. Supongo que esto sucede porque así es como tratamos a los niños pequeños. Tocaban a las Máscaras; tratan de chantajearlas para lograr que hablen, negándose a darles regalos hasta que obedezcan. Si dicen una palabra, los "profesores" intentan con frenesí que la pronunciación sea exactamente correcta. Entonces la Máscara sufre y no cooperará.

Lejos, el mejor modo consiste en hacer que una Máscara que ya habla trabaje como profesor. Tales Máscaras con frecuencia expresan molestia ante la "estupidez" de sus alumnos, pero hay algo muy mágico en apartar al ser humano del proceso para que las Máscaras entreguen sus propias tradiciones. Las Máscaras incluso pueden sostener los espejos.

Me siento contento si, en una sesión de cinco minutos, logro tres sonidos que se asemejen a palabras. Al principio, muchas palabras no se pueden decir debido a la forma en que se mantiene la boca. Tres palabras es un gran logro. Una vez que la Máscara ha aprendido alrededor de una docena de palabras, empieza a transferir palabras del vocabulario de quien la lleva puesta, o a tomarlas de otras Máscaras.

Las lecciones de voz parecen algo tonto, pero recuerden a Chaplin, quien jamás descubrió realmente la voz adecuada para su Vagabundo. Realizó muchos experimentos y finalmente lo hizo cantar en jerigonza (*Tiempos Modernos*). "Charlie" siempre suena como Chaplin cuando habla, y creo que Chaplin lo sabía, y probablemente ésta sea la razón por la cual abandonó el personaje. Si él hubiera podido trabajar en una clase de Máscaras, es casi seguro que habría encontrado una voz.

Un actor puede desarrollar varias Máscaras, cada una con sus propias características y vocabulario. Si le digo una palabra poco familiar a una Máscara, me preguntará qué significa y *siempre* la recordará. Lo extraño es que cada Máscara recuerda lo que sabe y también lo que no sabe. Un actor abandonó el Estudio precisamente cuando su Máscara estaba aprendiendo a hablar. Luego de dos años regresó y comenzó otra lección de voz, y estaba usando exactamente el mismo vocabulario que había aprendido en el curso anterior. Se dice que los sujetos hipnóticos están en contacto con todas las demás ocasiones en que estuvieron en trance, y lo mismo es válido para los personajes de Máscaras.

Acelero el aprendizaje de palabras pidiéndole a las Máscaras que cuenten hasta diez o digan el alfabeto. Las rimas infantiles son útiles. Hago que las Máscaras le reciten poemas cortos al público que aplaude en forma entusiasta. Una rima infantil puede enseñar tantas palabras, que la Máscara entra directamente a un discurso sencillo.

A continuación se reproducen algunas notas escritas por alumnos de Máscaras sobre la sensación del estado de Máscara.

"Descubrí que la incapacidad de hablar era la sensación más extraña, combinada con una sensación de estar en un estado de ánimo de mucha energía y con una total despreocupación por el público. Los colores parecían intensificarse y los objetos se convertían en posesiones. La terrible sensación de tener que triunfar ante la gente se esfumó en el trasfondo, y los movimientos corporales perdieron su rigidez e inhibición. Los sonidos llegaban a mi garganta de improviso.

"Una vez fuera de la Máscara, me siento agotada emocional y físicamente y no puedo reasumirla sin antes descansar un poco. Como improvisadora, la preocupación de parecer 'adecuada' me pone nerviosa, pero en cuanto tengo puesta una Máscara, tal sensación desaparece y ella puede improvisar indefinidamente (si está contenta)".

Esta alumna era una experimentada actriz aficionada y había aprendido un modo falso pero efectivo de presentarse, basado en intensas "demostraciones de sentimiento". Tenía una gran "coraza" contra el público, pero en el trabajo de Máscaras se "liberaba" y parecía maravillosamente talentosa. Sospecho que su cansancio extremo puede haber estado vinculado a angustias residuales en relación a "dejarse llevar". Trabajé con ella durante un año, fundamentalmente en impro-

visación, y recién estaba empezando a transferir sus destrezas de Máscara a sus habilidades de actuación. Con suerte saldría del callejón sin salida.

Otro alumno escribe:

"Siempre salgo de las clases de Máscaras con una sensación de frescura *renovada*, una sensación liviana.

"Me gusta mucho el estado de Máscara —supongo que se podría decir que actúa sobre mí como algunas drogas afectan a otra gente—, ¿será un escape tal vez?

"Aumenta mi sentido del tacto y la audición, deseo tocar y sentir todo, los sonidos intensos no me molestan. Los colores son mucho más brillantes y significativos —me percató más de ellos.

"Algo le sucede a mis ojos.

"Siento la capacidad de asombro de los niños ante un descubrimiento.

"Como Máscara hay innumerables cosas que pueden dañar mucho —ser golpeado—, ver a alguien sacándose su Máscara... una sensación de fracaso durante una clase de Máscaras. Tal vez cuando hablo de dañar, no me refiero a un daño físico —sino a uno mental que alarma mucho a la mente—, porque uno es, literalmente, un niño pequeño *abierto* a todo lo que el mundo ofrecerá, y la primera experiencia por lo general es la más duradera.

"Ahora me siento mucho más feliz conmigo como actor —porque he tenido algo de entrenamiento de Máscaras—, ¿puedo decir por qué me siento mejor? No lo sé. Simplemente tengo más confianza. Me siento 'adecuado' en el estado de Máscara, lo que haga está bien, no hay conflictos emocionales.

"Me resulta difícil quitarme una Máscara que ha trabajado exitosamente durante un largo período de tiempo —una vez cuando sí me la quité, sentí que junto con ella me estaba arrancando mi propio rostro".

Un tercer alumno escribe:

"Cuando tuve mi primera lección de voz exitosa, sentí que yo sabía cómo decir las palabras, pero la Máscara no. Una parte de mí sabía cómo hacerlo, y otra no. Esta última era mucho más fuerte y mantenía el control sin luchar...

"A las Máscaras no les gusta fingir. Para hacer la escena donde la Máscara entra desde afuera, tuve que salir a la puerta del vestíbulo y luego entrar. Por otra parte, fue fácil para ella (la Máscara) fingir que el monedero de Ingrid era un cubretetera, porque no tenía idea qué es lo que era esto".

Recuerdo a unos profesores de escuela suecos un tanto adustos que se les permitió salir a un jardín con las Máscaras que habían desarrollado puertas adentro. Gritaban de felicidad, corrían sobre las flores y empezaron a arrancarlas. Detuve la escena y descubrí que algunos

estaban muy perturbados, ya que jamás habían imaginado un comportamiento así de su parte.

Es probable que los alumnos tengan sueños vívidos cuando empiezan el trabajo de Máscaras. Un alumno muy talentoso se descubrió caminando dormido por primera vez en muchos años. Un alumno canadiense se estaba probando una Máscara en casa y salió al jardín llevándola puesta cuando la temperatura era de veinte grados bajo cero. Se asombró al descubrir que estaba parado en la nieve con los pies descalzos. Las Máscaras son muy extrañas y deberían ser tomadas con cautela, no porque sean realmente peligrosas, sino porque una mala experiencia puede alejar a un profesor o a un alumno para siempre.

En los momentos en que una Máscara "funciona", el alumno siente una especie de liberación de las decisiones y una suerte de inevitabilidad. El profesor ve una súbita "naturalidad" y que el alumno ya no está "actuando". Al principio la Máscara puede iluminarse por un par de segundos. Tengo que ver y explicar exactamente cuándo ocurre el cambio. Los dos estados son en realidad muy diferentes, pero la mayoría de los alumnos son insensibles a los cambios de conciencia. Algunos alumnos se aferran rígidamente a la "conciencia normal", pero la mayoría se mantiene alternando en forma permanente entre su control y el de la Máscara. Se hace posible decir: "La máscara se apagó cuando tocaste la mesa" o "Se encendió por un segundo cuando viste a la otra Máscara". Una vez que el alumno entiende la enorme diferencia que existe entre controlar una Máscara y ser controlado por una Máscara, entonces se le puede enseñar. No importa si pierde el estado de Máscara por un par de segundos luego de alejarse del espejo, porque una vez que sabe en qué momento ocurre el cambio, se puede extender el estado de trance. Lo esencial es identificar las dos sensaciones: (1) el alumno trabajando a la Máscara, que es lo que no queremos; (2) la Máscara trabajando al alumno, un estado que éste aprende a mantener.

Cuando los actores han desarrollado uno o dos personajes y han aprendido a mantenerlos, los empujo a representar situaciones más complejas. Existe una especie de "montículo" que uno debe hacer que sobrepasen. Invento el tipo de situaciones a las cuales respondería un niño de tres años: jugar a la "tienda", robar, que le griten adultos enfadados, etc. También monto escenas "maratónicas" donde las Máscaras se interrelacionan durante un largo tiempo —hasta una hora. Si alguien se desconecta, puede obtener una "recarga" del espejo o unirse al público. Llegan más Máscaras a medida que otras se van. Una vez que se alcanza esta etapa, las Máscaras funcionan como *entretenedores*. Uno reúne a las Máscaras y disfruta las escenas que surgen. Tienen su propio "mundo" y es fascinante observar cómo lo exploran.

En la vida normal, la personalidad esconde o reprime los impulsos. Los personajes de Máscaras trabajan sobre el principio opuesto: son infantiles, impulsivas, abiertas; sus maquinaciones son completamente transparentes para el público, pero no necesariamente entre ellas. Si observamos, digamos, a los adultos que van en un ómnibus, podemos ver que trabajan para expresar una "calidad de muertos".

Si las Máscaras fueran sometidas a las mismas presiones de nuestros hijos, también se convertirían en seres aburridos e inexpresivos. Nosotros los adultos hemos aprendido a ser opacos. Vivimos entre superficies duras que nos reflejan el sonido, de modo que constantemente le estamos diciendo a nuestros hijos que se queden callados. Nuestra vida está rodeada de objetos valiosos —cristalería, loza, televisores, equipos de música—, de manera que el movimiento debe ser reprimido. Cualquier adulto que actuara como un niño de tres años nos resultaría insoportable.

John Holt habló de este tema al analizar la mirada "de madera" de los niños retardados (en *How Children Fail*). Un niño de catorce años con una edad mental de seis no "actúa de seis" porque no lo dejamos, pero tampoco puede "actuar de catorce", así que muestra un aspecto estúpido como defensa. Un niño de un año y medio se puede ver brillante y alerta, pero un adulto con una edad mental de diez tiene que lucir como un idiota, porque éste es el personaje más aceptable que es capaz de armar. Cuando Veronica Sherbourne le permite a los niños retardados comportarse espontáneamente, de inmediato vemos que esta especie de opacidad sólo era una cubierta, un disfraz inhabilitante, sin embargo, nosotros, las personas "normales", somos de madera e inexpresivas en comparación a las Máscaras.

Esta es la razón por la cual los profesores de Máscaras o los sacerdotes en ceremonias de posesión son tan indulgentes. Cuando las Máscaras son puestas en libertad entre una muchedumbre, se les permite todo tipo de conductas que a la gente normal les serían prohibidas en forma instantánea.

Un famoso profesor francés de la Máscara —que no estaría de acuerdo con este ensayo— divide inmediatamente a los alumnos en aquellos que pueden trabajar Máscaras y aquellos que no. Creo que esto es dañino. Uno de mis mejores improvisadores (Anthony Trent) estuvo trabajando arduamente durante ocho semanas hasta que una Máscara lo poseyó. El que un alumno pueda tener éxito o no, depende en parte de la destreza del profesor y del incentivo del alumno. Cuando empecé a enseñar, pensaba que sólo uno de diez de mis alumnos realmente podría "convertirse en la Máscara". Recientemente creé una obra de Máscaras con una compañía de actores, y debido a que *tenían* que triunfar, todo el mundo lo consiguió —en cierta medida. Donde la posesión es la norma (por los menos en las Indias

Occidentales e Indonesia), siempre hay algunas personas que no logran ser poseídas. Tal vez sencillamente no tengan suficiente incentivo.

Se produjo un gran avance en mi enseñanza de Máscaras cuando se me ocurrió tener gente de pie que presentara los espejos *durante* las escenas. En el momento en que el actor de Máscaras "vuelve en sí", chasquea los dedos y tal vez se le acerquen con premura dos o tres espejos. Esto hace que el proceso de aprendizaje sea mucho más fácil. Las Máscaras también pueden tener pequeños espejos en sus bolsillos para regresarse a su propio estado.

El trabajo de Máscaras es especialmente adecuado para adolescentes "rudos" que por lo general piensan que la actividad teatral es para personas afeminadas. Les resulta atractivo porque lo sienten peligroso. He presenciado un excelente y muy sensible trabajo de Máscaras realizado por adolescentes bastante violentos. Personalmente, pienso que el trabajo de Máscaras es algo que casi cualquier persona puede aprender a disfrutar. Es muy refrescante poder abandonar la personalidad que otra gente nos impuso.

9

La Expósito

Analizaré en forma más detallada una Máscara en particular. Esta es "la Expósito", que fue confeccionada casi como un chiste. Yo había cubierto con plasticina un sujetador de pelucas como base para mayor modelado. Luego le coloqué tres pedazos de plasticina, dos círculos y un pelotón, para que tuviera nariz y ojos. El resultado se veía muy "vivo". Decidí que valía la pena convertir este "chiste" en una Máscara—decisión que las personas presentes objetaron, de modo que supe que debía haber algo bastante perturbador en relación a este rostro en particular. Cuando las capas de papel estuvieron secas, la pinté de un gris azulado, con la nariz y los protuberantes ojos de color blanco.

Mi esposa, Ingrid, se probó la Máscara y creó un personaje de "niña perdida", muy nerviosa y perpleja. Todos se encariñaron mucho con esta Máscara. En una ocasión, la utilizamos en un jardín y dijo que todo parecía estar "quemándose". Al parecer veía el mundo de una manera visionaria. Ingrid y yo escribimos notas sobre ella. Aquí hay algunas de las mías.

"Cuando la creé, miraba todo como si estuviera asombrada. Emitía sonidos de '¡cor!' y 'oooooooooorh'. Cubre el labio superior de Ingrid, lo que hace que su boca tome una forma extraña, como si su propio labio superior estuviera fijo a la Máscara.

"Le di un helado de paleta a la Expósito. Trató de comerse el papel. Le saqué el papel y le mostré cómo sujetarlo. Lo agarró de la cubierta

de chocolate. Se lo volví a explicar y lo sostuvo de la paleta. No se limpió ni lamió el chocolate que había en su mano, aparentemente no notaba que esta cosa pegajosa la cubría.

"La Expósito tiene una fuerte relación conmigo, así que represento escenas con ella. Estoy barriendo cuando entra al área de actuación. Me pregunta qué estoy haciendo. Le digo 'barriendo' y le ofrezco la escoba. La toma y la sostiene como si fuera un bebé. La abraza como si estuviera viva y no tuviera nada que ver con barrer. Cuando se va, se la lleva consigo y dice 'barrer' como si ése fuera el nombre de la escoba.

"He utilizado a la Expósito para civilizar a la Máscara violenta. Esta es un anciano increíblemente agresivo que recoge palos y amenaza con golpear a la gente. La Expósito parece tener alrededor de cuatro años, de manera que monto una escena donde ella debe llegar como si fuera su nieta. Todo lo que la Expósito toca, lo trata como si fuera de otra persona, de modo que le pido al 'abuelo' que le diga que no toque nada y que luego él se vaya. Había un oso de peluche sobre la mesa. La Expósito entró nerviosamente con una pequeña maleta y le fascinó el oso. El abuelo la reprendió duramente y se fue. Ella tomó el oso y el abuelo volvió a entrar enojado y la golpeó (no fuerte). La Expósito estaba anonadada. Desde este momento, las dos Máscaras se han convertido en seres casi inseparables, y el abuelo ahora es muy protector e interactúa bien con otras Máscaras".

Aquí hay algunas notas de Ingrid sobre la Expósito:

"Me entusiasmo mucho con el trabajo de Máscaras —es como salirme de mi propio pellejo y vivenciar algo mucho más fluido y dinámico—, a veces cuando la Máscara está encendida, hay una parte de mí sentada en un rincón distante de mi mente que observa y se percata de los cambios en las sensaciones corporales, las emociones, etc. Pero este observador es muy pasivo —no hace nada que critique o interfiera— y a veces no está ahí en absoluto. Entonces es como si el 'Yo' se anulara y desapareciera, y 'otra cosa' entrara y empezara a experimentar. Cuando Ingrid vuelve a aparecer, no siempre puede recordar lo que esa otra cosa hizo o vivenció. Pero mientras soy la Máscara, lo vivencio, o más bien, la Máscara se vivencia a sí misma como yo me vivencio... sólo que la forma en que la Máscara lo hace es más intensa. Las cosas son más vivaces. El universo se torna mágico —el cuerpo lleno de sensaciones. Supongo que esto es lo que origina el 'gran entusiasmo y excitación'...

"Es como si uno obtuviera la libertad para explorar todas las personalidades en que se puede convertir un ser humano —todas las formas y sentimientos que pudieron haber sido de Ingrid, pero que no lo son. Algunas Máscaras no gatillan ninguna respuesta... tal vez sean espíritus fuera del repertorio de Ingrid, es decir, cualquier persona

puede tener un número *limitado* de posibilidades cuando desarrolla su personalidad. Por lo general es como volver a convertirse en niño, pero algunas Máscaras se sienten muy adultas, a pesar de que su conocimiento es limitado. Con la Expósito siento un claro proceso de maduración... ahora ella se siente como una niña de trece o catorce años; al comienzo se sentía de seis o siete".

Ingrid descubrió que el trabajo de Máscaras la ayudó a desarrollarse como improvisadora. En un comienzo, dice ella, era "extremadamente cautelosa y temerosa de aparecer frente a la clase, y no podía soportar estar en situaciones que me hicieran parecer vulnerable. La Expósito no tenía ninguna de estas características. No temía *sentir* las emociones que surgían. No le importaba ni notaba realmente al público; además, es mucho más libre en sus relaciones con otras Máscaras de lo que es Ingrid con otra gente. Supongo que por estas razones fue muy agradable para mí sumergirme en esta otra criatura y vivenciar cosas que habitualmente yo evitaba o que no había vivenciado desde la niñez. Fue una liberación enorme —como un maravilloso tipo de terapia, porque la sensación de liberación me seguía acompañando después de quitarme la Máscara. Sin embargo, nunca podría haber hecho todas estas cosas sin tener puesta la Máscara".

Si quisiéramos ser analíticos, podríamos decir que lo plano de la Máscara y su alta frente tienden a suscitar sentimientos parentales. Los ojos están muy separados, como si estuvieran mirando a la distancia, y ayudan a darle ese aspecto de asombro. La parte inferior de la Máscara que cubre el labio superior del usuario, tiene el labio superior pintado de un color naranja suave. Todos aquellos que han creado un personaje "Expósito" con la Máscara, han alineado su labio superior con el de ella y luego lo han mantenido ahí congelado. Yo escribí la obra *The Last Bird* (El Último Pájaro) para esta Máscara, y la actriz danesa Karen-lis Ahrenkiel representó el rol en la producción de Aarhus. Sólo cuando mantuvo congelado así su labio superior, fue que súbitamente descubrió al personaje. Los ojos de la Máscara no están nivelados, lo que da una sensación de desequilibrio y probablemente sea la causa de los característicos movimientos sinuosos que siempre tiene la Expósito.

10

Verdugos, "Narices" y "Hombres"

Otro tipo de Máscara de personaje es el Verdugo. Esta es una figura que resucité de mi niñez para una obra infantil, *The Defeat of Giant Big-Nose* (La Derrota del Gigante Narigón). Los actores utilizan ropa oscura y cascos negros de cuero blando que se adaptan a la cabeza y dejan al descubierto sólo la boca y el mentón. Llevan cosidas cintas

negras para poder amarrárselos —cosa que nunca se hace, pero las cintas ayudan a producir una sensación de crueldad y atraen la atención al mentón. Cada actor corta sus propios orificios para los ojos, dejándolos tan pequeños como sea posible. Sólo se ve ocasionalmente un destello de un ojo. Si es necesario, se pueden abrir pequeños agujeros con alfileres en torno al orificio del ojo, pero lo constreñido de la visión ayuda al actor a sentirse "diferente".

Para trabajar esta Máscara, uno se enfrenta a otro Verdugo y hace una mueca que muestre ambas hileras de dientes. Uno jamás debe abandonar por completo esta mueca. Con ella uno puede hablar "en personaje" —la voz tiene una rudeza amenazante— y libera sensaciones muy brutales en el cuerpo. Uno se siente agresivo, poderoso y amplio. Si uno muestra ambas hileras de dientes, con toda seguridad se sentirá diferente. Ensáyenlo ahora: hagan una mueca, observen en torno a la sala, desplácense y traten de sentir las diferencias. Alguna gente que encuentra imposible trabajar las medias-máscaras, lo logra después de trabajar las Máscaras de Verdugo. Las mujeres jamás se ven "adecuadas" como Verdugos, pero la mueca también libera intensas sensaciones en ellas.

Para algunos alumnos, las "Narices" pueden ser un "modo de entrar". Se necesita una nariz roja larga y puntiaguda sostenida por un elástico, y una peluca esponjosa o un sombrero blando. Luego uno se mete en un saco grande o se envuelve con una sábana —parece que el blanco es preferible— y uno se convierte en una especie de tubo que da pasitos y brincos. Uno concentra toda su atención en la nariz y la mantiene ahí, y luego enfrenta a otra "Nariz" y ambas parlotean en una jerigonza de tono alto, con amplias sonrisas. Las "Narices" son maníacamente felices, se mueven muy rápido y jamás hacen lo que se les dice. Pueden ser controladas diciéndoles que hagan exactamente lo opuesto de lo que uno quiere que hagan. Prefieren trabajar en parejas, a menudo volviéndose a estimular mutuamente al "hacer de espejo" entre sí por un momento. Muy pronto la jerigonza de tono alto empieza a producir palabras, pero siempre parlotean mucho. Cuando están realmente excitadas, son asombrosas. Es como si las narices rojas las estuvieran movilizand.

Los Verdugos y las "Narices" tienden a inhibirse si usan espejos. Es mucho mejor, en las primeras etapas, si se utilizan mutuamente como tales. Más adelante, los espejos pueden ser de utilidad.

Los "Hombres" son máscaras plásticas comerciales que consisten simplemente en ojos redondos, narices redondas y pequeños bigotes —uno ve a través de las pupilas de los "ojos". Los actores usan guardapolvos y sombreros blandos. Se utilizan mutuamente como espejos y se levantan sus sombreros entre sí —hacia arriba y hacia abajo. Sonríen todo el tiempo, mantienen los codos pegados a sus

costillas tanto como sea posible, y dan pasitos. Hablan en jerigonza, que pronto se convierte en lenguaje. Con suerte surgirán de pronto personajes muy reales, y los actores repentinamente "sabrán" qué hacer, en lugar de "decidir".

11

Ejercicios Previos a las Máscaras

Gran parte de mi "teoría de la actuación" proviene de mi estudio de la Máscara, y hay muchos ejercicios de actuación que se pueden utilizar como ejercicios previos a las Máscaras. Aquí hay algunos de ellos.

Máscaras de Rostro

Probablemente, las Máscaras de Rostro se remontan por lo menos a la época de Copeau. Hago que cuatro actores se sienten en una banca, les enseño un espejo y digo: "Pongan una cara, pero que no sea en absoluto como la suya, manténganla, no abandonen la expresión". El público ríe con la transformación, pero los actores no sienten que se están riendo de "ellos". "Levántense", digo, "estréchense las manos, digan algo". La mayoría de los actores descubre que su cuerpo se mueve de una forma bastante diferente, pero algunos siguen siendo ellos mismos e "interponen una barrera" en el cuello, de modo que los cambios en el rostro no pueden afectar la postura del cuerpo. Es fácil llamar la atención suavemente hacia esto y estimular a los actores a que permitan que su cuerpo "haga lo que quiere hacer". Entonces los actores representan escenas al mismo tiempo que mantienen una cara que expresa algún tipo de emoción. Mientras mayor sea la emoción expresada en el rostro, mayor es el cambio en la conducta y resulta más fácil improvisar. Yo utilizo la Máscara de Rostro como una técnica de ensayo. Los actores eligen caras al azar y luego representan el texto. A menudo obtienen introversiones sobre la naturaleza de la escena de esta manera, y pierden su temor a sobreactuar, lo que hace que muchos actores parezcan inhibidos.

Si todos los actores mantienen un rostro idéntico, entonces se aceptan mutuamente sus ideas con más facilidad.

Algunos alumnos "no pueden" poner caras. Cambiarán de expresión tan sólo un poco, aferrándose desesperadamente a su auto-imagen. Esto se puede superar pidiéndoles que emitan un sonido emocional y luego que mantengan la cara que lo acompaña. Si es un gruñido, el rostro automáticamente se torna salvaje.

El paso desde la Máscara de Rostro a las Máscaras de Verdugo o las "Narices" es sencillo incluso para la gente muy rígida.

Ubicar la Mente

La ubicación de la personalidad en una determinada parte del cuerpo es algo cultural. La mayoría de los europeos se ubican a sí mismos en la cabeza, porque se les ha enseñado que ellos *son* el cerebro. En la realidad, desde luego, el cerebro no puede sentir la concavidad del cráneo, y si creyéramos, como pensaba Lucrecio, que el cerebro es un órgano para enfriar la sangre, nos ubicaríamos en otra parte. Los griegos y los romanos estaban en el pecho; los japoneses, una mano más abajo del ombligo; los indios Witla, en todo el cuerpo e incluso fuera de él. Nosotros sólo nos imaginamos como "en alguna parte".

En Oriente, los profesores de meditación le han pedido a sus alumnos que practiquen colocar la mente en distintas partes del cuerpo, o en el Universo, como un medio de inducir el trance. El autor de *La Nube del No-Saber* escribe: "¿Dónde quiero que estés? ¡En ninguna parte!"¹⁰. Michael Chekov, un distinguido profesor de actuación (y amigo de Vakhtangov), sugirió que los alumnos deberían practicar el mover la mente por todas partes como una ayuda al trabajo de personajes. Aconsejó que deberían inventar "cuerpos imaginarios" y operarlos desde "centros imaginarios". El escribe:

"Vas a imaginar que en el mismo espacio que ocupas con tu propio cuerpo real, existe otro cuerpo —el cuerpo imaginario de tu personaje... te vistes, por así decirlo, con este cuerpo; te lo pones como si fuera una prenda de vestir. ¿Cuál será el resultado de esta 'mascarada'? Luego de un tiempo (¡o tal vez en un instante!) comenzarás a sentirte y a pensar como si fueras *otra persona*...

"*Todo tu ser, psicológica y físicamente, cambiará —no dudaría en decir que incluso será poseído— por el personaje... tu mente racional, sin importar cuán diestra pueda ser, tiende a dejarte frío y pasivo, mientras que el cuerpo imaginario tiene el poder de apelar directamente a tu voluntad y sentimientos*". (*To the Actor* [Al Actor], Harper and Row, 1953).

Aconsejo que ensayen la sugerencia de Chekov. Los efectos son muy fuertes y los alumnos se asombran por los sentimientos originados en ellos. Chekov dice:

"Mientras el centro permanezca en el medio de tu pecho (haz como si estuviera a unos pocos centímetros de profundidad), sentirás que aún eres tú mismo y que tienes el mando absoluto, sólo que más energética y armoniosamente, con tu cuerpo aproximándose a un 'tipo ideal'. Pero en cuanto intentes trasladar el centro a algún otro lugar dentro o fuera de tu cuerpo, sentirás que toda tu actitud psicológica y física cambiará, tal como cambia cuando entras a un cuerpo imaginario. Notarás que el centro es capaz de atraer y concentrar todo tu ser en un lugar desde el cual emana y se irradia tu actividad.

"Ensaya unos pocos experimentos por un momento. Coloca un centro suave, cálido, no demasiado pequeño, en la región de tu abdomen y podrás vivenciar una sicología que se auto-satisface y que es terrenal, un poco pesada e incluso divertida. Ubica un centro pequeño y duro en la punta de tu nariz y te tornarás curioso, inquisitivo, fisgón e incluso entrometido. Mueve el centro a uno de tus ojos y nota cuán rápido parece que te has convertido en alguien astuto, socarrón y tal vez hipócrita. Imagina un centro grande, pesado, torpe y desordenado ubicado fuera de la parte trasera de tus pantalones, y tienes un personaje cobarde, no muy honesto y gracioso. Un centro localizado a uno o dos metros de tus ojos o frente, puede que invoque la sensación de una mente aguda, penetrante e incluso sagaz. Un centro cálido, caliente e incluso ardiente situado fuera de tu corazón, tal vez despierte en ti sentimientos heroicos, afectuosos y valientes.

"También puedes imaginar un centro móvil. Déjalo oscilar lentamente ante tu frente y dar vueltas en torno a tu cabeza de vez en cuando, y sentirás la sicología de una persona perpleja; o permítele girar irregularmente alrededor de todo tu cuerpo, con ritmos variantes, aumentando y disminuyendo, y el efecto, sin lugar a dudas, será de intoxicación".

Me da lástima que no haya más profesores que continúen el trabajo de Chekov. Pocos actores realmente lo han probado. En los ensayos, a veces ha resultado ser una ayuda perfecta para que un actor encuentre un "personaje". Y su relación con el trabajo de Máscaras es obvia.

Disfraces

Le pido a los actores que se vistan como personajes. La mayoría se pone demasiada ropa. Es bastante normal que un alumno use tres sombreros a la vez, creyendo ser "original". Los estimo a tomar menos artículos.

Una muchacha se coloca un tutú rosado. Se pone un sombrero de conductor de autobús cuya visera le cubre los ojos, y un zapato. En cuanto se mueve asume una postura agresiva, como una niña enfadada. Se detiene inmediatamente y comienza a quitarse el disfraz. Digo: "¡Sentiste algo!". Ella responde: "Era demasiado infantil". Le digo que deje de criticar y que conserve cualquier disfraz que la haga sentirse diferente. Improvisa una escena con el disfraz puesto y se ve muy segura, en extremo distinta a su habitual manera de ser tímida.

Alguien se pone un overall relleno con globos que lo hace verse "inmenso". Sigue luciendo como "él mismo". Le digo: "Muévete e imagina que el disfraz es tu superficie corporal", y de pronto se convierte en un "hombre gordo".

El fingir que el disfraz es la superficie corporal real, tiene un

poderoso efecto transformador en la mayoría de la gente. Todos nosotros poseemos una "imagen corporal" que tal vez no se parece en nada a nuestro cuerpo real. Algunas personas se imaginan a sí mismas como un pelotón con pedacitos sobresalientes, y otras tienen una imagen corporal perfectamente articulada. A veces, alguien que ha adelgazado seguirá teniendo una imagen corporal visiblemente "gorda".

Una vez que los alumnos han encontrado disfraces transformadores, los pongo a representar escenas en jerigonza, y luego, con lenguaje normal.

Animales

Si los alumnos del curso actúan como animales, jugando entre sí, arañándose o "apareándose", se producen estados muy regresivos. El representar diferentes animales desarrolla destrezas vocales y de movimiento, pero también puede que libere otras personalidades. Convierto gradualmente a los animales en "gente". Esta idea la obtuve de Vernon Hickling, uno de mis primeros colegas profesores en Battersea, pero la idea es antigua.

Párvulos (*Toddlers*)

Leí por ahí que los niños pequeños no se pegan puñetazos, sino que se dan "palmas", y que el niño que tiene la mano más cerca de la cabeza, pierde en las confrontaciones. Al principio enseñé esto como un ejercicio de status. Pero a veces el resultado era que todos los alumnos del curso terminaban jugueteando como niños grandes.

Ser Manipulado

Los estados de trance son posibles cada vez que uno abandona el control de la musculatura. Muchas personas pueden lograr una increíble "volada" al ser trasladadas por otra gente mientras ellas permanecen relajadas. Pásenlas en torno a un círculo, levántenlas y (especialmente) háganlas rodar sobre una superficie blanda. Para alguna gente es muy liberador, pero los que manipulan tienen que ser diestros.

12

Texto

Los académicos han dado muchas razones para que los actores de la *Commedia dell'Arte* utilicen las Máscaras, pero olvidan la más obvia —que las Máscaras improvisan durante *horas*, sin esfuerzo. Es difícil "actuar" un guión de la *Commedia* a un alto nivel de lo-

gro. Las Máscaras se sienten tan a gusto en él como patos en el agua.

Las Máscaras no calzan tan bien en el teatro "normal", a menos que el director entienda sus problemas. Hay que desechar la técnica de "bloquear" los movimientos, ya que al principio las Máscaras se mueven hacia donde quieren y no sirve de nada hacer que el diseñador decida cuáles Máscaras deben representar qué personajes.

El mayor problema es que las Máscaras se niegan a repetir escenas. Aun cuando se les diga que van a participar en una obra, insisten en ser espontáneas. Si se les obliga a actuar en representaciones, entonces se desconectan y uno se queda con actores que fingen ser Máscaras.

Yo ahora ensayo las Máscaras apartadas del texto, dejándolas representar escenas en conjunto y tratando de encontrar una Máscara que calce más o menos con el diálogo. Al mismo tiempo, hago que el actor ensaye con el texto, pero no establezco los movimientos, y me preocupo fundamentalmente de que lo entienda y aprenda.

Cuando decido que ha llegado el momento de colocar las Máscaras en el texto, escojo una escena y les digo que van a actuar en una obra. Me quedo junto al espejo y, cuando la Máscara ve su reflejo, le suministro la primera línea. Luego se aparta del espejo, repite su línea y tal vez prosiga con la línea siguiente. Continúo mostrándole el espejo a medida que le suministro líneas, y después de más o menos una página, nos detenemos y descansamos. Es probable que para el actor haya sido una experiencia asombrosa. De pronto todo se torna "real" y la Máscara tiene reacciones muy diferentes de las que él se había propuesto.

Cuando llega el momento en que deben repetir la escena, es muy importante decir: *"Dite a ti mismo que esto jamás te ha ocurrido antes"*. Entonces todo resulta bien. Hasta que aprendí este último truco, todo el asunto de conseguir que Máscaras plenamente poseídas funcionaran en el texto, parecía un problema insoluble.

Con esta técnica uno puede utilizar las Máscaras casi como actores. Es un poco diferente, porque, desde luego, las Máscaras sólo saben lo que han "aprendido" o han conseguido "transferir" de las habilidades de la persona que las usa. Si un extraño entra a la sala de ensayos, todo el trabajo se detendrá mientras las Máscaras se dan vuelta a mirarlo. Si súbitamente se introduce una escalera, tal vez las Máscaras se detengan asombradas y uno se dé cuenta que nunca antes se habían enfrentado al concepto de otro nivel. Escribí *The Last Bird* para una mezcla de Máscaras y gente. En un ensayo de la producción de Copenhagen, los actores de Máscaras de pronto se quitaron las Máscaras y rodaron por el suelo riendo histéricamente. El guión decía que las Máscaras debían emitir sonidos de pájaros, y sus labios se negaban por completo a "silbar". Tuve que dar una lección de "sonidos de pájaros"; aun así, jamás llegaron a ser muy buenas para eso.

Si no estamos satisfechos con las Máscaras —es decir, si parecen no estar en el papel adecuado—, podemos cambiar todo volviendo a representar la escena con otras Máscaras. Ahora todo se alterará y las “verdades” de la escena serán diferentes. En el caso de *The Last Bird*, que fue escrita para dos Máscaras ya creadas (el Abuelo y la Expósito), la máscara original de Abuelo jamás funcionó. Finalmente utilizamos una máscara plástica comercial de “anciano”.

Las Máscaras no “fingen”, ellas realmente vivencian las experiencias. Recuerdo una actriz a quien le pedí que se acercara a un hombre que estaba tendido en un “bosque” para pedirle indicaciones sobre el camino a seguir. El curso se impresionó y dijo que su actuación había sido muy veraz. Luego le pedí que repitiera el ejercicio como Máscara y todo se transformó. A la Máscara le daba miedo estar en el “bosque”. Pensaba que el hombre debía estar muerto y le aterrizzaba acercarse a él.

En *The Last Bird*, la Muerte iba a recoger al Abuelo. Era una “buena” escena y los actores estaban trabajando bien. Pero cuando ensayamos la escena con la Máscara, el Abuelo dejó de hacer cualquier cosa que pudiéramos reconocer como “actuación” y se quedó paralizado con la vista fija en la punta de la guadaña. Era tan sólo un cartón cubierto con papel de aluminio, pero de pronto pareció el instrumento más terrible del universo. Dick Kajsør, quien estaba representando a la Muerte, retrocedió. “No lo puedo matar”, dijo él, muy perturbado, al igual que todos nosotros. No pudimos reanudar la escena sino hasta alrededor de una hora después.

Cuando dirigí la segunda producción de la obra (en Aarhus), todo anduvo muy bien hasta que agregamos las Máscaras. Entonces los actores se aterrizaron. Parecía imposible que fueran a presentar esta obra noche tras noche si los perturbaba tanto. La obra trata de una guerra colonial, y lo que había sido un juego, se convirtió en una realidad monstruosa. La tragedia es horrible cuando uno realmente la vivencia. Se sabe que Olivier ha dicho que ya no desea hacer ningún otro de los grandes roles trágicos porque es demasiado doloroso —preferiría actuar en comedias.

En la primera producción, Birthe Neumann “descubrió” a la Expósito casi de inmediato. En la producción de Aarhus, Karen-lis Ahrenkiel logró que la Expósito cobrara vida, pero la cosa aquella no deseaba hablar. Parecía desesperadamente infeliz, agitaba los brazos, aullaba y no quería tener nada que ver con el texto. Era algo tenebroso. Era como si estuviera decidida a no representar la obra porque sabía las cosas terribles que iban a ocurrir —el Abuelo muere, la Expósito es violada por los Verdugos, al Angel le aserruchan las alas, Jesús se hunde cuando trata de caminar sobre el agua, etc. Cuando finalmente habíamos engatusado y persuadido a la Expósito para que representa-

ra el rol (y en un momento dado pensé que tendría que darle el papel a otra persona), se produjo un instante muy emotivo. Le salían lágrimas y mocos de la nariz. Incluso durante las funciones uno podía escucharla aullando mientras andaba a tientas entre las bambalinas cuando se apagaban las luces. Dirigida con actores, la obra habría perdido algo de esta cruda emocionalidad. Con Máscaras, parecía casi cruel mostrársela a un público que tal vez estaría esperando un teatro de museo.

Una de las paradojas más extrañas acerca de la Máscara consiste en que el actor que es magnífico usándola, quizás sea descolorido y poco convincente cuando no la usa. Esto es obvio para todo el mundo, incluyendo al actor mismo. Con la Máscara, los acontecimientos realmente suceden. Los que la usan vivencian todo con gran nitidez. Sin la Máscara, se juzgan constantemente. Con el tiempo, las capacidades de la Máscara se desbordan hacia la actuación, pero es un proceso muy gradual.

Con mis métodos es relativamente fácil colocar Máscaras de personaje en obras, pero no se ve con mucha frecuencia un buen trabajo de Máscaras en el teatro. Generalmente, las Máscaras llegan con los disfraces —justo a tiempo para el ensayo de vestuario, y el actor debe ponerse la Máscara diseñada para él sin tomar en cuenta si lo estimula o no. En mis producciones de Máscaras, yo empiezo los ensayos con cincuenta o sesenta Máscaras y dejo que los actores descubran cuáles calzan en los roles de la obra. Mis diseñadores trabajan con los actores y confeccionan los disfraces según las preferencias de la Máscara. Incluso he ido de compras con las Máscaras para que elijan sus disfraces en las grandes tiendas —lo cual crea algunas curiosas escenas. Yo no le asigno un papel a un actor para que represente un rol Enmascarado hasta no saber si tiene la capacidad de verse "poseído". Si es necesario, reescribo las escenas para hacerlas calzar con los requerimientos de la Máscara. La profundidad de la posesión durante la obra depende de la libertad con que se utilizan los espejos. En mis producciones, generalmente hay espejos en el escenario y gente de pie para presentar un espejo si una Máscara chasquea los dedos. Algunas Máscaras llevan consigo pequeños espejos. El estilo de la producción tiene que permitir estas excentricidades. Cuando se utiliza la Máscara, el teatro debe ser teatral, no simplemente una "rebanada de la vida".

Una vez que las Máscaras han aprendido sus roles y practicado el truco "Esta-es-la-primera-vez", entonces harán más o menos lo mismo en cada función. Es una necesidad prefijar con exactitud cómo deberían moverse, pero siempre surgirán pautas semejantes. Si aparece una polilla, tal vez se distraigan momentáneamente y comiencen a perseguirla, o a cogerla de un golpe cuando pasa volando, pero luego los

actores ejercen su control, llaman a un espejo y vuelven a encarrilar a la Máscara.

13

Máscaras Trágicas

George Devine dio una segunda clase de Máscaras al grupo de escritores, esta vez mostrándonos la Máscara entera, o "Trágica". Estas Máscaras cubren todo el rostro y hacen que quien la usa se sienta *seguro* (si no padece de claustrofobia), porque no hay ninguna forma de que su expresión pueda traicionarlo. Es imposible verlo confundido, avergonzado o asustado, por lo tanto, no cae en ninguno de estos estados. Algunos alumnos sienten una liberación física la primera vez que representan con el rostro cubierto y es habitual que improvisen con más emoción. Se dice que Tespis inventó la tragedia de esta forma, utilizando trapos de lona para cubrir el rostro de los actores. En una ocasión le pregunté a Michel Saint-Denis cómo Copeau, su tío, llegó a interesarse en el trabajo de Máscaras¹¹. Dijo que una alumna de Copeau era muy acartonada y totalmente falta de absorción; lo único que le preocupaba era si el público la estaba admirando. Copeau, desesperado, la hizo repetir la escena con un pañuelo frente a la cara, y ella se relajó, se tornó expresiva y fue muy conmovedora.

Si una de las más grandes medias-Máscaras del cine es Chaplin, entonces una de las más grandes Máscaras enteras es la Garbo. Los críticos estaban locos por su cara: "...Su rostro, tempranamente llamado el rostro del siglo, tenía una plasticidad extraordinaria, una cualidad de espejo; la gente podía ver en él sus propios conflictos y deseos". (Norman Zierold, *Garbo*, W.H. Allen, London, 1970). Las personas que trabajaban con ella notaban que su rostro no cambiaba. Robert Taylor dijo: "Los músculos de su rostro no se movían, y sin embargo, sus ojos expresaban exactamente lo que ella necesitaba". Clarence Brown dijo: "Yo la he visto cambiar del amor al odio y jamás alterar su expresión facial. No quedaba muy satisfecho y entonces hacía otra toma de la escena. La expresión continuaba inalterada. Aún insatisfecho, seguía adelante y decía: 'Imprímanla'. Y cuando miraba la película, ahí estaba. Los ojos lo decían todo. Su rostro no cambiaba, pero esa transición desde el amor al odio estaba en la pantalla". (Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By* [El Desfile Ha Pasado], Sphere, 1973).

La Garbo tenía una doble idéntica a ella, de quien se decía que poseía "todo lo que la Garbo tiene, excepto sea lo que sea que la Garbo tiene". Lo que la Garbo tenía era un cuerpo que transmitía y recibía. Deberían haberse vuelto locos por su espina dorsal: cada vértebra era una entidad separada con vida propia, de modo que los sentimientos fluían hacia adentro y hacia afuera desde el centro. Respondía espon-

táneamente con emoción y calidez, y lo que ella sentía, lo sentía el público, sin embargo, la información transmitida por el cuerpo era percibida como si emanara del rostro. Podemos observar a un actor maravilloso desde el fondo de un teatro grande, su rostro sólo es un micropunto en la retina, y tener la ilusión de haber visto cada pequerísima expresión. Tal actor puede hacer que una Máscara de madera sonría, que sus labios esculpidos tiemblen, que sus cejas pintadas se frunzan.

La razón que generalmente se da para los cambios de expresión que ocurren en el trabajo de Máscaras, es que las Máscaras son asimétricas y que a medida que se mueven, vemos ángulos distintos. Esto puede que sea cierto en unos cuantos casos, pero si sostenemos una Máscara y la movemos, no sonreirá a sabiendas, ni parecerá estar a punto de llorar, ni se aterrorizará. La expresión cambia sólo cuando una Máscara está siendo utilizada por un ejecutante hábil. Si compramos una revista en cuya cubierta aparece una cabeza y hombros de tamaño natural y la sostenemos frente a nuestra cara, se producen muy pocos efectos de Máscara. Si arrancamos la cubierta y nos la pegamos en la cara, la magia tampoco funcionará. Se convierte en un "rostro" sólo cuando se recorta el cuello y los hombros, de modo que el ángulo entre esta máscara y el cuerpo de quien la usa pueda cambiar con cada movimiento de cabeza. Nosotros "leemos" el cuerpo y, especialmente, la relación cabeza-cuello, pero nos vivenciamos como leyendo la Máscara. Si observamos la relación cabeza-cuello en las grandes pinturas, veremos asombrosas distorsiones que incrementan el efecto emocional. El ángulo entre la cabeza y el cuello, y el cuello y el cuerpo, es crucial para nosotros. Hay relatos de muchedumbres que caen en un horroroso estado de pánico cuando presencian ejecuciones públicas; no les da pánico cuando la cabeza es cortada, sino cuando el verdugo la levanta y la gira hacia la multitud.

En cierta medida, podemos decir que las medias-Máscaras, o Máscaras cómicas, son de status bajo, y las Máscaras enteras, o Trágicas, son de status alto. Si hay dos tipos diferentes de experiencia de Máscara, entonces deberíamos esperar encontrar los mismos fenómenos en los cultos de posesión —y así es. Jane Belo escribe:

"Cuando las manifestaciones son depravadas y violentas, se relacionan con las exhibiciones de una conducta libertina y desenfrenada que surge en las cremaciones y en las grandes multitudes, cuando el decoro habitual se deja de lado. Otros individuos que caen en trance puede que busquen un cambio más moderado, sentándose inmóviles durante una secuencia ritual hasta que el espíritu del dios 'entre en' ellos, cuando se comportan como una personalidad alterada, que es exigente e imperiosa". (*Trance in Bali*).

El primer ejercicio que George presentó consistía en que un actor

sentado en una silla, se ponía una Máscara entera con la cabeza gacha y luego la alzaba como si estuviera mirando a la distancia. Fue interesante ver que hicimos mucho más de lo que se nos pidió, ya sea porque sentíamos la necesidad de "actuar", es decir, agregar algo extra, o porque no estábamos acostumbrados a hacer algo tan simple; las manos buscaban a tientas innecesariamente, la cabeza no se levantaba con suavidad y temblaba. Con el rostro cubierto, cada movimiento del cuerpo era enfatizado.

Cuando una Máscara entera está absolutamente quieta, el espectador mira fijo a la cara como una persona en trance. El arte de la Máscara entera reside en moverla de tal forma que en ningún momento el cuerpo nos haga apartar la atención del rostro. Esto implica un método de actuación, un estilo, que los grandes de la tragedia dominan, estén usando o no una Máscara —Duse, por ejemplo, y casi con certeza, Rachel. Cuando el alumno se coloca por primera vez una Máscara entera, su cuerpo lo traiciona, su postura no es lo suficientemente adecuada, es indeciso, su "espacio" está restringido. Cuando la Máscara está quieta, o cuando se mueve suave y decididamente, o en cámara lenta, entonces la sala parece llenarse de poder. Se forma un hielo invisible en las paredes. Cuando la Máscara hace cualquier cosa trivial o se mueve de un modo trivial, la potencia se esfuma.

Muchos alumnos creen que la Máscara entera sólo puede hacer un número restringido de cosas sin apagarse, pero esto se debe a las limitaciones de la técnica del ejecutante. Un gran actor de Máscaras puede realizar cualquier cosa y seguir manteniendo a la Máscara expresiva y "viva". En los *Siete Samurai* de Kurosawa, cuando los campesinos se descorazonan y empiezan a dispersarse, el jefe de los samurai —el gran actor— corre a impedirles su retirada. Al correr a toda velocidad con el sable desenvainado, su técnica sigue siendo aquella de la Máscara entera.

George decía que aprender la Máscara entera era tan difícil como aprender a cantar; que mientras una media-Máscara podía cobrar vida de inmediato, la Máscara entera requería un largo entrenamiento. La postura tenía que ser adecuada y el cuerpo debía ser plenamente expresivo.

No creo que George haya escrito alguna vez acerca de su trabajo de Máscaras y me abochorna estar explicando sus ideas por él, pero he descubierto un relato de Jean Dorcy sobre el trabajo de Máscaras en la escuela de Copeau (Ecole de Vieux-Colombier) en 1922 (*The Mime* [La Pantomima], Robert Speller, New York, 1961). El escribe:

"¿Qué le ocurre al actor que se coloca una máscara? Se aparta del mundo externo. La noche en que él deliberadamente penetra, primero le permite rechazar todo aquello que lo aprisionaba. Después, por un esfuerzo de concentración, alcanzar un vacío, un estado de no-ser. De

ahora en adelante será capaz de volver a la vida y comportarse de una manera nueva y verdaderamente dramática".

Las Máscaras utilizadas por Dorcy eran "neutrales" —Máscaras de "mimo". No sé en qué momento se introdujo la Máscara Trágica, pero es evidente que la técnica se basa en el trabajo de Máscaras neutrales. A continuación, Dorcy explica cómo "se calzaba" la Máscara, es decir, cómo se la ponía.

"Estos son los ritos que yo seguía...

"A. Sentarse bien en el medio de una silla, sin apoyarse en el respaldo. Las piernas separadas para asegurar un equilibrio perfecto. Los pies planos sobre el piso.

"B. Estirar hacia adelante horizontalmente el brazo derecho, el hombro levantado; sostiene la máscara, que cuelga de su elástico. La mano izquierda, también estirada, ayuda a calzarse la máscara: el pulgar sostiene el mentón; el índice y el dedo medio cogen la apertura de la boca.

"C. Simultáneamente, inhalar, cerrar los ojos y calzarse la máscara.

"En todo esto, sólo los brazos y las manos están activos. Llevan a cabo los pequeños movimientos necesarios para afirmar la máscara al rostro, arreglar el pelo, verificar el ajuste adecuado del elástico para que la máscara no quede suelta ni apretada.

"D. Simultáneamente, respirar y colocar los antebrazos y manos sobre los muslos. Tanto los brazos como los codos tocan el torso; los dedos casi llegan a las rodillas.

"E. Abrir los ojos, luego inhalar; simultáneamente, cerrar los ojos, exhalar e inclinar la cabeza hacia adelante. Mientras se inclina la cabeza, la espalda se curva un poco. En esta fase, los brazos, las manos, el torso y la cabeza están completamente relajados.

"F. Aquí, en esta posición, se produce la clarificación de la mente. Repetir mentalmente o murmurar, si esto ayuda, durante el tiempo necesario (2, 5, 10, 25 segundos): 'No estoy pensando en nada, no estoy pensando en nada...'

"Si el 'No estoy pensando en nada' fuera ineficaz —debido al nerviosismo o porque el corazón estaba latiendo con demasiada intensidad—, concentrarse en el tinte negruzco, gris, plateado, azafranado, azul o cualquier otro descubierto dentro del ojo, y extenderlo indefinidamente por medio del pensamiento: este tinte casi siempre borra el pensamiento consciente.

"G. Simultáneamente, inhalar y sentarse derecho, luego exhalar y abrir los ojos.

"Ahora el actor de máscara, suficientemente recuperado, puede ser habitado por personajes, objetos, pensamientos; está listo para interpretar dramáticamente.

"Este era mi método. Uno de nosotros (Yvonne Galli) lograba mejor

y más rápidamente esta clarificación de la mente, este estado preliminar. ¿Tenía otro Sésamo? Nunca le he preguntado cuál es su técnica.

"Cuando el actor no está sentado sino de pie, nada cambia; sin embargo (véase 'E'), la espalda no se debería curvar, pues el peso de la cabeza llevaría el torso hacia adelante.

"Todas estas fases son para principiantes. Posteriormente, la técnica será alterada..."

El cerrar los ojos y "mirar" en la oscuridad de los párpados es una técnica común para inducir trance. Yo la utilizaba cuando quería estudiar mi imaginación hipnagógica. Nótese que Dorcy deja su cuerpo en paz, excepto aquellas partes que tiene que mover para ponerse la Máscara.

George le daba guiones sencillos a sus actores e insistía en que encontrarán una forma simple y directa de moverse y que la Máscara debiera ser *presentada* al público. No era conveniente darse vuelta o sostener la Máscara en un ángulo demasiado agudo. Una vez que ya conocían a fondo los aspectos técnicos de una escena, le pedía al actor que inventara un trasfondo trágico para ella. Un hombre que levantara la cabeza para mirar lejos al horizonte, podría imaginarse a sí mismo recorriendo con la vista un campo de batalla plagado de cadáveres, o el mar en que se habían ahogado sus hijos. George no inventaba las "circunstancias dadas" ni preguntaba cuáles eran. Era un asunto privado. Si el actor era lo suficientemente valiente, entonces escogería algo que lo perturbara profundamente. De ser así, la Máscara transmitiría su dolor al público y parecería brillar con una intensidad mágica.

A veces he verificado la iluminación después de una escena, porque no podía creer que una luz no estuviera enfocada exactamente donde estaba parada la Máscara, o que un rayo de sol no estuviera filtrándose casualmente por las cortinas. Esta era la cualidad que George buscaba en el trabajo de Máscaras enteras, una especie de radiación etérea —de hecho, yo pienso en una separación "gestáltica" entre figura y fondo. Si un actor se quitaba una Máscara, muy conmovido, George decía con aprobación: "¡Ah! Sentiste algo". Esas son las Máscaras a las que él se refería como "habitadas" —poseídas por el espíritu trágico.

El presentaba ejercicios que involucraban más de un actor, pero la técnica fue siempre la misma. A continuación hay cinco ejercicios que le entregó en fotocopias a un curso del Estudio.

A. Una estatua —un pariente del difunto llega con flores— al irse, besa la mano de la estatua —ésta cobra vida— baja de su pedestal —aplasta al deudo como si aún fuera de piedra.

B. Dos personas muy ancianas sueñan que son jóvenes —él es un pájaro, ella una gata— juegan —la gata finalmente mata al pájaro.

C. Dos jóvenes enamorados —a la luz del sol— se desata una

tormenta —ella huye despavorida— él se dispone a partir, pero ella regresa con un rostro muy ajado en su cuerpo aún joven.

D. Una persona culpable está caminando dormida —es visitada por un fantasma de su víctima— el fantasma acosa, volviendo loca a la víctima.

E. Una muchacha toma veneno para evitar un mal matrimonio —muere en la cama— su madre o nodriza entra y la encuentra muerta.

Las Máscaras de George eran caras estilizadas con un aire de tristeza. Eran objetos hermosos para mirar y manipular. Yo mismo las utilicé durante varios años hasta que el Teatro me pidió que las devolviera. Finalmente, alguien las robó.

Hace algunos años atrás vi una película llamada *David*. Fue realizada en 1951 y era una contribución galesa al Festival de Gran Bretaña —un documental acerca de la vida de un minero, un hombre llamado Griffiths, que siempre había anhelado tener educación y que había sido víctima de un accidente en la mina y ahora trabajaba como cuidador en una escuela. Este mismo hombre representó el papel, y en un momento en que parecía que el hijo estudiante estaba a punto de realizar los sueños del padre, llega un telegrama. Vemos al cuidador fregando el piso del vestíbulo de la escuela; ya ha limpiado casi un tercio. El muchacho del telégrafo cruza el vestíbulo, le entrega el telegrama y se queda esperando una respuesta. El cuidador lee el telegrama, que le notifica la muerte de su hijo; no expresa nada, o más bien, no hace nada *para* expresar algo. Ha cambiado, pero es imposible decir cómo se ha producido el cambio. Probablemente, alterando su ritmo. El muchacho se va y el cuidador vuelve a su trabajo de fregar los otros dos tercios del vestíbulo.

Si un actor hubiera representado la escena, es casi seguro que habría tratado de mostrar su pena. El cuidador, actuando su propia historia, volvió a sufrir la experiencia, y es algo que jamás olvidaré. Es difícil tener certeza de algo que uno vio sólo una vez hace muchos años, pero lo que recuerdo es que fue como un ejercicio de Máscara Trágica, y lo uso como tal. Una Máscara inicia una acción, el mensajero interrumpe. La Máscara lee el mensaje, le hace señas al mensajero para que se retire y luego continúa con la acción. Lo que el mensaje dice es una decisión del actor, pero tiene que ser algo devastador para él.

Algo le pasa a la gente en los momentos de gran seriedad. Cuando Annigoni estaba pintando a la reina, ella le dijo que en general se siente como una mujer común y corriente, pero que cuando se pone los mantos de Estado, se "convierte en la reina". Todos sabemos cómo se debe colocar una corona de flores en un monumento durante una gran ceremonia: tal vez nos hayan tenido que decir dónde pararnos y cuándo avanzar, pero la forma en que nos desplazamos y mantenemos nuestro cuerpo es algo instintivo. Sabemos que no debemos hacer nada

trivial o repetitivo. Nuestros movimientos serán tan simples como sea posible. Nuestro cuerpo estará erguido. No nos apresuraremos. Habrá una suavidad en nosotros. Las personas que uno ve deambulando después de los desastres mineros, o tragedias similares, se mueven con tranquilidad y sencillez. Suben de status. Están más erguidas, no hacen pequeños movimientos nerviosos —no cuando están sufriendo el impacto—, y supongo que mantienen los contactos visuales por más tiempo que lo normal.

Esta seriedad de status alto constituye algo típico de la Máscara entera. Yo le enseño a la gente a estar *quieta* —¡si es que puede!— y explico el tipo de movimientos que disminuyen la potencia de la Máscara, pero también tengo que despertar sentimientos de tristeza y seriedad. En los momentos de pavor o pena, hay algo que se hace cargo del cuerpo y le dice qué hacer, cómo comportarse. La personalidad deja de realizar todas las cosas triviales que ayudan a mantener una "conciencia normal". Es evidente que la técnica de Jean Dorcy tiene como objetivo producir este tipo de estado de trance serio; al igual que la de Michel Saint-Denis y la de George. El tipo de espíritu involucrado es diferente al que habita la media-Máscara.

Ahora tengo una serie de Máscaras enteras que utilizo ocasionalmente, pero en este momento prefiero las Máscaras "fotográficas". Estas son fotografías de rostros que recorto de revistas, a las que les pego al reverso un plástico para que el sudor no las arruine. En cierta forma, éstas son las Máscaras más extraordinarias que he visto, y como son tan fáciles de confeccionar, ustedes mismos podrían experimentar con ellas. La fotografía moderna es de tan buena calidad que uno apenas puede creer que no sea un rostro lo que uno está observando. Además, cada Máscara tiene su propia iluminación incorporada. Cuando la gente las ve, se queda sin aliento y se asusta. A veces he tenido que interrumpir una clase porque todos nos sentíamos mal. Esto ocurre si uno trabaja por largo tiempo, digamos una hora, lapso durante el cual las tensiones pueden tornarse insoportables.

Los alumnos que llevan puestas las Máscaras se sienten completamente seguros, porque son livianas y ni siquiera hacen sentir la cara aprisionada. Los suspiros de asombro de los observadores se suman al placer de quien lleva puesta una Máscara. Normalmente, nosotros estamos alterando nuestro rostro en forma constante para reasegurar a otras personas. El efecto es subliminal, pero cuando no hacemos esto, no podemos entender la angustia que se crea en nosotros. Continuamente reaseguramos a la demás gente efectuando movimientos innecesarios, nos contraemos, nos "ponemos cómodos", movemos la cabeza de un lado a otro, etc. Cuando se eliminan todas estas formas de reasegurar, vivenciamos la Máscara como algo sobrenatural.

Primero pongo a los actores contra una pared, en la cual se pueden

apoyar. Esto sirve para que no se bamboleen ni tiemblen. Es asombroso comprobar cuán poca gente puede mantenerse realmente quieta; sin embargo, no hay nada más poderoso que la quietud absoluta en el escenario. Las primeras Máscaras que les permito probarse no tienen orificios para los ojos. El hecho de estar ciego hace que el actor se sienta aún más seguro, lo cual se basa en el principio de la "cabeza-metida-en-la-arena". Digo cosas tales como: "Deslícese a lo largo de la pared hasta que encuentren al actor que está representando la escena con ustedes. Congélense. A su debido tiempo, hagan un gesto y manténganlo. Deslícese hacia abajo de la pared. Arrímense uno contra otro y téngannos miedo. Sostengan siempre la Máscara como un escudo entre su cara y nosotros. Ríanse de nosotros. Párense. Enójense. Aproxímense a nosotros. Indiquen a alguien que los haya maltratado...", y así sucesivamente.

A medida que las Máscaras se acercan al curso, es normal ver a algunas personas escabulléndose de su silla para escapar. Ríen nerviosamente, pero se *mueven*. Si deseo aumentar la fuerza, entonces monto una escena donde los actores desarrollan alguna fantasía que los perturba. Luego miran la Máscara, no pensando en ella, sino que recordando la imagen. Si actúan con la imagen de la Máscara al frente de su mente, entonces la Máscara surge de pronto con fuerza. Antiguamente, los actores del Teatro Noh podían pasar una *hora* mirando la Máscara.

Cuando los actores insisten en "pensar" acerca de la Máscara, les pido que, en lugar de eso, "presten atención" a ella. Digo: "Imaginen que están en un gran bosque y escuchan un sonido que no pueden identificar como muy cerca de ustedes. ¿Es un oso? ¿Es peligroso? La mente se vacía mientras ustedes se quedan inmóviles esperando que el sonido se repita. Este escuchar sin mente es como el prestar atención a una Máscara". Esto generalmente funciona. Si ponen atención a una Máscara, verán cómo empieza a cambiar —probablemente porque sus ojos se están cansando. No detengan estos cambios. Los bordes se extienden lentamente, tal vez de pronto parezca como un rostro real en sus manos. Muy bien, no pierdan la sensación, colóquense la Máscara suavemente y mantengan la imagen en su mente. Si la pierden, quítense la Máscara.

En el RADA, un alumno desarrolló una elegante forma de utilizar la Máscara fotográfica. Hacía que los actores se pusieran en fila dando la cara al público y actuaran una obra donde un patrón violaba a una mujer que no había pagado la renta. Cada Máscara actuaba en su "propio espacio". Una Máscara golpeaba a una "puerta" y otra Máscara contestaba en una segunda "puerta". Veíamos dos "puertas" simuladas, pero las juntábamos en el cerebro. La violación era extraña: el patrón rasgaba el aire que estaba frente a él, mientras la Máscara de

mujer, dos puestos más allá de él, se defendía del ataque imaginario. Al caer él de rodillas, ella caía hacia atrás, de modo que la violación era actuada por cada persona en forma separada. Otro curso supo de esta escena y quiso ensayarla. Su representación no funcionó, la mujer no reaccionó en absoluto. Entonces vimos que su Máscara se estaba desintegrando. Al reverso sólo tenía cartón y sus lágrimas la estaban deshaciendo.

Otros cuatro actores ensayaron la escena, pero escogieron una Máscara de niña para la mujer, y luego la actriz se arrodilló, reduciendo su altura, de modo que decidieron convertirla en la violación de un niño. Los cuatro personajes eran el patrón, la niña, el padre y una asistente social. Llevaron a cabo la escena paso a paso con un endemoniado detalle: el patrón descubría que mami y papi habían salido, entraba a la casa, y así sucesivamente. Los actores no podían verse entre sí y la sincronía muchas veces anduvo mal, de modo que teníamos que corregir tanto la falta de sincronización como la falta de espacio: el patrón estaba haciendo unos débiles movimientos copulatorios, mientras la niña seguía siendo forzada en el suelo. Cuando al patrón le dio pánico, corrió de inmediato y luego se congeló. Cuando el padre encontró a su hija, la figura inmóvil del patrón era insoporable, a pesar de que ya no estaba "en la escena". Tengo la impresión de que todo el mundo estaba llorando, pero realmente no podíamos quitarnos de encima la emoción. En realidad no podíamos hablar ni trabajar. Fue como si hubiéramos visto el evento real.

Sin la protección y el anonimato de las Máscaras, los actores jamás podrían haberse metido tan "profundo" y estado tan serios. Todos se veían lívidos. Estuvimos de acuerdo en dar por terminada la clase; realmente no había forma de continuar.

Ustedes comprenderán que éstos eran alumnos que yo conocía muy bien. En un comienzo, nadie escogerá escenas de verdad terribles, porque secretamente no desea sentirse perturbado —hay un punto más allá del cual él no está preparado para sufrir. Al final, a medida que los integrantes del grupo se tornen más confiados y afectuosos, seguirán hacia donde sea que los conduzcan las Máscaras Trágicas.

14

Peligros

Mucha gente se muestra alarmada por los "peligros del trabajo de Máscaras". Yo pienso que esta es una expresión de la hostilidad general hacia el trance, y es infundada. El pensamiento "mágico" subyacente al miedo, se puede demostrar a través del hecho de que la gente piensa que la presencia de un doctor mejora las cosas. Uno de mis primeros alumnos era neurocirujano, y esto hacía a todos muy

felices, a pesar de que él no sabía más acerca del Trabajo de Máscara que cualquier otra persona del grupo.

La gente parece temerle a tres cosas: (1) que los alumnos se pongan violentos; (2) que los alumnos se vuelvan "locos"; (3) que los alumnos se nieguen a quitarse la Máscara cuando se les indique (una combinación de los primeros dos).

Es cierto que hay muchos relatos de "posesiones" violentas y atemorizantes. Steward Wavell describe una ceremonia donde unos hombres malayos cabalgaban en caballos de madera y se veían poseídos por los espíritus de éstos.

"Un centauro había saltado hacia un grupo de mujeres haciendo rechinar los dientes, pateando el suelo, dando coces, lanzando dentelladas y mordiendo, retrocediendo con ímpetu y luego volviendo a embestir. Los hombres se lanzaron sobre el centauro para sacarlo a la rastra, pero su fuerza era fenomenal. Tres veces lo agarraron y lo reprimieron, pero consiguió liberarse. Dos de las mujeres se habían desmayado. Una había sido mordida terriblemente... Por último, el anciano *pawang*, presionando el índice y el pulgar sobre las sienes del centauro, le dio un violento tirón a la cabeza del hombre, lo cual debe haber significado un fuerte golpe para su espina dorsal. El hombre se recuperó, se vio perplejo durante un momento y la danza continuó como si no hubiera sucedido nada.

"El jefe tomó el incidente como algo normal. Esos exabruptos a veces ocurrían, dijo. Fue culpa de la niña mordida: ella no debería haber usado una flor en el cabello. Una flor en una niña, con toda seguridad excitara a cualquier *hantu* (dios-caballo)". (Wavell, Butt and Epton, *Trances*, Dutton, 1966).

Jane Belo describe la "violencia" que ocurre durante las ceremonias balinesas. Un hombre cayó en trance mientras vestía un disfraz de "puerco" fabricado con fibra de caña de azúcar; cuando estaba encarnando a un dios-puerco, fue insultado por alguien que gritó: "¡Al mercado con él!". El "puerco" atacó y dispersó a la muchedumbre.

"Luego el puerco se dio vuelta y nuevamente saltó sobre el suelo, desde una altura de un metro y medio por lo menos, cayendo en cuatro patas con tanta facilidad como si toda su vida hubiera sido una criatura cuadrúpeda.

"Aún furioso, atacó el abrevadero de piedra volcado, golpéandolo y empujándolo por el suelo con la cabeza. Los hombres, viendo que estaba perdiendo el control, se apresuraron a reprimirlo. Otros trajeron grandes jarros de agua que vertieron al centro del patio, convirtiéndolo en un lugar húmedo y fangoso, lodoso como un chiquero... A estas alturas, gran parte de la fibra que lo cubría se había desprendido, sólo quedaba la cabeza y el hocico. Alguien se acercó lo suficiente para sacarle esto, al mismo tiempo que le gritaban: '¡Revuélcate, revuélcate!'".

El "puerco" se metió al barro y se revolcó extasiado, y luego una turba de hombres lo agarró, "precipitando un ataque de fuertes convulsiones". Le lanzaron agua, y a medida que se tranquilizaba, le hacían masajes. Después lo llevaron a la "plataforma-cama" y "despertó".

Otro ejemplo de un "dios-puerco" que pierde el control, también fue el resultado de un insulto. Jane Belo escribe:

"El [el puerco] se estaba refregando contra la pared de un edificio donde había docenas de personas de pie. De pronto se desplomó y empezó a chillar espantosamente, golpeando el suelo con sus piernas y brazos. Cinco o seis hombres saltaron sobre él y trataron de sujetarlo. Se defendía ferozmente. Lo pusieron sobre la estera y comenzaron a hacerle masajes, pero él gritaba, daba alaridos y tenía convulsiones espantosas.

"Al parecer, uno de los niños que estaba en el pabellón lo había escupido... Finalmente se calmó y se quedó dormido durante un largo rato. No se le dio nada de comer ni hubo baño de barro, como vimos antes, supongo que debido a este accidente. La muchedumbre estaba muy molesta por el súbito final, y todos se fueron a casa.

"G.N. notó que mucha gente había gritado: '¿Quién fue el que hizo algo tan insultante?... A él no le conviene salir del trance todavía, no ha jugado lo suficiente. Cuando lo haya hecho, en cuanto sea atrapado, saldrá del trance'".

Tales escenas no se producen en las clases de Máscaras, porque no las requerimos. Nótese que, en los ejemplos anteriores, los "puercos" siguen siendo puercos y los "caballos" continúan siendo caballos. La violencia es completamente acorde al personaje, y *aprobada* y esperada. Se rompen las reglas, se desata la violencia y el grupo está de acuerdo en que es algo justificado. Si la violencia no fuera "acorde al personaje", entonces el ejecutante sería apartado. En las Indias Occidentales, a las personas que son *realmente* violentas, es decir, que no son poseídas *adecuadamente*, se les dice que vean a un siquiatra, tal como se les recomendaría esto mismo si actuaran "locamente" en cualquier otra situación. La "violencia" es parte del juego.

Las Máscaras pueden ser aterradoras, pero su capacidad de inspirar terror no significa que sean realmente *peligrosas*, ni siquiera las Máscaras caníbales de la Isla de Vancouver. Ruth Benedict escribe:

"Lo que distinguía al Caníbal era su pasión por la carne humana. Su danza era la de un frenético adicto, enamorado del 'alimento' que se le presentaba: un cadáver preparado que una mujer llevaba sobre sus brazos extendidos. En las grandes ocasiones, el Caníbal se comía los cuerpos de esclavos que habían sido sacrificados con ese propósito".

Este "Caníbal" solía arrancarle pedazos a los espectadores a mor-

discos —un interesante ejemplo de la participación del público: “Se llevaba una cuenta de los bocados de piel que el Caníbal había arrancado de los brazos de los observadores, y él tomaba eméticos hasta haberlos eliminado todos. Muchas veces ni siquiera se los tragaba”. (*Patterns of Culture* [Patrones Culturales], Mentor, 1946).

Por supuesto, el actor no adoptaba este comportamiento caníbal casualmente, sino que era algo *planificado*. Es alarmante saber de personas que se desquician y le arrancan pedazos a la gente a mordiscos, pero la conducta del Caníbal era completamente aprobada y no hay nada que sugiera que él haya perdido el control.

Phillip Druckner, en *Indians of the Northwest Coast* (Indios de la Costa Noroeste) (American Museum Science Books, 1963), presume que el “cadáver” comido tal vez haya sido falso (una carcasa de oso con una cabeza esculpida). En cuanto al morder a los espectadores, él escribe: “Esto no era un truco, a pesar de que se dice que el bailarín en realidad cortaba trozos de piel con un cuchillo afilado que llevaba escondido en la mano. Las personas a quienes se les hacía esto no eran seleccionadas al azar —se acordaba de antemano que se dejarían morder, y posteriormente eran recompensadas con regalos especiales”.

Sería más apropiado sostener que las que están en peligro son las Máscaras, no los observadores. Una vez, en una fiesta, Ingrid se colocó una Máscara y un abrigo de piel y alguien se le acercó y la golpeó. Wild Pehr, una Máscara austríaca de “Demonio”, a veces era hecha añicos por los espectadores. (Hay varias cruces de piedra en los alrededores de Salzburgo, donde se dice que están enterrados los Wild Pehrts).

La violencia que ocurre es la violencia permitida por las costumbres (en cierta forma, esto es válido para toda la violencia). Supongamos que yo fuera a introducir “ayudantes” cuyo trabajo consistiera en controlar a cualquier persona que se volviera loca. La violencia, entonces, sería parte del juego y permitida. Los profesores de Máscaras obtienen el tipo de conducta que preparan.

Me contaron una historia horripilante (en Alberta) de una maestra de escuela que hizo que su curso confeccionara Máscaras. Los alumnos se las pusieron, luego cogieron a un compañero y trataron de lanzarlo por una ventana: “Sólo la llegada oportuna de una profesora más experimentada evitó una tragedia”. Sin lugar a dudas, a estas alturas, la historia ya incluye el suicidio masivo del curso después de violarse a la profesora, pero, de hecho, al parecer no ocurrió absolutamente nada violento.

“¿Alguien salió herido?”, pregunté.

“No, gracias a Dios”.

“¿Por qué escogieron a ese muchacho?”.

“Eso es lo extraño, era el más popular del curso”.

"¿Qué les dijo con exactitud la profesora?"

"Les dijo que tendrían que hacer exactamente lo que las Máscaras les hicieran sentir que tenían ganas de hacer —ah, y que tendrían que odiar a alguien".

"¿Lanzaron al niño por la ventana?"

"Afortunadamente, la otra profesora llegó a tiempo".

Desde luego, la verdadera historia fue la de una profesora inexperta a quien le dio pánico. De hecho, los alumnos deben haber sido un grupo de niños muy agradables, ya que escogieron "odiar" al más *popular*. Recuerdo que en mi época escolar, a algunos muchachos los colgaban por los tobillos de las ventanas altas. Estos niños ni siquiera hicieron pasar a alguien *a través* de la ventana. Nadie estaba tratando de asesinar a alguien. Simplemente se les había dado permiso para comportarse mal, y eso es lo que estaban haciendo. Mi consejo es que si entienden la naturaleza de la transacción entre el curso y ustedes, y si entran suavemente en el trabajo, el trabajo de Máscaras es mucho menos peligroso que, digamos, la gimnasia.

En una oportunidad sí me ocurrió que una Máscara levantó una silla como si me fuera a atacar. Avancé hacia ella y le dije: "Quítate la Máscara", y sostuve la silla mientras el actor se sacaba la Máscara. Mi confianza se basaba en el hecho de que no había ninguna razón por la cual el actor *debiera* atacarme. En primer lugar, él confió en mi autoridad para caer en trance.

Un profesor que secretamente le teme a las Máscaras, se enseñará a sí mismo y a sus alumnos a evitar el trabajo de Máscaras. Conozco a varios profesores que dicen que "jamás volverán a trabajar con Máscaras", ¡pero no me contarán lo que ocurrió! Si le hubieran quebrado un brazo a alguien o lo hubieran tenido que llevar de emergencia a un hospital psiquiátrico, entonces me lo contarían. Lo que debe haber sucedido es que el status del profesor sufrió. Se metió en una situación que no pudo entender o controlar y que lo perturbó y avergonzó profundamente.

Una vez vi a una Máscara cortarse levemente una mano porque un espejo que estaba golpeando, de pronto se quebró. Eso fue culpa *mía* por no anticipar el peligro. Vi cómo una joven era golpeada con fuerza en el trasero por otra muchacha que sentía antipatía por ella y que, obviamente, utilizaba la Máscara como una excusa —se sabe de similares explotaciones de los estados de trance en Haití. La única herida grave producida en una clase de teatro de la que tengo referencias, ocurrió durante una improvisación "metódica" (Margaretta D'Arcy se quebró un brazo). Jamás he sabido de ningún daño físico o mental que resultara de una clase de *Máscaras*.

Puede que las Máscaras ocasionen daño físico cuando se cree que el profesor tiene el control, pero de hecho ha estado distraído. Tal vez

la Máscara esté dependiendo de que el profesor diga: "Quítate la Máscara". Cuando la instrucción no llega, la Máscara, como regla, se auto-desconecta, pero podría, supongo, cometer un error y golpear más fuerte de lo que era su "intención". Tenemos la paradoja de que las Máscaras son más seguras cuando el profesor está ausente, dado que los actores, entonces, operan por sí mismos sus controles.

En lo que al temor a la locura se refiere, yo respondería que la capacidad de ser poseído es signo de un ajuste social adecuado y que las personas realmente perturbadas se auto-censuran. Ya sea porque *no pueden* hacerlo o porque tienen demasiado miedo de siquiera intentarlo. La gente que se siente en peligro evita las situaciones donde experimenta una alta probabilidad de "perder el auto-control". En comparación al matrimonio, aparecer en un programa de TV, peleas familiares, jugar rugby, ser despedido del trabajo u otras experiencias sociales estresantes, la Máscara es muy suave y exige poco. La gente común y corriente puede enfrentar la muerte de un ser querido, o el hecho de que se queme su casa, sin que su sanidad mental se vea amenazada. El temor de que la Máscara vaya a desquiciar a la gente, surge del tabú que existe contra los estados de trance.

En un ensayo sobre "El Fracaso para Eliminar Hipótesis", P.C. Wason describió un experimento donde a unos alumnos se les pidió que adivinaran la regla que había sido utilizada para generar una determinada serie de números. Un alumno no proporcionó ninguna hipótesis, pero, en lugar de ello, desarrolló "síntomas sicóticos... y tuvo que ser sacado en ambulancia". Nadie sugeriría que Wason no debería haber continuado su experimento, pero estoy seguro que luego de un incidente similar, el trabajo de Máscaras habría sido detenido inmediatamente. Cuando una alumna tuvo un quiebre mental durante una escuela de verano donde yo estaba enseñando, todo el mundo andaba diciendo: "¡Por fortuna no participó en el trabajo de Máscaras!".

Lo cierto es que en las clases de actuación, de improvisación y de Máscaras, nos encontramos con la oposición de gente que cree, a pesar de toda la evidencia, que la abreacción emocional es "incorrecta". Muchas otras culturas han estimulado el "labio superior suelto", pero nosotros incluso intentamos reprimir la tristeza. Inglaterra está plagada de personas apesadumbradas que jamás han descargado su pena y que se sientan por ahí como piedras. ¡Incluso se nos estimula a golpear a la gente cuando se pone histérica!

Con respecto a que los actores se nieguen a quitarse la Máscara, nunca me ha ocurrido en la forma a la que la gente se refiere, aunque me imagino que podría suceder. Hay relatos de personas en hipnosis clínica que han "permanecido dormidas" (¡aunque no por mucho tiempo!), pero tenemos que preguntar qué beneficio podría obtener la gente

de esa conducta. Si alguien se negara a salir del trance durante un espectáculo público de hipnosis, entonces se le dejaría en un camarín para que durmiera hasta despertar del trance y se perdería toda la diversión. En la hipnosis clínica, el único objetivo de tal acción radicaría en la oportunidad de desconcertar y confundir al hipnoterapeuta. Si éste permaneciera calmado, entonces no habría ninguna ganancia. En caso de tener problemas con alguien que se niegue a quitarse la Máscara, lo único que ustedes tendrían que hacer sería decir: "Muy bien, estupendo, bueno", y mantener su status. Entonces la negativa no tendría ningún sentido. Siempre recuerden que, a menos que el sujeto esté loco o alucinado con drogas, su trance tiene un objetivo y existe debido al apoyo del profesor y del resto del curso. Acérquense a la Máscara, pongan un brazo alrededor de sus hombros. Por lo general, el hecho de estar físicamente cerca de una persona en trance, desconecta a las Máscaras.

A veces un alumno estará muy perturbado y seguirá con la Máscara puesta para ocultar las lágrimas. En tal caso, pongan un brazo alrededor de sus hombros, llévenlo a un costado y dejen que se siente. Recuerdo a un hombre de unos cincuenta años que se convirtió en "monstruo", y obviamente, se sintió muy violento. Levantó una silla en cámara lenta como si fuera a hacerla añicos en el suelo. Caminé hacia él, mientras le decía: "Está bien, quítate la Máscara", y bajó la silla y se apoyó en ella. Puse un brazo alrededor de sus hombros y le dije: "Está bien, está bien". El hombre estaba temblando. (Cuando alguien está muy perturbado, generalmente ayuda que uno lo sostenga con bastante firmeza —el mensaje que uno transmite es que desea estar cerca de él y apoyarlo. Acariciar a la gente que está perturbada, realmente no sirve de mucho. Más bien, es como tratar de apartarla).

Poco a poco, este alumno se relajó y luego se quitó la Máscara. Explicó que siempre se había sentido como una persona pacífica y que durante toda su vida había sido incapaz de entender cómo la gente podía hacer cosas violentas; le expliqué que esta Máscara siempre hacía que las personas se sintieran así, pero él insistió que las sensaciones eran "suyas". Le indiqué que él no podía ser *más* violento que el resto de nosotros y que todos teníamos grandes extremos de emoción encerrados bajo llave dentro de nosotros. También le dije, en privado, que debiera recordar esta experiencia y que tal vez tendría que cambiar un poco su auto-imagen. Ciertamente se sintió menos solo al saber que en realidad era igual al resto de nosotros.

Durante un curso de fin de semana, un alumno cayó en un trance muy profundo y se convirtió en un pequeño anciano consumido por paroxismos de lujuria. Parecía estar iluminado por una luz interior. Uno de los antiguos dioses había regresado a la tierra. El alumno

estaba conmovido, pero bastante calmado, hasta que otros alumnos conversaron con él durante el almuerzo y le hicieron apreciar cuán extraño había sido todo. Tuve que reafirmarle que no se estaba volviendo loco y que la Máscara había sido muy exitosa.

La buena enseñanza del drama, de cualquier tipo, amenaza con alterar la personalidad. Mientras mejor sea el profesor, más poderosos son los efectos. En cualquier entrenamiento de actores, trabajamos en la voz y en el cuerpo, y tienden a producirse sensaciones de "desintegración". Recuerdo haberle pedido a una actriz que hiciera la mímica de un animal con los ojos cerrados y que le permitiera a sus manos moverse simplemente "por sí mismas". ¡De pronto alucinó un animal de verdad! Es más difícil manejar este tipo de situación. Le dije que esto sí le ocurría a veces a la gente y que significaba que había llegado a estar muy absorta. Al menos en el trabajo de Máscaras uno le puede traspasar la responsabilidad a la Máscara. El problema no es que los alumnos realmente se vuelvan locos, sino que tal vez se aparten del trabajo que consideran peligroso. Ellos juzgan el "peligro" por la calma o el nerviosismo del profesor. En realidad, el trabajo es muy terapéutico, pero en esta cultura, cualquier experiencia irracional llega a ser definida como "loca".

El profesor de Máscaras tiene que desarrollar una cierta frialdad, una suavidad terapéutica. Nada de lo que sus alumnos puedan hacer lo sorprenderá o desconcertará. Como un profesor de meditación, transmite la sensación de que no está sucediendo realmente nada alarmante. Si no proyecta estabilidad y confianza, entonces sus alumnos huirán atemorizados. Aquí está el Maestro Zen Yasutani hablando con un alumno afligido.

Alumno: (*Llorando*) Hace cinco minutos más o menos tuve una experiencia pavorosa. De pronto sentí como si todo el universo se hubiera estrellado contra mi estómago, y estallé en llanto. No puedo dejar de llorar incluso ahora.

Yasutani: Cuando uno hace zazen ocurren muchas experiencias extrañas, algunas agradables y otras, como la tuya, pavorosas. Pero no tienen ninguna significación particular. Si te llegas a sentir en éxtasis por un acontecimiento placentero y atemorizado por uno espantoso, quizás tales experiencias te estorben. Pero si no te aferras a ellas, esas experiencias desaparecerán en forma natural.

Nuevamente, con otro alumno:

Yasutani: Si me cercenara una mano o una pierna, el verdadero yo no disminuiría ni una pizca. En rigor, este cuerpo y esta mente también son tú, pero sólo una fracción. La

esencia de tu verdadera naturaleza no es diferente de aquella de este palo que tengo al frente o de esta mesa o de este reloj —de hecho, cada objeto individual de este universo. Cuando vivencias directamente la verdad de esto, será tan convincente que exclamarás: "¡Cuán cierto!", porque no sólo tu mente, sino todo tu ser participará de este conocimiento.

Alumno: (*Llorando súbitamente*) ¡Pero tengo miedo! ¡No sé de qué, pero tengo miedo!

Yasutani: No hay nada que temer. Simplemente profundiza cada vez más el cuestionamiento hasta que desaparezcan todas tus nociones preconcebidas acerca de quién y qué eres, y de pronto te darás cuenta que el universo entero no es distinto a ti. Estás en una etapa crucial. No retrocedas —¡sigue adelante! (Kapleau, *Los Tres Pilares del Zen*, México: Arbol, 1987).

Si ustedes fueran a utilizar el trabajo de Máscaras literalmente como "terapia" y trataran de sicoanalizar el contenido de las escenas, no me cabe duda que podrían producir algunos conflictos asombrosos y realmente reprimir a todo el mundo. El trabajo de Máscaras, o cualquier actuación espontánea, puede ser terapéutico debido a las intensas abreacciones involucradas; pero la tarea del profesor es mantener al alumno *seguro* y protegerlo de modo que pueda regresar (*regress*)¹². Esto es el opuesto de la visión freudiana que postula que la gente regresa en busca de mayor seguridad. En las clases de actuación, los alumnos sólo regresan cuando se sienten protegidos por un profesor de status alto.

Cuando los alumnos comienzan el trabajo de Máscaras y los "personajes" los habitan por primera vez, es normal que todo sea extremadamente grotesco. Los espíritus a menudo parecen tomados directamente de pinturas de Hieronymus Bosch (él mismo actuó en obras donde se utilizaban Máscaras). Tan pronto como la gente empieza a trabajar con espontaneidad, se liberan cosas grotescas y aterradoras. Incluso si un curso trabaja en improvisación todos los días tan sólo durante una semana o algo así, los alumnos comienzan a producir escenas muy "enfermas": se convierten en caníbales que fingen comerse entre sí, etc. Pero cuando uno le da permiso al alumno para explorar este material, él muy pronto descubre capas de suavidad y ternura insospechadas. Actualmente en esta cultura, ya no se reprimen profundamente los sentimientos sexuales y la violencia, como pudo haber sido en la Viena de *fin-de-siècle*. Nosotros reprimimos nuestra benevolencia y ternura.

NOTAS

1. Hay otros relatos del descubrimiento de Charlie por parte de Chaplin, y he visto un antiguo filme donde Chaplin representa a "Charlie" sin el bigote, pero es indudable que Chaplin vivenció al personaje como surgiendo del cambio en su apariencia, en lugar de un proceso más intelectual.
2. Nina Epton conoció a un balinés quien le contó que antes de ir a estudiar a Europa él podía "saltar al otro mundo" del trance en veinte segundos, pero que aun cuando hoy lo puede hacer, le toma al menos media hora. (Wavell, Butt and Epton, *Trances*, Allen and Unwin, 1967).
3. El sicólogo Wilhelm Reich desarrolló la idea de la "armadura del carácter", que, en sus propias palabras, era "Una protección del ego contra peligros externos e internos. Como se ha convertido en un mecanismo de defensa crónico, se le puede llamar justificadamente *armadura*... en situaciones desagradables, la armadura aumenta, y en situaciones placenteras, disminuye. El grado de movilidad del carácter, la capacidad de abrirse o cerrarse ante una situación, constituye la diferencia entre la estructura del carácter sano y la del carácter neurótico". (*El Análisis del Carácter*, Buenos Aires: Paidós Iber., 1986).

El podría haber estado hablando acerca de la buena y la mala actuación. Los alumnos de teatro que son "apretados", "inflexibles" y "solos", pueden recibir y transmitir solamente un rango muy reducido de sentimientos. Viven la tensión muscular como "actuación". En su libro *La Función del Orgasmo* (Buenos Aires: Paidós Iber., 1987), Reich dice:

"La expresión facial como una totalidad —independiente de las partes individuales— se debe observar cuidadosamente. Nosotros conocemos el semblante depresivo del paciente melancólico. Es peculiar cómo la expresión de flaccidez se puede asociar con una severa tensión crónica de la musculatura. Hay personas que siempre tienen un rostro sonriente artificial; otras tienen mejillas 'rígidas' y 'caídas'. En general, los pacientes son capaces de descubrir por sí mismos la expresión correspondiente, si se les señala y describe repetidamente la actitud o si se les muestra imitándola. Un paciente con mejillas 'rígidas' decía: 'Mis mejillas están como pesadas con lágrimas'. El llanto reprimido fácilmente puede llevar a una rigidez tipo máscara de la musculatura facial. A una temprana edad, los niños desarrollan un temor a las 'caras' que utilizaron con deleite al hacerlas; tienen miedo porque se les dice que si ponen una cara se quedará así y porque los impulsos mismos que expresan en sus muecas son impulsos por los cuales, con toda probabilidad, serán reprendidos o castigados. Por lo tanto, ellos reprimen estos impulsos y mantienen su cara 'rígidamente bajo control'".

Recuerdo cómo mis propios amigos "cambiaron" durante su adolescencia. Uno se dejó crecer un bigote estilo Fuerza Aérea Real y hablaba con una voz falsa tipo oficial —de hecho, en la vida adulta, se convirtió en un oficial de la Fuerza Aérea y obtuvo una medalla en el fiasco de Suez. Otros amigos se transformaron basándose en modelos tales como deportistas, estrellas de cine o adultos que admiraban. Ciertos artículos de utilería, como un bastón, una pipa o una elección individual de vestimenta, ayudan a mantener una identidad. Si uno se afeita completamente la barba, se "siente" diferente. Se supone que una novia con su traje puesto debe "convertirse en una novia". Oscar Wilde vestido de convicto en Clapham Junction, estuvo indefenso de una

manera que jamás lo habría estado con sus *propias* ropas. La apariencia, y especialmente el rostro, fija la personalidad. Esta es la razón por la cual se ha sugerido la cirugía plástica como un modo de reformar a los criminales —el enfoque opuesto a la corta de narices ya pasada de moda. En Vietnam, se registra que terribles quemaduras del cuerpo producen relativamente pocos cambios en la personalidad. Quemaduras faciales comparativamente menores tienen consecuencias graves.

4. A continuación, Melvin Powers describe cómo presenta la "prueba ocular". Esta muestra muy claramente la naturaleza de la transacción.

"Se sugestióna al sujeto que, a la cuenta de tres, será incapaz de abrir los ojos. Digamos que uno hizo esto y que el sujeto, a pesar de esta sugestión, ha abierto los ojos. ¿Qué se debe hacer?... Tal vez él sienta que no es un buen sujeto, o peor aún, que uno no es un buen hipnotizador, ya que abrió los ojos con tanta facilidad, cuando se le había desafiado a hacerlo. Es en este punto... que muchos hipnotizadores pierden a sus sujetos... Para evitar esto: después que el sujeto haya cerrado los ojos, continúe sugestionándolo que está en un profundo estado de relajación y que cuando usted (el hipnotizador) termine de contar hasta tres, él, el sujeto, caerá más y más profundamente en la quietud del estado hipnótico. Comience su procedimiento. Tómese mucho tiempo antes de utilizar finalmente la 'prueba ocular'... En este momento, hágale al sujeto las siguientes sugestiónes: 'Cuando yo termine de contar hasta tres, usted abrirá los ojos y observará la bola de cristal. Luego, después que le haga la sugestión y cuando termine de contar hasta tres nuevamente, caerá en un sueño hipnótico muy profundo'".

En caso de que esto no funcione, Powers acota lo siguiente: "Si la prueba fracasara la primera vez, o incluso la segunda, asegúrese de no mostrar ni la más mínima señal de molestia o preocupación. Después de una pausa, vuelva a empezar como si nada hubiera ocurrido y en la forma más profesional posible, para asegurar la total cooperación por parte del sujeto. Es muy importante hacerle entender al sujeto que el fracaso de cerrar los ojos no era una prueba de verdad, sino meramente parte del procedimiento de inducción... El sujeto siente que la dificultad yace en el hecho de que aún no ha sido condicionado adecuadamente. Esta convicción es mucho más sana que el reconocimiento de que la hipnosis ha sido un fracaso, ya que no está consciente en absoluto de que ha sido expuesto a la hipnosis... Dígame que en el próximo intento será más respondiente". (*Advanced Self-Hypnosis* [Auto-Hipnosis Avanzada], Thorsons, 1962).

5. Un profesor inglés de meditación, del siglo XIV, describe la técnica "de una palabra". El dice: "Una intención desnuda dirigida a Dios, y sólo a él, es completamente suficiente... Mientras más corta la palabra, mejor; que se parezca más al oficio del Espíritu. Una palabra como 'Dios' o 'Amor'. Escoja la que prefiera, o quizás alguna otra, con tal que sea de una sílaba. Y adhiera esta palabra a su corazón, de modo que esté siempre ahí pase lo que pase. Será su escudo y lanza tanto en la paz como en la guerra. Con esta palabra, usted golpeará la nube y las tinieblas a su alrededor. Con esta palabra, usted suprimirá todo pensamiento bajo la nube del olvido. Tanto es así, que si alguna vez se ve tentado a pensar qué es lo que está buscando, esta sola palabra será respuesta suficiente. Y si después usted pensara sabiamente acerca de la sig-

nificación y el análisis de esa misma palabra, dígame que la tendría entera y no en trocitos y pedazos". (*La Nube del No-Saber*, traducido por Pedro Santiadrán, 4ª ed., Paulinas, 1985).

El hecho de nombrar todo lo que uno está haciendo, también interfiere con la "voz en la cabeza": "Estoy respirando. Estoy pensando acerca de la respiración. Estoy observando un pájaro. Estoy sintiendo el peso de mi brazo sobre la silla...". Esto no suprime la verbalización, pero la desvía.

Bailar al compás de ritmos repetitivos induce el trance. Las personas relatan que el cuerpo parece estar moviéndose por sí mismo cuando caen en el estado de trance. En los cultos de posesión, los tamboreros tocan más fuerte y con más síncope para "lanzar a la gente sobre el borde".

Otros métodos involucran debilitar el ego mediante drogas, aumentando la excitación de modo que el sujeto esté emocionalmente exhausto, haciendo girar una y otra vez a la persona e induciendo mareos y vértigo. Un método que se utiliza en las Indias Occidentales involucra golpear a la gente en la cabeza con un ladrillo sagrado. Cuando el profesor Eysenck dice que sólo un tal y cual por ciento de la población puede caer en trance, uno se pregunta si él realmente ha ensayado todos los métodos.

6. En la hipnosis clínica se ha observado una renuencia a representar, pero esto seguramente se debe a que no hay ninguna retribución. El hipnoterapeuta no está sugiriendo escenas dramáticas que representar y no hay un público que los gratifique. Hilgard escribe:

"Le pedí a una mujer joven (el sujeto) que estaba practicando el parecer despierta mientras estaba hipnotizada, que examinara algunos objetos interesantes que había en una caja sobre una mesa al fondo de la sala y que me los comentara como si no estuviera hipnotizada. Se mostró bastante renuente a realizar este esfuerzo, finalmente comenzó a hacerlo con un último ruego: '¿Realmente quiere que haga esto? Lo haré si usted lo dice'".

Otro sujeto de Hilgard dijo: "Una vez yo iba a tragar, pero decidí que no valía la pena el esfuerzo. En un momento estaba tratando de determinar si mis piernas se encontraban cruzadas, pero no podía hacerlo y tampoco tenía la iniciativa para descubrirlo". Otro sujeto dijo: "Me entra pánico en una situación abierta donde no se me dan instrucciones específicas. Me gusta que el hipnoterapeuta me haga sugerencias muy precisas". Hilgard comenta: "Por lo tanto, la función planificadora, mientras no está totalmente perdida, se delega en gran medida en el hipnoterapeuta, voluntaria y cómodamente, y el sujeto muestra algo de molestia cuando se le pide que se haga responsable por lo que tiene que hacer". (Ernest R. Hilgard, *The Experience of Hypnosis* [La Experiencia de la Hipnosis], Harcourt Brace, 1968).

7. Hay algo muy extraño en relación a la idea de que los espíritus entran por el cuello. Esta creencia aflora en todas partes. Por ejemplo, aquí Ena Twigg, una médium, describe cómo cae en trance.

"Siento una sensación en la parte de atrás del cuello, justo en el extremo superior de la columna. Es como si hubiera un bloqueo. Puede que esté sentada, en un estado de clariaudencia o clarividencia, y me siento gradualmente subyugada".

8. Morton Sobell descubrió, durante los años en que estuvo preso en Alcatraz, que el tamaño de un espejo era muy importante.

"En el Peñón sólo teníamos unos pequeños espejos de diez por quince centímetros para afeitarnos; no había otros. De alguna forma, el tamaño del espejo parecía ser decisivo para el auto-reconocimiento, probablemente porque el espejo más grande me permitía ver mi cara como una parte de mi cabeza y de todo mi cuerpo. Generalmente correlacionamos todas estas imágenes, porque están a nuestra disposición. En el Peñón esto no era así". (*On Doing Time* [Purgando una Condena], Charles Scribner, 1974).

9. Aquí hay algunas observaciones de Goethe (tomadas de su *Viaje por Italia*) sobre el modo asombroso en que la conducta de Máscara puede ser reforzada por la muchedumbre.

"Las máscaras empiezan a multiplicarse. Los muchachos vestidos con el atuendo de feriado de las mujeres de la clase más baja, que exponen sus pechos y muestran una impúdica auto-complacencia, generalmente son los primeros en aparecer. Acarician a los hombres con quienes se encuentran, se permiten todo tipo de familiaridades con las mujeres con que se topan, como si fueran personas iguales a ellos, y para el resto hacen cualquier cosa que el humor, el ingenio o la impudicia sugiera...

"Con pasos rápidos, declamando como ante una corte de justicia, un abogado se abre camino a través de la multitud. Pregona en dirección a las ventanas, se aferra a los transeúntes enmascarados o no, amenaza a cada persona con un proceso, le imputa a este hombre, en un prolongado discurso, crímenes ridículos y le especifica a otro la lista de sus deudas. Cataloga a las mujeres por sus coqueterías, y a las muchachas, por la cantidad de amantes que tienen. Recurre, a modo de prueba, a un libro que lleva consigo, presentando documentos también, y exponiendo todo con una voz chillona y un lenguaje fluido. Cuando uno cree que él está terminando, recién está comenzando, cuando uno piensa que se está retirando, regresa. Se lanza sobre una persona sin decirle ni una palabra, toma a otra que acaba de pasar. Si llega a cruzarse con un colega, la locura alcanza su máxima expresión...

"Los tembladores aparecen en el personaje de dandis de mal gusto. Corren por ahí en la punta de los pies con gran agilidad y portan grandes anillos negros sin vidrio que usan como gemelos de teatro, con los cuales husmean dentro de cada carruaje y observan todas las ventanas. Por lo general hacen una rígida reverencia y, especialmente cuando se encuentran con uno de los suyos, expresan su alegría brincando varias veces, y al mismo tiempo, emitiendo un grito agudo, penetrante, inarticulado, donde prevalecen las consonantes 'brr'...

"Cuando cuatro o cinco muchachas han atrapado a un hombre con el cual desean intimar sexualmente, no tiene ninguna escapatoria. La multitud le impide huir, y sin importar cuántas vueltas dé, la escoba está bajo su nariz. El defenderse seriamente ante tales provocaciones sería un experimento muy peligroso, viendo que las máscaras son inviolables y que están bajo la protección especial del guardián...

"Ningún coche pasa impunemente, sin sufrir en manos de unos u otros enmascarados. Ningún transeúnte está a salvo de ellos. Un abad vestido de negro se convierte en el blanco de proyectiles que todas las manos lanzan; y al comprobar que el yeso y la tiza siempre dejan su marca donde sea que caigan, el abad pronto está lleno de manchas blancas y grises". (Traducido por Manuel Scholz Rich, Barcelona: Iberia, 1956).

10. "Lo que diré es lo siguiente: asegúrate de no retraerte de ninguna manera en ti mismo. Y, brevemente, tampoco quiero que estés fuera o encima, detrás o al lado tuyo.

"Bien', dirás, '¿dónde debo estar? ¡En ninguna parte, según usted!'. ¡Y tendrás toda la razón! ¡'En ninguna parte' es donde quiero que estés! Porque cuando estás en 'ninguna parte' físicamente, estás 'en todas partes' espiritualmente". (*La Nube del No-Saber* —véase nota 5).

11. George repartió entre sus alumnos del estudio un extracto del libro de Saint-Denis, *Theatre: The Rediscovery of Style* (Teatro: Redescubrimiento del Estilo) (Theatre Art Books, New York, 1960). Decía lo siguiente: "Esta improvisación silenciosa culminaba en el uso de máscaras, máscaras enteras de tamaño natural, máscaras simples y armoniosas que representaban las cuatro etapas del hombre: la adolescencia, la etapa adulta, la madurez media y la vejez. Al hacer que los alumnos se pusieran las máscaras, no estábamos apuntando a los resultados estéticos, como tampoco era nuestra intención revivir el arte de la mímica. Para nosotros, una máscara era un instrumento temporal que le ofrecíamos a la curiosidad del joven actor, con la esperanza de que pudiera ayudarlo a concentrarse, fortalecer sus sentimientos internos, disminuir su cohibición y llevarlo a desarrollar sus capacidades de extraversión.

"Una máscara es un objeto concreto. Cuando uno se la pone en la cara, recibe de ella un fuerte impulso al cual uno tiene que obedecer. Pero la máscara también es un objeto inanimado que cobrará vida gracias a la personalidad del actor. A medida que los sentimientos internos del actor se van acumulando detrás de la máscara, su rostro se relaja. Su cuerpo, que se hace más expresivo por la inmovilidad misma de la máscara, entrará en acción mediante la fuerza del sentimiento interno.

"Una vez que el actor haya adquirido la técnica elemental exigida por el uso de una máscara, empezará a darse cuenta que a las máscaras les disgusta la agitación, que sólo pueden ser animadas por acciones controladas, fuertes y extremadamente simples que dependen de la riqueza de la vida interior dentro del tranquilo y equilibrado cuerpo del ejecutante. La máscara absorbe la personalidad del actor y se alimenta de ella. Enciende sus sentimientos y enfría su cabeza. Le permite al actor vivenciar, en su forma más virulenta, la química de la actuación: en el momento mismo en que los sentimientos del actor están en su cúspide, detrás de la máscara, la urgente necesidad de controlar sus acciones físicas lo obliga a tener desapego y lucidez.

"La sumisión a la lección de la máscara le permite a un actor de talento descubrir un amplio, inspirado y objetivo estilo de actuación. Es una buena escuela preparatoria para la tragedia y el drama en sus más grandes estilos. Se tomaron guiones, que incluyen hasta tres actores, de momentos dramáticos impresionantes en las tragedias y los dramas clásicos. La improvisación silenciosa no puede ir más allá de esto".

12. Tuve que reconfortar a alguien que era alumno de un alumno mío —ninguno de los dos había sido entrenado; el primero sólo había participado en una obra que yo dirigí. Ella escribe: "Mi Máscara era blanca, e inmediatamente captó mi interés. Cuando clavé la vista, sentí que mi cara se convertía en la suya, una cara muy abierta que tenía una suave sonrisa".

Luego ella representó una escena junto con otra Máscara un tanto atemorizante.

"Entré al closet y cerré la puerta. Inmediatamente mi temor se convirtió en terror —estaba atrapada. Me arrodillé y presioné la puerta para mantenerla bien cerrada, pero sabía que su forma pronto aparecería en la ventana. No podía soportar eso, de modo que apenas visualicé su abrigo en una esquina de la ventana, bajé la cabeza. Estaba gritando. Lo hice por un largo tiempo, hasta que finalmente sentí que a esas alturas, con toda seguridad, mi director habría detenido a G [la otra Máscara]. En cuanto salí del closet fui agarrada por esa criatura de horrible rostro; permaneció ahí hasta que finalmente me arranqué la Máscara y grité: 'Me estoy sacando la Máscara'. Yo estaba muy contenta con mi Máscara, qué sencillo era ponérsela (más fácil que nunca), pero, por otra parte, muy molesto. Estaba disgustada por no tener ahí a alguien que supiera lo suficiente como para salvarme a mí, a mi Máscara, del miedo, por no tener a alguien que dijera: '¡Detente! Quítate la Máscara...'. La Máscara era muy abierta y estaría ansiosa de tomar cualquier cosa para la cual estuviera preparada. Era vulnerable. La otra Máscara se alimentaba de su temor. La condición era como estar hipnotizada, sin embargo consciente del entorno o de las cosas reales, pero aún en el estado hipnótico —realizando cosas muy diferentes, moviéndose, haciendo ruidos, libertad para hacer cosas en otra... ¿qué? ¿Cara? ¿Estado? No puedo encontrar la palabra".

Estaba tan perturbada como si el episodio hubiera sido real. Yo estuve de acuerdo con ella en que se le debió proteger. Era la primera vez que usaba la Máscara. Si hubiera pasado por otras escenas emocionales, entonces tal vez habría sido correcto permitirle que ensayara ésta. Habría estado perturbada, pero no se habría sentido hostil. Es probable que el efecto de permitirle vivenciar el "terror" la inhiba más, y no menos. Todo trabajo de Máscaras debería ser *graduado*.

Apéndice

La Expósito

Aquí hay algunas notas más antiguas que también le pertenecen a Ingrid:

"Estoy escribiendo esto alrededor de dos semanas después de mi primera experiencia con la Expósito; parece como si la conociera desde hace mucho más tiempo. Hemos fantaseado acerca de su pasado y creemos que vivió gran parte de su vida en un orfanato, hasta que una noche jugó con fósforos e incendió toda la construcción. Desde entonces ha vagabundeado sin un objetivo muy fijo, recolectando cosas como preservativos usados y tapas de botella viejas que encontraba en el parque. Supongo que el relacionarse con otra gente va a ser uno de los puntos decisivos en su vida.

"La primera cosa a la cual se apegó fue un globo azul que agarra con firmeza entre su dedos pegajosos. Al principio se mostraba muy tímida con las otras Máscaras y realmente no sabía cómo hacer amigos.

"Un día la enviaron a visitar al Abuelo, que por ese entonces era conocido sencillamente como 'el hombre enfadado que golpea a la gente'. Cuando llegó, encontró un osito de peluche café sobre la mesa, al cual inmediatamente se apegó y consideró que le pertenecía. En ese momento, el Abuelo, que había estado gruñendo en el trasfondo como un viejo perro reumático, saltó sobre la Expósito desde atrás y le arrebató el oso. Esto produjo fuertes gemidos y lágrimas.

"Para la Expósito, el osito era perfecto —suave, esponjoso, algo a lo cual aferrarse y manosear. El contacto con los objetos le daba más seguridad. El que le arrebataran el osito de peluche fue la cosa más violenta y perturbadora que le había pasado hasta ese momento.

"Recuerdo a Ingrid recobrando la conciencia, sintiendo verdaderas lágrimas y terror y pensando: 'Dios mío, esto es ridículo —cuando me quite la Máscara, todos se darán cuenta que he estado llorando, que estoy realmente perturbada', pero no podía detener los sentimientos. Era como si la experiencia de la Expósito hubiera gatillado una profunda respuesta emocional dentro de mí misma, como si una parte de mí estuviera observando el trauma, pero sin poder hacer nada para detenerlo. Es muy difícil decir si era 'yo' quien estaba en un mal estado hacia el final, pero estoy segura que si no hubiera estado usando la Máscara, es decir, representando a una niñita a la cual le habían arrebatado su oso de peluche, no habría 'sentido' nada, sólo habría actuado el hecho de estar perturbada. La Expósito jamás podía 'actuar' sus

respuestas, porque su vida emocional es tan real y viva. Después de esta sesión de Máscaras, me di cuenta en qué medida había aprendido a reprimir mis sentimientos, especialmente cuando las cosas me hacen infeliz.

"Poco después de esto, Keith montó una escena 'agradable' donde el Abuelo le devolvía el osito. Su felicidad al recobrarlo fue igualmente intensa. Y el Abuelo se convirtió en una persona muy importante para ella.

"Le encantan los dulces. Se le dio una uva y se le caía constantemente de la boca. Parece que no tiene dientes —sólo puede chupar, haciendo chasquear la lengua contra el paladar.

"Pasó bastante tiempo antes que se diera cuenta que estaba siendo observada. Aparentemente, no le preocupaban los espectadores, siempre que no se acercaran demasiado. Keith es un buen amigo —la Expósito siempre parece reconocer su presencia y dirigir hacia él algunas de las cosas que ella dice. No me sucede esto con otras Máscaras.

"Lenguaje: el 'chasquear' o el 'chupar' el labio inferior con los dientes superiores fue el primer ruido que hizo —cuando tuvo más confianza, su sonido favorito era 'cor'. Cuando estaba feliz, también emitía un breve y duro sonido de 'ha' y 'hee'. No le costó aprender palabras cortas tales como 'siéntate' (*sit*), 'párate' (*stand*) y 'dulce' (*sweet*), y estaba ansiosa de aprender. No tardó mucho en aprender 'María tenía un corderito', pero siempre inventaba un final a su gusto. Se desconcertaba ante palabras como 'vellón' y 'brinco' y parecía incapaz de aceptarlas —probablemente por esto inventó la mitad de la rima.

Mary had a little lamb
It was white as snow
And everywhere that Mary went
She had a little lamb.

"Esta era una de sus versiones, a pesar de que yo tendría que hacerlo con la Máscara puesta para estar segura. Antes de aprender a hacer rimas aprendió a contar hasta diez. Pienso que se sentía motivada porque había un público, y como es un poco exhibicionista, le agradaba hacerlo. También le gustaba ser recompensada con dulces".

Tres Sueños

Algunos sueños se auto-anuncian como *mensajes*. No hay nada casual en relación a ellos. Nos despertamos y son algo completamente vívido en nuestra mente y seguimos pensando en ellos. Aquí hay tres sueños de este tipo.

Mi familia está comiendo huevos de goma y me llaman para que

me coma el mío. La superficie está quebrada y puedo ver su desagradable contenido. Coloco mi huevo en una repisa alta y lo dejo ahí; pero mi familia se está comiendo los suyos, en forma un tanto lenta pero fingiendo que los está disfrutando.

Mis profesores han reunido un tesoro para mí. Los diamantes son de vidrio, las perlas de plástico y el oro no tiene brillo. Hago guardia frente al tesoro hasta que me doy cuenta que es una porquería y me alejo.

Hay una caja que nos han prohibido abrir. Contiene una gran serpiente, y una vez abierta, este monstruo fluiría al exterior para siempre. Levanto la tapa y, por un instante, parece como si la serpiente nos fuera a destruir; pero luego desaparece misteriosamente sin dejar ningún rastro y ahí, en el fondo de la caja, está el verdadero tesoro.

DESTACAMOS OTROS LIBROS DE ESTA EDITORIAL

I CHING, El Libro de los Cambios, Richard Wilhelm, Traducción y Comentarios de la Dra. Lola Hoffmann.

El tema central del libro son los "cambios": el yin y el yang, lo masculino y lo femenino, ambas expresiones opuestas de los estados cambiantes del ser único.

SUEÑOS Y EXISTENCIA, por Fritz Perls.

No sólo el libro más fundamental de Fritz Perls, sino que con toda seguridad un clásico en Psiquiatría y Psicología, escrito en un lenguaje directo y sencillo que lo hace accesible a cualquier lector interesado en los procesos del desarrollo, crecimiento y contacto humanos.

EL DARSE CUENTA, Ejercicios y experimentos en terapia guesáltica, por John Stevens.

En este libro, el autor desarrolla más de 100 ejercicios, que bien entendidos y aplicados serán, con certeza, una valiosa ayuda en la tarea de todo aquel que trabaje con grupos humanos, profesores, actores, terapeutas, etc.

EL REENCANTAMIENTO DEL MUNDO, por Morris Berman.

Desde su perspectiva como historiador de la ciencia, Berman analiza lúcidamente la condición presente de la civilización occidental, a la que considera en estado de colapso espiritual, social y ecológico o, en el mejor de los casos, en un peligroso estado de transición.

DENTRO Y FUERA DEL TARRO DE LA BASURA, por Fritz Perls.

En un lenguaje multifacético, a veces poético, otras rigurosamente científico, el padre de la Terapia Guesáltica va jugando con la baraja de sus recuerdos y reflexiones que conforman la experiencia de su vida de antes y de ahora.

ESTO ES GUESTALT, Colección de artículos sobre terapia y estilos de vida guesálticos, de los destacados psiquiatras y psicólogos Fritz Perls, Wilson Van Dusen, Stephen Tobin, Barry Stevens, John O. Stevens, Robert K. Hall, John B. Enright, Stella Resnick, Cooper C. Clements, Marc Joslyn, Adriana Schnacke y Francisco Huneus.

FRITZ PERLS, AQUÍ Y AHORA, por Jack Gaines. Prólogo de Adriana Schnacke.

En esta época de apertura resultará alentador para algunos, y quizás escandalizador para otros, conocer tan de cerca a un hombre que se atrevió a vivir su existencia sin máscaras ni roles rígidos, y que en su paso por esta vida revolucionó el ámbito de la psicoterapia y del crecimiento personal.

LA PROFUNDIDAD NATURAL EN EL HOMBRE, por Wilson Van Dusen. Prólogo de la Dra. Lola Hoffmann.

El autor explora los límites de la conciencia, la expansión de ésta mediante el misticismo, y el empleo de drogas, el estado hipnagógico, los sueños y su significado, y la extraña lógica de la locura.

EL CALIZ Y LA ESPADA, Nuestra Historia, Nuestro Futuro, por Riane Eisler. Prólogo del Dr. Humberto Maturana.

Con gran rigor científico, pero también con una apasionada elocuencia, la autora nos prueba que el sueño de la paz no es una utopía imposible.

USE SU CABEZA PARA VARIAR, por Richard Bandler.

La idea subyacente en la Programación Neurolingüística es que la experiencia subjetiva tiene una organización y una estructura determinada, y que al conocerla uno puede efectivamente "tomar las riendas de su propia mente", por así decirlo.

NO EMPUJES EL RIO (porque fluye solo), por Barry Stevens.

Un libro maravilloso de esta gran terapeuta gestáltica quien trabajó codo a codo con su amigo y maestro Fritz Perls. Su lectura nos demuestra que el "aquí" y "ahora" son la parte más importante de nuestras existencias.

EL ENFOQUE GUESTALTICO - TESTIMONIOS DE TERAPIA, por Fritz Perls.

Detrás de la terapia gestáltica no hay una teoría compleja sino más bien una concepción orgánica y biológica de los procesos psicológicos. Perls logra ordenar, clarificar y completar su teoría de la neurosis y del proceso terapéutico.

LA VIEJA Y NOVISIMA GESTALT, Actitud y Práctica, por el Dr. Claudio Naranjo. Prólogo de Paco Peñarrubia.

Claudio Naranjo entrega una visión panorámica —tanto para el neófito como para el terapeuta experimentado— de algunos de los problemas de la psicoterapia y su relación con el explosivo crecimiento del interés por los dominios del entendimiento en lo transpersonal y espiritual.

LA ESTRUCTURA DE LA MAGIA, por Richard Bandler y John Grinder. Prólogo de Gregory Bateson.

Con este libro introducimos al mundo de habla hispánica una disciplina nueva directamente relacionada con el modo como las personas se comunican y como cambian: la Programación Neurolingüística (PNL). En este volumen Bandler y Grinder han logrado poner en forma explícita la sintaxis de cómo las personas evitan cambiar, y por lo tanto cómo ayudarlos a cambiar.

LENGUAJE, Enfermedad y Pensamiento, por el Dr. Francisco Huneus.

Dentro de nuestra línea de Programación Neurolingüística (PNL) el autor aporta su propia evolución, como científico y como psicoterapeuta a muchos problemas y traumas de la vida diaria que no son más que confusiones entre las representaciones del mundo y éste mismo, a través de un mal uso del lenguaje.

DE SAPOS A PRINCIPES, por Richard Bandler y John Grinder.

¡Qué alegría leer a Bandler y Grinder, que no creen en nadie y sin embargo usan de todo! La Programación Neurolingüística (PNL) calza las botas de siete leguas y lleva la terapia o el crecimiento personal muy lejos, mucho más lejos que cualquiera otra noción previa. (Barry Stevens).

TAO TE KING, Libro del Tao y de su Virtud, versión castellana y comentarios de Gastón Soublette.

Cabe hacer presente que en este trabajo se ha hecho una lectura de Lao Tse libre de toda posición ideológica y donde no se juzga al Taoísmo desde otra perspectiva que no sea la de su propia esencia.

SECRETOS EN LA FAMILIA, Terapia Familiar, por Lily Pincus y Christopher Dare. Fundado en conceptos psicoanalíticos, los autores muestran con numerosos ejemplos qué

son y cómo se gestan los secretos en las familias. A lo largo de todo el libro se repiten entreverados los temas del amor y la muerte como reflejos de la sexualidad y espiritualidad, ingredientes que como bien sabemos, plasman a toda la humanidad.

LA ESENCIA DEL T'AI CHI, por Ai Chung-liang Huang.

El T'AI CHI es el principio más sutil del Taoísmo (wu-wei). Puede traducirse como "no-hacer" o "no-acción"; pero su verdadero significado es el de actuar sin forzar; moverse en sintonía con el flujo de la naturaleza. Esta disciplina ahora vastamente practicada en nuestro hemisferio por personas de todas las edades, encuentra en esta obra su más práctica(y poética) introducción y descripción.

EL HOMBRE Y SU DOBLE ORIGEN, por Karlfried Graf Dürckheim.

Según el autor, el tema fundamental de la vida humana —y el objeto de su vida interior— es resolver la tensión entre sus dos naturalezas: la natural y la sobrenatural.

EL LOURDES DE ARIZONA, por Carlos Amantea.

Quienes han leído este libro-reportaje sobre el congreso de psicoterapia celebrado en Phoenix, Arizona, en 1985, concuerdan en que es uno de los mejores reportajes existentes sobre las ideas, conflictos, cambios y cataclismos psicoterapéuticos actuales.

CUERPO Y ESPIRITU, por Morris Berman.

Este nuevo libro de Berman es la secuencia lógica a su importante obra *El Reencantamiento del Mundo* y es tan, o aun más, inspirador y fascinante en su presentación del árido tema de la historia cultural, dejándonos sentir el mundo que nos rodea más que considerándolo como sólo una abstracción intelectual.

JUICIO A LA SICOTERAPIA, por Jeffrey M. Masson.

Al estilo de Don Quijote combatiendo contra los molinos de viento, Masson enfrenta con crudeza el problema de todas las sicoterapias y sus respectivas historias. Uno de los libros más polémicos escritos sobre el tema y que seguramente provocará tempestades entre todos quienes están involucrados en la profesión de "ayuda".

LILAH, el juego del conocimiento de sí mismo, por Harish Johari.

"Hay solamente un juego, el Juego en que cada uno de nosotros es un jugador representando su papel. El Juego es Lilah, juego universal de la energía cósmica".

PALABRAS A MI MISMO, por Hugh Prather.

Este es un largo poema al existir. Al ser sin más, al estar en lo que se está y no en lo que la gente espera de uno, ni lo que uno mismo espera de otro.

LA MUSICA EN LA MENTE, por Eloise Ristad.

¿Quiere vencer el pánico escénico sea Ud. un ejecutante, un educador, un concertista o un político? Entonces lea este libro y verá cómo cambia su vida al enfrentarse con una audiencia de cualquier tamaño.

EL ESQUIADOR CENTRADO, por Denise McCluggage.

Tal vez uno de los mejores libros existentes sobre el uso del cuerpo y la mente funcionando en conjunto en una actividad que requiera de control y dominio —llámese deporte, actuación teatral, danza o música.

OTROS LIBROS DE RECIENTE APARICION

MADRE PAZ, Un camino hacia la Diosa a través del mito, arte y tarot
por Vicky Noble.

Una creación brillante y erudita en que se combinan la filosofía, el esoterismo, los mitos y la historia. Vicki Noble va interpretando o sugiriendo interpretaciones para cada una de las 78 cartas que componen su ya famoso Tarot feminista. Una amplia bibliografía y numerosas ilustraciones a todo color realzan este libro aclamado por las mujeres de todo el mundo.

EL AMOR A SI MISMO, El Tantra y el Autoerotismo
por Margo Woods.

El amor empieza por casa o por un templo: nuestro cuerpo. Y para horror de algunos y como el buey sólo bien se lame, cada uno de nosotros puede aprender a amarse, conociendo su cuerpo y aprovechando la energía para algo más que llegar al orgasmo. Al menos de eso está convencida Margo Woods.

VENTANAS A NUESTROS NIÑOS, Terapia Gueštáltica para niños y adolescentes
por Violet Oaklander.

Amor, comprensión y compasión caracterizan el enfoque de esta educadora, terapeuta y orientadora que ya ha iluminado a varias generaciones de sicopedagogos y terapeutas infantiles. Como dice la autora: "El mundo no ha sido bondadoso con los niños en esta última década. Lo que sí encuentro alentador es la creciente toma de conciencia de sus necesidades".

GAIA, La tierra viviente
por Lawrence E. Joseph.

El autor —periodista científico estadounidense— presenta un reportaje apasionante y sin banderías sobre la Hipótesis de la Tierra como un superorganismo biológico planteada por James Lovelock y Lynn Margulis. Con rigurosa lucidez sigue paso a paso el progreso de la Hipótesis Gaia hasta convertirse en una nueva ciencia casi universalmente aceptada.

TIPOS DE PERSONALIDAD. El Eneagrama
por Don Richard Riso.

El Eneagrama, un símbolo antiquísimo utilizado por los alquimistas para muchas cosas como para pintar o cocinar, es reastreado desde sus remotos orígenes por el autor, quien lo descubre en los claustros jesuitas y dedica su vida a estudiarlo, ya que permite tener a la mano una síntesis completa de la tipología humana no sólo con lo ya conocido, sino además enriquecida por nuevas interrelaciones y dinámicas intrapersonales.

COMPRENDER EL ENEAGRAMA. Guía práctica
por Don Richard Riso.

Para quien tiene clara la descripción de los "Tipos de Personalidad" del Eneagrama, este libro se convierte en una guía útil para completar la visión de cada tipo en sus versiones sano, promedio y malsano; así como también para relacionar la tipología del Eneagrama con otras tradicionales y para descubrir con certeza el propio tipo de personalidad y el de otros. Útil como herramienta de autoayuda y terapéutica.

EL MAZO TAROT

Inspirada en el Tarot Redondo Madre Paz, la artista Loreto Valenzuela ha recreado este antiguo arte de adivinación y guía espiritual a través de las 78 cartas tradicionales del tarot. Acompaña al mazo un folleto explicativo de Vicki Noble y Karen Vogel.

CUATRO VIENTOS II, Educación Alternativa Holística

Compilación de Elenita Olivos y Josefina Olivos.

El enfoque holístico aplicado a la educación pretende estimular ideas y métodos educativos centrados en la persona para lograr el máximo desarrollo de las potencialidades de cada ser humano.

QUERIDA GLADYS, anatomía de una crisis de la edad mediana

por Daryl Sharp.

Este es el análisis jungiano de Norman, de unos 40 años, casado, dos hijos, que se declara profundo amante de su familia y cuyos problemas comienzan cuando su esposa le confiesa que no le gusta hacer el amor con él. Dedicado a quienes siempre se las han arreglado más o menos bien en la vida y un día descubren que ya nada funciona ni les satisface.

EL ZEN Y EL ARTE DE LA MANTENCION DE LA MOTOCICLETA

por Robert Pirsig.

Si tuviéramos que escoger los veinte libros de no-ficción más relevantes de las dos últimas décadas, éste sería indudablemente uno de los elegidos. Desde su primera edición en 1974 y hasta 1992 había vendido más de ¡4 millones de ejemplares! Esta inquietante búsqueda e investigación sobre los Valores y, muy en especial, de la Calidad o Excelencia se ha convertido en un clásico internacional en el terreno de la metafísica. Una obra autobiográfica escrita con la más asombrosa e impecable lucidez.

EROS Y PATHOS, Matices del amor y el sufrimiento

por Aldo Carotenuto.

Esta provocativa mirada al amor y al sufrimiento nos hace cuestionarnos ¿Por qué tememos al amor? ¿Por qué herimos a quienes más amamos? ¿Por qué jamás nos sentimos satisfechos cuando amamos? ¿Existe alguna conexión entre amor, sufrimiento y creatividad? Este analista jungiano nos conduce por el laberinto de los celos, de la seducción, del ansia de poder y lo hace de la mano de la poesía, dando nueva forma a las delicias y torturas del arrobamiento amoroso.

PHALLOS, Símbolo sagrado de la masculinidad

por Eugene Monick.

El autor —obispo episcopal, Doctor en Divinidad y analista jungiano— analiza en esta obra la diferencia entre masculinidad y patriarcado. Enfocando su estudio en el emblema y paradigma de la virilidad y sus manifestaciones en los ámbitos de la biología, psicología, mitología, la religión y el arte, nos acerca a las interpretaciones jungianas y freudianas de la naturaleza fálica del hombre.

ENCUENTRO CON MI PADRE

por Ron Osherson.

Un psicoanalista examina en profundidad la relación entre padres y su hijo varón. Investigaciones recientes han mostrado que el padre y su presencia hasta los 40 años es importantísima en la carrera de los hombres. Un libro muy necesitado en una época de fin del patriarcado.

¿Y QUE HAY DE LOS HOMBRES? Después de la liberación femenina

por John Moore.

¿Es el varón una especie redundante y en extinción? Del mismo autor de "Sexualidad y Espiritualidad" nos llega este inquietante análisis del futuro del macho de nuestra especie, examinando el cómo y el por qué los hombres conquistaron el acceso al poder y el por qué están cediéndolo gradualmente ante el embate del feminismo y de los movimientos organizados o espontáneos de liberación de la mujer.