

Augusto Boal

El arco iris del deseo

Del teatro experimental a la terapia

Traducción

Jorge Cabezas Moreno

í

•

ALBA EDITORIAL, s.l.u.

índice

Artes Escénicas

TÍTULO ORIGINAL: L'ARG-EN-CIEL DU DÉSIR

Copyright © Éditions La Découverte et Syros, París, 2002

©de la traducción: Jorge Cabezas Moreno

© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, S.LU.
Camps i Fabrés, 3-11, 4.^ª
08006 Barcelona
www.albaeditorial.es

© Diseño: Molí d'Alba

Primera edición: septiembre de 2004

ISBN: 84-8428-231-7
Depósito legal: B-34 452-04

Impresión: Liberdúplex, s.l.
Constitución, 19
08014 Barcelona

Impreso en España

N

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares mediante
alquiler o préstamo públicos.

introducción. Los porqués de este libro. Mis tres encuentros	%
*' teatrales	11
I.LATEORÍA	
1. El teatro es la primera invención humana	25
2. Los seres humanos, la pasión y el <i>tablado</i>: el espacio estético	31
>" ¿Qué es el teatro?	31
<i>f</i> ¿Qué es el ser humano?	47
£ ¿Qué es el actor?	54
3. Las tres hipótesis del «arco iris del deseo»	61
Primera hipótesis: la osmosis	61
•' Segunda hipótesis: la metaxis	64
*' Tercera hipótesis: la inducción analógica	66
4. Experiencias en dos hospitales psiquiátricos	69
Satrouville	69
Fleury-les-Aubrais	75
5. Preliminares a la utilización de las técnicas del arco iris del deseo	81
Los modos	81
i Identificación, reconocimiento y resonancia	91
Las cuatro catarsis	92

II. EL TRABAJO PRACTICO

6. Las técnicas prospectivas.....	99
La imagen de las imágenes.....	100
La imagen de la palabra ..	109
Imagen y contra-imagen.....	119
La imagen caleidoscópica ..	129
Las imágenes de la imagen.....	145
La imagen proyectada.....	148
La imagen de la hora.....	149
El gesto ritual.....	151
Los rituales de la vida cotidiana ..	157
La imagen múltiple de la opresión.....	163
Las imágenes múltiples de la felicidad ..	166
El carrusel de las imágenes.....	170
La imagen de la transición.....	172
Imagen del grupo ..	174
Rashomon.....	176
7. Las técnicas introspectivas.....	179
La imagen del antagonista.....	179
La imagen analítica.....	187
Circuito de rituales y máscaras ..	196
La imagen del caos.....	199
La imagen de los «polis» en la cabeza y de sus anticuerpos.....	200
La imagen del «poli» en la cabeza de los espectadores.....	218
La imagen del arco iris del deseo.....	218
La imagen-pantalla.....	237
Imágenes contradictorias de las mismas personas en la misma historia.....	241
8. Las técnicas de extraversion ..	245
¡Para y piensa!.....	245
Ensayo analítico de emociones.....	251
Ensayo analítico de estilo.....	252
Romper la opresión.....	254
Somatización ..	255
El baile de la embajada ..	255
El contrario de uno mismo ..	256
El despertar de los personajes dormidos.....	256
Los espectáculos ..	257
9. Las técnicas del arco iris del deseo en proceso de desarrollo.....	259
La imagen del «no-dicho».....	259
La imagen de los ángeles de la guarda ..	264
La imagen <i>Matrioska</i> ..	265
La imagen de la opción.....	265
La imagen de la ausencia.....	269
10. <i>Posdata</i> . Una experiencia en la India ..	271

Introducción

H Los porqués de este libro
Mis tres encuentros teatrales

El camino que me ha llevado hasta aquí ha sido largo. Mi trabajo en el teatro comenzó hará dentro de poco cincuenta años. Y aún me quedan por hacer muchas cosas ya concebidas, y por concebir otras muchas, ya presentidas. Este libro marca una nueva etapa, y cierra un largo período de búsquedas. Sigue siendo el Teatro del Oprimido, pero es un nuevo Teatro del Oprimido. ¿Qué trayectoria seguí?

A comienzos de los años sesenta, viajaba frecuentemente con mi compañía, el Teatro Arena de Sao Paulo. Visitábamos las regiones más pobres de Brasil, en el interior del Estado de Sao Paulo y al noreste del país. En Brasil, la pobreza sigue siendo extrema. Baste decir que el salario mínimo no llega a los ochenta dólares y que la mayoría de la población ni siquiera gana dicho salario mínimo. Según estudios recientes y serios, hoy un obrero gana menos de lo que se gastaba un amo esclavista del siglo xix en vestir, alimentar y proporcionar atención médica a cada uno de sus cautivos. Y, sin embargo, Brasil es la octava potencia económica del mundo capitalista. La extrema opulencia se codea con la más triste miseria. Y nosotros, los artistas, los idealistas, no podíamos estar de acuerdo con crueldad semejante. Nos rebelábamos, nos agitábamos indignados, sufríamos. Yescribíamos obras contra la injusticia, obras enérgicas, violentas, agresivas. Eramos heroicos al escribirlas, sublimes en las representaciones: eran obras que acababan casi indefectiblemente con los actores entonando en coro canciones exhortantes, canciones que contenían

siempre frases como: «¡Derramemos nuestra sangre por la libertad! ¡Derramemos nuestra sangre por nuestra tierra! ¡Derramemos nuestra sangre, derramémosla!».

Era lo que en aquel momento nos parecía justo y necesario: incitar a los oprimidos a luchar contra la opresión. ¿A qué oprimidos? A todos. En general. Un poco demasiado en general. Y utilizábamos el arte para decir la verdad, para dar soluciones: enseñábamos a los campesinos a luchar por sus tierras, pero éramos gente de ciudad; enseñábamos a los negros a luchar contra el racismo, blancos como aspirinas que éramos la mayoría; enseñábamos a las mujeres a luchar contra sus opresores. ¿Cuáles? Nosotros; pero éramos, casi todos, hombres feministas. Lo que cuenta es la intención.

Cuando un buen día -y en todas las historias siempre hay un buen día- en que representábamos uno de aquellos espectáculos en un pueblecito del noreste para un grupo de la Liga Campesina*, el público, compuesto exclusivamente por campesinos, lloraba de emoción. Un texto heroico: «¡Derramemos nuestra sangre!». Al final del espectáculo, un campesino enorme, muy grande y muy fuerte, se acerca a nosotros muy emocionado, casi a punto de llorar:

-No sabéis qué hermoso resulta ver cómo vosotros, jóvenes de la gran ciudad, pensáis exactamente como nosotros. Nosotros también creemos en eso, hay que dar la sangre por la tierra.

Nos sentimos muy orgullosos. Misión cumplida. Nuestro «mensaje» había llegado. Pero Virgilio -nunca podré olvi-

Liga Campesina: sindicato de trabajadores agrícolas, claramente de orientación izquierdista, creado a comienzo de los años sesenta por Francisco Julião y abolido en 1964 por la dictadura. [Esta nota, como las siguientes señaladas con asterisco, es del traductor. Las notas numeradas corresponden al autor.]

dar su nombre, su cara, ni sus lágrimas silenciosas-, continuó:

-Ya que pensáis como nosotros, mirad lo que vamos a hacer: primero comemos -ya era mediodía-, y después, todos juntos, vosotros con vuestros fusiles y nosotros con los nuestros, ¡nos vamos a echar a los secuaces del coronel*, que han invadido las tierras de un camarada, han incendiado su casa y amenazan con matar a toda su familia! Pero, primero, vamos a comer.

Para entonces ya se nos había pasado el hambre.

Intentando convencernos de que habíamos entendido bien la petición de Virgilio, y buscando la manera de explicarnos, hacíamos lo que podíamos por aclarar el malentendido. Lo mejor era decirle la verdad: nuestros fusiles formaban parte del decorado, no eran armas *auténticas*.

-¿Fusiles que no disparan? -preguntó sin creérselo demasiado-. Entonces, ¿para qué sirven?

-Sirven para hacer teatro. Son fusiles que no disparan, pero dan credibilidad artística a nuestras palabras. Si decimos «¡Derramemos nuestra sangre!» con un fusil en la mano, aunque esté pintado y no dispare, resulta más creíble que decirlo con las manos vacías. Somos artistas serios, y decimos lo que pensamos; somos personas auténticas, pero los fusiles son falsos.

-Si los fusiles son falsos los tiramos y se acabó, pero vosotros sois personas auténticas, os he visto cantar que tenía-

* Un coronel en Brasil es un propietario latifundista. Sin estar investido de ningún poder por el Estado o el Ejército (el título de coronel es puramente honorífico), a menudo ejerce un poder enorme y abusivo en las tierras que domina: ejercicio de la «justicia», vínculos paternalistas con sus empleados, o uso de la fuerza para acabar con sus opositores.

mos que derramar nuestra sangre, soy testigo. Sois gente auténtica, así que venid con nosotros de todas formas, porque, lo que es fusiles, tenemos para todo el mundo.

El miedo que sentíamos se transformó en pánico. Porque resultaba difícil explicar -tanto a Virgilio como a nosotros mismos- cuan sinceros y auténticos éramos al empuñar unos fusiles estéticos que no disparaban; nosotros, los artistas, que no sabíamos disparar. Nos explicamos como pudimos. Si aceptábamos ir con él, íbamos a ser una carga inútil y no una ayuda.

Ahora sí que he entendido vuestra sinceridad estética: la sangre que según vosotros debe derramarse es la nuestra, y desde luego no la vuestra, ¿no es eso?

-Claro que somos auténticos, pero somos artistas auténticos y no auténticos campesinos... Virgilio, no te vayas, vuelve, a pesar de esto podemos seguir hablando... Vuelve...

Nunca más volví a encontrarme con Virgilio, pero nunca lo olvidé.

Ni tampoco olvidé ese momento en que me avergoncé del arte que practicaba y que, sin embargo, me parecía hermoso. Algo se había falseado. No en el género teatral que, hasta hoy, me parece completamente válido. El *agit-prop*, agitación y propaganda, puede ser un instrumento sumamente eficaz. Lo que estaba falseado era la forma de utilizarlo.

En aquella época, el Che Guevara escribió una frase muy hermosa: «Ser solidario consiste en correr los mismos riesgos». Esta frase nos ayudó a comprender nuestro error. El *agit-frop* no se equivocaba: el error estaba en que nosotros no éramos capaces de seguir nuestros propios consejos. Los hombres blancos de la ciudad poco tenían que enseñarles a las mujeres negras del campo.

Después de este primer encuentro -con un campesino auténtico, de carne y hueso, y no con un campesino abstracto-, encuentro traumatizante aunque rico, nunca más volví a hacer obras «para dar consejos», nunca más volví a intentar transmitir «mensajes»... excepto cuando yo mismo corriera los mismos riesgos.

En Perú, donde en 1973 trabajé en un programa de alfabetización a través del teatro, empecé a utilizar una nueva forma teatral que llamé «dramaturgia simultánea». El principio era relativamente simple: presentábamos una obra que contenía un problema que pretendíamos resolver. La obra se desarrollaba hasta el momento de la crisis, hasta el momento en que el protagonista tenía que encontrar una solución. Entonces deteníamos la obra y preguntábamos a los espectadores qué hacer. Cada uno hacía una sugerencia, y en escena*, los actores las improvisaban una tras otra hasta probarlas todas.

Esto constituía ya un progreso; ya no dábamos consejos: estábamos aprendiendo juntos. Pero los actores conservaban el «poder», el control del escenario. Las sugerencias provenían del público, pero era en escena donde nosotros, los artistas, interpretábamos lo que se había dicho.

Esta forma de teatro tuvo mucho éxito. Cuando un buen día -y en todas las historias siempre hay un buen día- una señora bastante tímida quiso hablar conmigo.

-Ya sé que usted hace teatro político, y mi problema no tiene nada de político, pero tengo un problema enorme y

* En general, traduciremos *scéne* como *escena*, tanto física (el espacio de la representación teatral -*estar en escena, subir a escena, salir a escena, etc.*) como literaria (secuencia de una obra teatral). En el primer caso, elegiremos *escenario* si existe ambigüedad.

me hace sufrir mucho. ¿Cree usted que podría ayudarme con su teatro?

Ayudo a la gente siempre que puedo. Le pregunté en que podía ayudarla y ella me contó su historia: todos los meses y, en ocasiones, más de una vez al mes, su marido le pedía dinero para pagar los plazos de una casa que decía estar construyendo para ambos. Todos los meses, ella le daba el dinero que le quedaba, aunque fuera poco. El marido, que hacía chapucillas aquí y allá, tampoco ganaba mucho. De cuando en cuando, él le daba los «recibos» de los pagos, unos recibos escritos a mano y perfumados. Cuando ella le preguntaba si podía ver la casa, él le respondía siempre que más adelante, cuando estuviera acabada, sería una bonita sorpresa. Y como seguía sin ver nunca nada, ella empezó a desconfiar. Un día discutieron. Entonces ella le pidió a la vecina, que sabía leer, que le dijera qué ponía en los recibos. ¡Qué bonita sorpresa! No eran recibos: eran cartas de amor que el marido recibía de su amante y que su esposa analfabeta guardaba cuidadosamente bajo el colchón.

-Mi marido vuelve a casa mañana. Me ha dicho que se iba a trabajar una semana a Chaclayo, de albañil, pero ahora ya sé dónde ha ido en realidad... ¿Qué hago?

-Yo no lo sé, señora, pero se lo vamos a preguntar al público.

No era político, pero sí que era un problema. Aceptamos la propuesta, improvisamos un guión y, al caer la noche, presentamos la obra al público en forma de «dramaturgia simultánea». Llega el momento de la «crisis»: el marido llama a la puerta, ¿qué hacer? Yo no lo sabía, «sí que pregunté al público. Se aportaron numerosas soluciones.

-Esto es lo que tiene que hacer: le deja entrar, le dice que ha descubierto la verdad, y a continuación se echa a llorar, que llore mucho, veinte minutos como poco. Así él se sentirá culpable y ella podrá perdonarlo, porque, en este país, resulta muy peligroso que una mujer esté sola...

Improvisamos la solución y los llantos. Llegaron el arrepentimiento y el perdón, seguidos de cerca por el descontento de una segunda espectadora.

-No tiene que hacer nada de eso. Lo que tiene que hacer es cerrarle la puerta en las narices y dejarlo afuera...

Improvisamos la solución «cerrar la puerta». El actor-marido, un joven muy delgado, se puso muy contento:

-¿Ah, sí? Pues hoy me han dado la paga, así que voy a coger el dinero, voy a ir a ver a mi amante y me voy a quedar a vivir con ella.

Una tercera espectadora propuso lo contrario: la mujer debía dejar al marido solo en casa, abandonarlo. El actor-marido se puso aún más contento: iba a traerse a su amante y vivir con ella en la casa.

Y siguieron lloviendo las propuestas. Las improvisamos todas. Hasta que me fijé en una mujer muy gorda, sentada en la tercera fila, y que, roja de rabia, sacudía la cabeza de un lado a otro. Confieso que me asusté, pues me pareció que me miraba encolerizada. Lo más amablemente que pude, le dije:

-Señora, me parece que tiene usted una idea. No tiene más que decírnosla y la probaremos.

-Le voy a decir yo a usted lo que tiene que hacer esta mujer. Tiene que dejarle entrar, ponerle las cosas claras y, sólo después de eso, perdonarlo.

Me sentí decepcionado. Con su forma de respirar, entre-

cortada por la emoción, con semejante ataque de ira y con una mirada tan llena de odio, me había imaginado que iba a hacer una propuesta más violenta. Pero no dije nada y pedí a los actores que improvisaran también esa solución. La actuaron* sin creérselo demasiado. El marido le hizo a la mujer promesas de amor eterno y, una vez restablecida la paz, le pidió que fuera a la cocina a traerle la sopa. Ella iba y así terminaba la escena.

Miré a la señora gorda. Estaba más rabiosa que nunca y su mirada de odio resultaba aún más furiosa y asesina.

-Perdone, señora, pero hemos hecho lo que nos ha pedido: ella le ha puesto las cosas claras, lo ha perdonado y ahora parece que van a poder ser felices...

-Yo no he dicho nada de eso. Yo he dicho que ella tenía que hablarle claramente, muy claramente, y que entonces, y sólo después, debía perdonarlo.

-Me parece que eso es lo que acabamos de improvisar, pero si quiere, podemos improvisar la escena de nuevo...

-¡Sí!

Pedí a la actriz que exagerara un poco la explicación, que se explicara lo mejor posible y que exigiera del marido las mayores y más sinceras aclaraciones. Y así se hizo. Una vez que todo quedó explicado muy, pero que muy claramente, el marido, enamorado y perdonado, le pidió que fuera a la cocina a servirle la sopa. Y cuando ya estaban dispuestos a vivir felices y comer perdices, me fijé en que la

* Siempre que resulte posible, preferiremos *actuar* *interpretar*, como análogo al francés *jouer*. Forzamos su uso como transitivo -que en castellano significa «realizar»- pero creemos que sirve a la acepción actoral (*realizarun papgl* o escena). En cualquier caso se pierde el matiz francés de «juego», si bien se refleja la importancia que Boal confiere a la *acción*.

señora gorda había llegado al colmo de su furia, más amenazadora y peligrosa que nunca. Yo, muy nervioso y, lo confieso, un poco amedrentado -¡era más fuerte que yo! -, le hice una propuesta:

-Señora, estamos haciendo lo que podemos para entender lo que quiere y lo explicamos tan claramente como somos capaces, pero si no está satisfecha, ¿por qué no sube al escenario y actúa usted misma lo que intenta decirnos?

Iluminada, transfigurada, la señora gorda inspiró profundamente. Con ánimo renovado y los ojos brillantes, nos preguntó: «¿Puedo?». «¡Sí!» Subió a escena y agarró al pobre actor-marido, que no era más que un auténtico actor, y no un auténtico marido, además de enclenque y escuchimizado. Empuñó el mango de una escoba y empezó a pegarle con todas sus fuerzas, mientras le decía lo que pensaba de las relaciones hombre-mujer. Intentamos socorrer a nuestro compañero, en peligro, pero la señora gorda era más fuerte que nosotros. Cuando por fin se sintió satisfecha, sentó a su víctima a la mesa y le dijo: «Ahora que ya hemos hablado tan clara y tan sinceramente, ahora ¡TÚ te vas a la cocina y me traes MI sopa!».

Imposible ser más claro.

Y lo que a mí me quedó aún más claro es que cuando el propio espectador sube al escenario y actúa la escena que se había imaginado, lo hará de una manera personal, única e inimitable, como sólo él puede hacerlo, y ningún artista en su lugar. Cuando es el *spect-actor mismo* quien sube a escena a mostrar SU realidad y transformarla a su antojo, vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es transformador. En escena, el actor es un intérprete que, al traducir, traiciona. Le resulta imposible no hacerlo así.

De este modo nació el teatro-foro. Foro, porque en muchos países de América Latina es habitual que los espectadores soliciten un foro o debate al finalizar una representación de teatro popular. En este nuevo género, el debate no acontece al final: el foro es el espectáculo, el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores, que contraponen las suyas. En cierto modo, es una profanación: se profana la escena, altar donde, normalmente, sólo los actores tienen derecho a officiar. Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra todos juntos. Teatro no didáctico, según la antigua acepción del término, sino pedagógico, en el sentido de aprendizaje colectivo.

Con Virgilio aprendí a ver a un ser humano y no sólo a una clase social, al campesino y no sólo al campesinado enfrentándose a sus problemas sociales. Con la señora gorda, aprendí a ver al ser humano luchando contra sus propios problemas individuales, que si bien no conciernen a la totalidad de una clase, conciernen a la totalidad de una vida y no son menos importantes. Pero aún tenía que aprender más cosas. Y lo hice durante mi exilio en Europa.

Desde 1976, primero en Lisboa y poco después en París, empecé a trabajar en varios países europeos. En mis talleres de Teatro del Oprimido comenzaron a aparecer oprimidos víctimas de «opresiones» que me eran desconocidas. Trabajaba mucho con inmigrantes, profesores, mujeres, obreros, gente que sufría las mismas opresiones que tan bien se conocen en América Latina: el racismo, el sexismo, las malas condiciones laborales, los salarios bajos, los abusos policiales, etc. Pero junto a éstas, surgieron la «soledad», la «incapacidad de comunicarse», el «miedo al vacío» y otras muchas más. Para alguien que huía de dictaduras explícitas,

cruelles y brutales, resultaba natural que estos temas parecieran superficiales y poco dignos de atención. Era como si, involuntariamente, siempre me preguntara: «Vale, de acuerdo, pero ¿dónde están los "polis"?». Porque estaba acostumbrado a trabajar con opresiones concretas y visibles.

Poco a poco cambié de opinión. Empecé a entender que en los países europeos, donde las necesidades esenciales del ciudadano están más o menos bien cubiertas en lo que a salud, educación, alimentación y seguridad se refiere, el porcentaje de suicidios es mucho más elevado que en los países del tercer mundo de donde yo venía. Allí, se muere de hambre; aquí, de sobredosis, de pastillas, de cuchillas de afeitar, de gas. Qué importa la manera si se trata siempre de muerte. E, imaginando el sufrimiento de quien prefiere morir a seguir viviendo con el miedo al vacío o la angustia de la soledad, me impuse trabajar en esas nuevas formas de opresión y aceptarlas como tales.

Pero ¿dónde estaban los «polis»? A comienzos de los años ochenta, junto a Cecilia Thumim, en París, llevé a cabo un largo taller que duró dos años: *Con el «Poli» en la cabeza*. Mi hipótesis inicial era que el «poli» está en la cabeza, si bien los cuarteles están fuera. Se trataba de descubrir cómo habían penetrado en nuestras cabezas e inventar los medios para hacerlos salir. Era una propuesta osada.

Durante los años siguientes seguí trabajando en esa extensión del Teatro del Oprimido, esa superposición de disciplinas: teatro y terapia. A finales de 1988, recibí una invitación de las doctoras Grete Leutz y Zerka Moreno, presidenta esta última de la Asociación Internacional de Psicoterapias de Grupo, para realizar el discurso de apertura del décimo congreso mundial de dicha asociación. Debía

La teoría

celebrar el centenario del nacimiento de Jacob L. Moreno, fundador de la asociación e inventor del psicodrama. Con tal ocasión, pude presentar también la técnica del *arco iris del deseo* ante los psicoterapeutas asistentes. Aquella invitación y el trabajo con aquellos psicoterapeutas me decidieron por fin a escribir este libro. Por primera vez en mi trabajo, propongo una sistematización completa de todas las técnicas utilizadas en esta investigación. Algunas se ilustran con casos que juzgo ejemplares; de otras describo apenas el funcionamiento, bien porque resultan sumamente claras, bien porque ya he hablado de ellas en otros libros.

Este libro contiene igualmente una parte teórica en la que pretendo exponer el porqué del extraordinario poder del hecho teatral, esa intensa energía tan eficaz en otros terrenos además del suyo propio: la política, la educación y la psicoterapia.

1

El teatro es la primera invención humana

El teatro es la primera invención humana, la que permite y promueve todos los demás inventos. El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar*. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser. Comprende dónde está, descubre dónde no está e imagina adonde puede ir. Se crea una composición tripartita: el yo-observador, el yo-en-situación, y el yo-posible (el no-yo, el Otro).

El ser humano es el único ser capaz de observarse en un espejo imaginario (antes de éste, quizás utilizó el espejo de los ojos de su madre o el de la superficie del agua, pero ahora puede verse en imaginación, sin esas ayudas). El *espacio estético*, como veremos más adelante, proporciona ese espejo imaginario. Esa es la esencia del teatro: el ser humano que se auto-observa. Todo ser humano es teatro, aunque no todos hacen teatro. El ser humano puede verse en el acto de ver, de obrar, de sentir, de pensar. Puede sentirse sintiendo, verse viendo y puede pensarse pensando. ¡Ser humano, es ser teatro!

* Para el francés *agir* preferiremos *obrar* otros sinónimos *-hacer, comportarse, conducirse*, etc.-para evitar la ambigüedad de *actuar*, que, como ya se ha explicado en otra nota, emplearemos exclusivamente para sustituir al francés *jouer* (en sentido actoral) siempre que sea posible.

Todos tenemos la vocación del teatro, aunque sólo unos pocos hacen de esa vocación su profesión. El teatro es una actividad que no guarda una relación esencial con las construcciones, escenarios y plateas*, u otras estructuras aparatosas y superfluas. El teatro -o la teatralidad- es esa propiedad humana que permite que el sujeto pueda observarse a sí mismo, en acción. El conocimiento de sí que adquiere de esta manera le permite ser el *sujeto* (el que observa) de un *objeto*, que es otro sujeto: él mismo. Esta capacidad le permite imaginar variantes a su acción, inventar alternativas. Un gato juega con un ratón, un león persigue a su presa: ni uno ni otro son capaces de auto-observarse. Cuando un ser humano caza, se ve cazando; por eso puede pintar en las paredes de la gruta donde vive la imagen de un cazador -él mismo- en el acto de cazar. Puede inventar la pintura porque ya ha inventado el teatro: se ha visto mientras ve. Ha aprendido a ser el espectador de sí mismo, sin dejar, pues es actor, de hacer**. Este espectador privilegiado, el *espect-actor*, es sujeto y objeto a la vez: puede guiarse a sí mismo, ponerse en escena. *Espect-actor*. principio que opera en el actor cuando está obrando. Un pájaro canta, pero no entiende de música. El canto forma parte de su actividad animal -que incluye comer, beber, reproducirse-; no está inventando nada: el ruiseñor nunca intentará cantar como la alondra, ni la alondra como el ruiseñor. Sólo el ser humano es capaz de cantar y de oírse cantar. Gracias a ello, puede imitar el canto de los pájaros y descubrir sus variantes, puede compo-

* *les scènes et les parterres*: un poco más tarde el autor establece (y así traduciremos en adelante) la división *escena-patio* («*de butacas*» y, en general, *el espacio del espectador*).

** Según la nota anterior referida a *agir*.

ner. Los pájaros no son compositores, ni siquiera son intérpretes. Cantan igual que comen, beben o se reproducen. Sólo el ser humano posee esa composición tripartita -yo-observador, yo-en-situación, no-yo-, porque es el único que puede desdoblarse: mirarse en el acto de mirar. Y como se halla dentro y fuera de la situación, en acto allí y aquí en potencia, necesita hacer simbólica esa distancia que fragmenta el tiempo y divide el espacio, la distancia que va del ser al potencial, del presente al futuro. Necesita símbolos para expresar esa potencia que espero no existe, símbolos que ocupen el espacio de lo que es, pero que no *existe*, y que podrá quizá existir. Así, crea lenguajes simbólicos: la pintura, la música, la palabra... Los animales sólo tienen acceso al lenguaje sígnico (signos hechos de gritos, murmullos, expresiones faciales o posturas corporales).

En el lenguaje simbólico, el significante está separado del significado: la bandera es el símbolo de la nación pero no es la nación, es sólo un trozo de tela; en el lenguaje sígnico, significante y significado son inseparables, como la cara y la sonrisa lo son del amor.

Un simio de la Amazonia comprende perfectamente el grito de terror -lenguaje sígnico- de un simio africano, pero la palabra «¡cuidado!» dicha en tono asustado en perfecto portugués nunca será entendida por un sueco o un noruego, que, no obstante, podrán comprender el miedo expresado, como señales, por la cara y la voz del que grita.

Sabemos que algunos simios africanos desarrollan un lenguaje tribal; dicho lenguaje también es sígnico. Son capaces de comunicar el peligro proveniente de tal árbol, pero son incapaces de comprender el concepto de árbol, ni el de peligro.

El ser se hace humano cuando inventa el teatro. Al principio, el actor y el espectador coexistían en la misma persona; cuando se separan, cuando ciertas personas se especializan como actores y otras como espectadores, es cuando nacen las formas teatrales tal como hoy las conocemos. Nacen también los teatros, arquitecturas destinadas a sacralizar esa división, esa especialización. Y nace la profesión de actor, y hasta la de espectador, diría yo.

La profesión, exclusiva de unos pocos, no debe esconder la existencia de la vocación teatral, que pertenece a todos. El teatro es una vocación que concierne al conjunto de la humanidad.

El Teatro del Oprimido es un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos.

El Teatro del Oprimido se desarrolla a través de cuatro aspectos fundamentales: artístico, educativo, político-social y terapéutico. Este libro, especializado en el aspecto terapéutico, utiliza de forma nueva antiguas técnicas del arsenal del Teatro del Oprimido y, a la vez, presenta técnicas nuevas que elaboré entre 1980 y 2001 con personas de las más diversas profesiones: actores, psicoterapeutas, profesores, campesinos... Espero que resulten útiles en terapia, en la calle, en el campo, en las clases y en escena. Para esta nueva edición, he añadido varias aplicaciones realizadas en «laboratorios de interpretación»: muestro cómo utilicé esas mismas técnicas terapéuticas para preparar personajes teatrales, tanto en obras modernas como en *Fedra*, de Racine, o

Ifigenia en Aulide, de Eurípides. En especial, presento el trabajo desarrollado en 1988, cuando, invitado por Cicely Berry y Adrián Noble, directores de la Royal Shakespeare Company, trabajé con actores de esa compañía en la preparación de personajes de la tragedia *Hamlet*. Para señalar las variantes de los ejercicios que se utilizaron en tal ocasión, las he anotado como *Hamlet*, si bien me resulta evidente que tales variantes pueden utilizarse con obras de cualquier época o estilo.

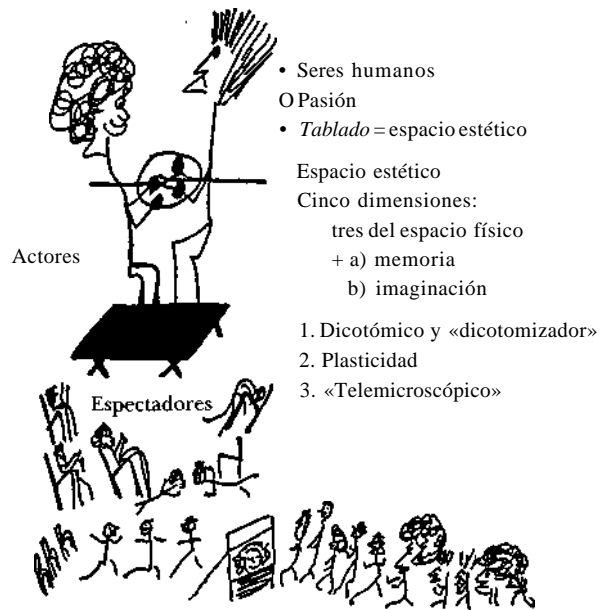
El título de este libro, *El arco iris del deseo*, es también el nombre de una de las técnicas que aquí se presentan. En realidad, todas estas técnicas guardan relación con los arco iris del deseo: todas pretenden ayudar a analizar los colores de nuestros deseos y voluntades, para armonizarlos de manera diferente, con otras proporciones, con otras formas y en otros lienzos más acordes con nuestra felicidad.

Los seres humanos, la pasión y el tablado: el espacio estético

¿Qué es el teatro?

A través de los siglos, se ha definido el teatro de mil maneras distintas. De entre todas ellas, la que me parece más simple y más esencial es la de Lope de Vega, para quien el teatro se resume como «un *tablado*, dos seres humanos y una pasión»: el combate apasionado de dos seres humanos sobre un *tablado*. Dos seres -¡y no sólo uno!- porque el teatro estudia las múltiples relaciones existentes entre los hombres y las mujeres que viven en sociedad, y no se limita a la contemplación de cada individuo solo, tomado por separado. El teatro es un diálogo de palabras y acciones, es conflicto, contradicción, enfrentamiento. La acción dramática es el movimiento de esa confrontación de fuerzas. Los monólogos sólo serán teatrales -sólo serán teatro- si el antagonista, aun ausente, está implícito. Los famosos monólogos de Hamlet están poblados de antagonistas: el héroe nunca está solo. La pasión es necesaria: el teatro, como arte, no se ocupa de lo trivial ni lo banal sino, por el contrario, de las acciones en las que los personajes implican y arriesgan su vida, sus opciones morales y políticas: ¡sus pasiones! Una pasión es una persona, una idea o un principio que, para nosotros, vale más que nuestra propia vida.

¿Y el *tablado* en todo esto? Al hablar de *tablado*, Lope de Vega reduce todas las posibles arquitecturas teatrales a su expresión más elemental: un espacio delimitado de los



¿Qué es el teatro?

demás, un lugar de representación. El *tablado* puede ser tanto una plataforma en una plaza como un escenario a la italiana, teatro isabelino o corral español. Hoy puede ser un ruedo como ayer fue el anfiteatro griego. Algunas experiencias modernas han transformado la escena en automóvil, barco o piscina, y hasta la división escena-patio ha sido fragmentada de distintas formas. Pero existe siempre un lugar (o varios) reservado a los actores y otro (o varios) reservado a los espectadores. Inmóviles o no.

Desde el punto de vista físico, cada espacio consta de tres dimensiones: altura, anchura y longitud. Son las dimensiones objetivas. En ese espacio vacío delimitado -*tablado* o escena- pueden entrar seres y cosas. Las cosas y los seres que se hallan en dicho espacio poseen igualmente tres dimensiones físicas, independientes de la subjetividad de cada observador. Es cierto que la misma habitación a mí puede parecerme grande y a otro espectador pequeña, pero si la medimos, obtendremos siempre el mismo tamaño. El mismo fenómeno se da con el tiempo: la misma duración puede parecerme larga y a otra persona, corta. No obstante, son los mismos minutos.

Por otra parte, los espacios poseen dimensiones subjetivas que estudiaremos más adelante: las dimensiones afectivas y oníricas, aportadas por la memoria y la imaginación.

El espacio estético

El objeto *tablado* tiene como función principal crear una separación entre el espacio del actor, quien actúa, y el del espectador, quien observa: *spectare* - ver'. Esta separación es en sí misma más importante que el objeto que la produce, y puede producirse sin él. Para que la separación de los espacios exista, podemos incluso prescindir del objeto *tablado*. Basta con que actores y espectadores, dentro de un espacio físico más amplio, determinen un espacio restringido que designarán como plato, escenario o ruedo: el *espado estético*. En ese caso, lo que para Lope de Vega era el *tablado*, se reduce para nosotros a un espacio así designado, aun en ausencia de un objeto que lo materialice. Un espacio dentro de un espacio: una superposición de espacios. Una parte de una sala, o el terreno que rodea un árbol. Determinamos lo

que es escena y el resto será patio: un espacio menor dentro de un espacio que lo engloba. La interpenetración de ambos crea el espacio estético.

Una superposición de espacios: un espacio creado subjetivamente por la mirada de los espectadores, dentro de un espacio físico preexistente. Éste es contemporáneo del espectador; aquél viaja en el tiempo.

Así, el espacio estético se forma porque hacia él converge toda la atención de los espectadores: es un espacio centrípeto que atrae, un agujero negro. Esa atracción resulta tanto más fácil por la propia estructura de los dispositivos escénicos, que obligan a todo el mundo a mirar en la misma dirección, y por la presencia de actores y espectadores, solidarios en la celebración del rito y que aceptan, unos y otros, los códigos teatrales. El *tablado* es un espacio-tiempo: existe como tal y conserva sus propiedades en tanto en cuanto estén presentes los espectadores, físicamente durante la representación o simbólicamente durante los ensayos.

Podemos incluso prescindir de la presencia física de los espectadores para crear ese espacio subjetivo: basta con que los actores (o un solo actor en escena, o hasta una sola persona en su vida cotidiana) tengan conciencia de su existencia, real o virtual. Una persona, en un comedor o en un ascensor, puede crear ese espacio en una parte del espacio más amplio donde se encuentra; estéticamente, está creando el *tablado*. Esta persona puede actuar para sí misma, sin público -o para un público supuesto-, exactamente igual que los actores cuando ensayan solos- ante el patio vacío: para un público futuro, ausente, pero presente en imaginación.

*

Se demuestra así que el teatro existe en la subjetividad de

los que lo practican en el momento en que lo practican, y no en la pesada objetividad de piedras y tablas, decorados y vestuario. Ni el *tablado* ni el patio son necesarios: basta con un ser humano, el Actor. En él nace el teatro. Él es teatro. Todos *somos* teatro, pero, además, algunos *hacen* teatro.

El espacio estético existe siempre que se hace la separación entre dos espacios: el del actor y el del espectador. O cuando se disocian dos tiempos: hoy yo, aquí, y ayer yo, también aquí. O bien hoy y mañana; o ahora y antes; o ahora y después. Coincido siempre conmigo mismo en el momento presente, pues soy yo quien lo está viviendo, y el acto de vivirlo lo aleja de mí cuando me acuerdo del pasado o imagino el futuro: pienso otro «yo».

El teatro -o *tablado* en su expresión más simple, o *espacio estético* en su expresión más pura- sirve para separar al actor del espectador, al que actúa del que mira. Pueden ser tanto dos personas diferentes como coincidir en la misma persona, pues siempre somos dicotómicos.

Hemos visto que para que el teatro exista, el *tablado* no es necesario, ni los espectadores, y podemos afirmar que tampoco son necesarios los actores -en el sentido de trabajo o profesión- dado que la actividad estética, que surge con el espacio estético, es propia de todo ser humano y se manifiesta continuamente en todas las relaciones que mantiene con los demás seres y cosas. Dicha actividad se intensifica mil veces cuando se dan juntas un determinado número de circunstancias que llamamos teatro o espectáculo.

Dado que la división escena-sala no es únicamente espacial, arquitectónica, sino, por el contrario, eminentemente subjetiva, la sala desaparece como tal y la escena adopta las dos dimensiones subjetivas del espacio: la dimensión afecti-

va y la dimensión onírica. La primera introduce en el espacio estético nuestra memoria; la segunda introduce la imaginación.

Características y propiedades del espacio estético

El espacio estético posee propiedades gnoseológicas, es decir, propiedades que estimulan el descubrimiento y el saber,-propiedades que inducen el aprendizaje. El teatro es una forma de conocimiento.

Primera propiedad: la plasticidad

En el espacio estético se puede ser sin ser, los muertos están vivos, el pasado se hace presente, el futuro es hoy, la duración se disocia del tiempo: la ficción es realidad y la realidad, ficción.

El espacio estético es pero no existe. Al contrario que el espacio físico, que existe concretamente pero al mismo tiempo no es lo que parece dentro del espacio estético, la escena, si bien existe como tal, mientras dura el espectáculo no es un escenario sino el reino de Dinamarca. En ese espacio se permiten todas las amalgamas: la silla puede ser el trono de un rey una cruz se convierte en catedral, una rama simboliza un bosque. El tiempo pasa, avanza y vuelve hacia atrás; no lo medimos, sólo importa la duración. Las mesas pueden transformarse en aviones, las escobas en fusiles y el lugar puede modificarse. El tiempo y el espacio pueden condensarse o dilatarse, seres y cosas pueden unirse o disociarse, dividirse o multiplicarse.

La extrema plasticidad permite y estimula la creatividad, pues el espacio estético posee la misma plasticidad que el sueño, si bien posee la rigidez del espacio físico.

El espacio estético libera la memoria y la imaginación. La memoria se compone de sensaciones, emociones e ideas que ya han sido percibidas o sentidas por lo menos una vez, y que permanecen registradas: «¡Me acuerdo!», nos encontramos en el terreno de lo real. ¡Esto sucedió, yo lo sentí! ¡Ocurrió así! Quisiera llamar la atención del lector sobre el hecho de que «me acuerdo» es un acto solitario mientras que «te recuerdo que...», en cambio, presupone el diálogo.

La imaginación es el proceso psíquico que amalgama ideas, emociones y sensaciones. Nos hallamos en el terreno de lo posible, si consideramos que es posible pensar cosas imposibles. La imaginación, que es el anuncio de una realidad, es en sí misma una realidad. La memoria y la imaginación son partes del mismo proceso psíquico, la una no puede existir sin la otra; no puedo imaginar sin tener memoria, y no puedo recordar sin imaginar, puesto que la imaginación forma parte del proceso de la memoria: imagino ver lo que he visto, escuchar lo que he escuchado, volver a pensar lo que he pensado. Por el contrario, imaginar es crear algo nuevo a partir de cosas ya conocidas. La imaginación mezcla las memorias y sigue hacia delante, pero nunca sin tener memorias. Me atreveré incluso a decir que la imaginación es la memoria transformada por el deseo. Una es retrospectiva; la otra, prospectiva.

La memoria y la imaginación proyectan sobre el espacio estético las dimensiones subjetivas ausentes en el espacio físico, a saber, la dimensión afectiva y la dimensión onírica. Estas dimensiones del espacio sólo existen en el sujeto. Se proyectan en el espacio, no son inmanentes a éste. La creación del espacio estético es una facultad humana: los animales no tienen acceso a ella. Un animal no *entra en escena*, se le

saca a escena, de la que no toma conciencia como tal porque sólo vive en el espacio físico.

Las dimensiones afectiva y onírica. La dimensión afectiva reviste el espacio estético de significaciones proyectadas y que no existen en él. Una puerta en el espacio físico puede significar la prisión para una persona y la libertad para otra. La dimensión afectiva despierta emociones, sensaciones y reflexiones en cada observador que adoptarán formas e intensidades diferentes. Por ejemplo, si unos hermanos, ya adultos, regresan a la casa de sus padres, no tendrán todos en mente las mismas ideas o emociones, los mismos recuerdos ni las mismas imágenes de ese lugar. Unos compradores potenciales tendrán percepciones aún más distintas: uno pensará en la relación calidad-precio, otro en el recuerdo del primer beso robado. Sin embargo, se trata siempre de la misma casa, de las mismas piedras. En la dimensión afectiva, el observador siente, piensa e imagina. Es sujeto, distante de su objeto. El espacio afectivo así creado es dicotómico y asincrónico: el sujeto es quien es, pero también quien fue y quien podría ser o devenir algún día. Se halla en el presente y en el pasado tal como se acuerda de él, o en el futuro que se imagina. En el presente, el observador ve el pasado (o simula el futuro) y lo yuxtapone a sus percepciones actuales. Aquí hablamos de *acordarse*, porque una cosa es recordar lo que fue y otra hacerlo *revivir en escena*: esto es teatro, aquello no. En cambio, en la dimensión onírica el espectador es arrastrado al vértigo del sueño, él mismo se deja llevar, y pierde el contacto con el espacio físico, concreto y real. El espacio físico no es dicotómico, pues al soñar perdemos la conciencia del espacio físico dentro del cual, en calidad de soñadores, soñamos. Somos arrastrados al espacio del

sueño aunque nuestro cuerpo permanezca inmóvil, estemos despiertos o dormidos, con los ojos cerrados o totalmente abiertos ante nuestra quimera.

En la dimensión afectiva, el sujeto observa el espacio físico y proyecta en él sus recuerdos, se acuerda de hechos que le han sucedido o que ha deseado, de victorias o derrotas; lo define con todo aquello que conoce y también con todo aquello que permanecerá pertinazmente inconsciente. En la dimensión onírica el soñador no observa, sino que penetra sus proyecciones, franquea el espejo: todo se funde y se confunde, todo es posible.

Segunda propiedad: dicotómico y capaz de crear la dicotomía.

Esta propiedad surge del hecho de que se trata de un espacio dentro de un espacio, lo que provoca que *dos espacios, en el mismo momento, ocupen el mismo lugar*. Las personas y cosas que se encuentren en ese lugar ocuparán necesariamente dos espacios. Al contrario de dos seres, que no pueden ocupar al mismo tiempo el mismo lugar en el espacio, dos espacios pueden ocupar, al mismo tiempo, el mismo lugar en el Ser.

Espacio estético y espacio físico son similares y diferentes: similares porque en escena y en la sala se respira el mismo aire, la misma luz ilumina por igual al actor y al personaje. Similares porque todos, actores y espectadores, nos encontramos en la misma ciudad, al mismo tiempo. Diferentes porque en escena se actúa y en el público se mira. En escena se crea la ilusión de un mundo distante; en el público, aquí y ahora, se acepta y se vive esa propuesta.

El espacio estético es dicotómico y crea una dicotomía, que penetra en él y se desdobra. En escena, el actor es quien

es y quien parece ser. Está ante nosotros y en otro lugar, otro tiempo donde sucede la historia que está siendo revivida. El actor es sí mismo por entero, y por entero el personaje. *Este espacio crea una dicotomía* también para el espectador: estamos en la sala y en el castillo de Elsinor.

La escena teatral y terapéutica. En un espectáculo stanislavskiano, el actor sabe que es un actor y finge ignorar a los espectadores. En un espectáculo brechtiano, el actor tiene conciencia de la presencia de los espectadores, a los que convierte en interlocutores... mudos. Incluso así, el monólogo continúa. Por el contrario, en un espectáculo de teatro-foro, el espectador tiene derecho a la voz y al movimiento, y, valiéndose de sonidos y colores, puede expresar deseos e ideas: ¡para eso se inventó el Teatro del Oprimido! En todas las formas de teatro, el actor mantiene una relación binaria de atracción y repulsión, de identificación y distanciamiento con el personaje que interpreta. Esa distancia, según el estilo o el género, puede aumentar o disminuir. En el drama y la tragedia, disminuye; aumenta para la comedia y la farsa. Disminuye en Stanislavski para aumentar en Brecht. Es menor en el actor y más importante en el *clown*. Esa distancia existe siempre. Un actor en escena, aunque se sumerja por entero en sus emociones, tendrá siempre conciencia de sus actos y se controlará perfectamente. Sólo un loco - ¡nunca un actor!- al interpretar a Ótelo estrangularía a Desdémona. El actor no se priva del placer de matar al personaje, pero preserva la integridad física de la actriz. Es lo que sucede en la escena teatral y terapéutica: ahí se instala y se ejerce la propiedad dicotómica y «dicotomizadora» del espacio estético.

En el primer caso, el protagonista-actor libera sus emociones y sentimientos, que si bien son suyos, se supone que

pertenecen al personaje, a otra persona. En el segundo caso, el protagonista-paciente reproduce, libera de nuevo sus propios sentimientos y emociones, reconocidos y declarados como propios.

Cuando el protagonista-paciente vive una escena en la vida real, intenta concretar sus deseos, conscientes o no. Cuando revive la misma escena en el espacio estético (teatral y terapéutico), su atención se divide, al igual que su deseo: quiere al mismo tiempo *mostrar la escena y mostrarse en escena*. Cuando *muestra la escena* tal como fue vivida, intenta una vez más concretar sus deseos, la manera en que se cumplieron o la manera en que quedaron frustrados. Cuando *se muestra en escena*, pretende dar consistencia a su deseo, busca su concreción. El deseo se hace cosa. El verbo se transforma en algo palpable.

Así, cuando vive, quiere concretar un deseo; cuando lo revive, lo cosifica. Su deseo se transforma, estéticamente, en algo observable por todos y por sí mismo. El deseo, cuando se ha hecho cosa, puede ser analizado, puede ser transformado. En la vida cotidiana quiere concretar su deseo. En el espacio estético realiza la concreción de ese deseo. En ese proceso, todos los deseos se cosifican, tanto los declarados como los que permanecen inconscientes. Los deseos se hacen cosas, no sólo los que queremos cosificar, sino aquellos que existen, a veces, al abrigo de las miradas. Un individuo en la vida real y un actor ensayando, en busca de un personaje, viven una escena con emoción. En una segunda fase, en la escena terapéutica y teatral, delante de espectadores, reviven la escena haciendo también revivir las mismas emociones en los espectadores. Lo primero es un descubrimiento solitario; lo segundo, un diálogo.

En los dos casos, el actor y el paciente intentan mostrar un personaje como si fuera un «él», si bien ese «él» es el *yo que fui*, como en el caso del paciente. En otras palabras, nos hallamos aquí en presencia de dos yoes: el yo que vivió la escena y el yo que la cuenta. Es la dicotomía producida por el espacio estético. Ese mecanismo del revivir hace contemporáneos un yo y un no-yo que, sin embargo, están separados en el espacio y en el tiempo. No podemos ver aquí los dos yoes como uno solo, aunque de hecho lo son. Esta dicotomía obliga al protagonista-paciente a decidir quién es, pues está hablando de sí mismo. ¿Es el yo que fue un día y al que se está refiriendo, o es el yo presente? ¿*Yo-antes o yaprésente*?Xa alternativa es sólo aparente, pues ya se ha hecho la elección: el protagonista es el yo que cuenta al yo que fue, pues el narrador (yo hoy) es más vasto que lo narrado (yo en el pasado). No podría seguir siendo el mismo yo que vivió la escena narrada (revivida), pues entonces estaría negando el espacio y el tiempo que separan las dos escenas: la que fue vivida y la que está siendo contada. Este avance en el espacio y en el tiempo, este nuevo horizonte es terapéutico en sí mismo, si consideramos que cualquier terapia -antes incluso de la elección y ejecución de una alternativa- ha de consistir en la presentación de diversas alternativas posibles. Un procedimiento es terapéutico cuando no sólo permite al paciente elegir alternativas a la situación en que se encuentra y que le hace sufrir, sino también cuando se le estimula a hacerlo.

Este proceso teatral de contar en el presente, ante testigos cómplices, una escena vivida en el pasado, plantea necesariamente una elección, permitiendo y exigiendo que el protagonista se observe a sí mismo en acción. Su propio deseo de mostrar lo obliga a ver, a verse.

En las psicoterapias teatrales, lo importante no es la mera entrada del cuerpo humano en escena, sino los efectos del desdoblamiento, en el espacio estético, de ese cuerpo y de la conciencia de quien, en escena, deviene objeto y sujeto. En la vida cotidiana nuestra atención se vuelca siempre -o casi siempre- hacia personas o cosas externas a nosotros. En el *tablado*, nos volcamos también hacia nosotros mismos. El protagonista hace y se ve haciendo, muestra y se observa mientras muestra, habla y escucha lo que dice.

Sucede lo mismo en un espectáculo de teatro-foro: el espectador que entra en escena sustituye al protagonista, se convierte inmediatamente en protagonista, adquiere la propiedad dicotómica: muestra su acción, su alternativa y, al mismo tiempo, observa los efectos y consecuencias de ésta. Juzga, reflexiona y piensa en tácticas y estrategias nuevas.

En este sentido, la invención del teatro es una revolución de tipo copernicano: en nuestras vidas cotidianas, somos el centro del universo y de hecho vemos a las personas según una perspectiva única, la nuestra. En escena, seguimos viendo el mundo como lo vemos siempre, pero también lo vemos como lo ven los demás. Nos vemos tal como nos vemos y nos vemos tal como somos vistos, como si pudiéramos ver la Tierra desde la Tierra donde vivimos y, a la vez, desde la Luna, el Sol o las estrellas. En la vida cotidiana vemos la situación en la que estamos; en escena tenemos la posibilidad de ver la situación y a nosotros mismos dentro de esa situación. Por ello, después de una sesión de arco iris del deseo centrada en un individuo, no hay que enviarlo de vuelta al patio para juzgar allí su acción o interpretarla; por el contrario, se le debe inducir a ver lo que los demás ven de

él, a observar lo que los demás observan, a interrogarse sobre aquello sobre lo que los demás se interrogan.

Esta dicotomía permite al protagonista aliarse a los terapeutas y a los demás miembros del grupo para observar juntos qué subsiste del *yo-antes* en el *yopresente*. Es importante señalar que el mero proceso de observación basta para alejar al yo que fui. Me veo ayer. Yo soy hoy. Ayer es otro. Es una parte que se separa de mí para que pueda observarla.

Al estar cosificada estéticamente, esa parte de mí se convierte en un objeto de análisis. El protagonista, que en la escena vivida era un sujeto en situación, se transforma en el sujeto que observa la situación, en la que existe otro sujeto: él mismo. Él ayer. «Yo-hoy» puede ver al «yo-ayer», pero no se verifica la relación recíproca: ahora soy «más» de lo que fui. En esta ascesis, el protagonista deviene el sujeto de sí mismo y el sujeto de la situación, -en la ficción teatral, por supuesto-. Pero en el teatro todo es verdad, hasta la mentira. Cuando se muestra la mentira en escena, vemos la verdad de esa mentira. Toda ficción es real. La única ficción que existe es la palabra «ficción».

Los demás participantes del grupo atraviesan un proceso diametralmente opuesto: si eran observadores distantes y externos, mediante la *sim-patía* creada con el protagonista se toman la libertad de entrar en la experiencia vivida por él, sienten las emociones de éste y establecen analogías entre sus vidas y la de él, pues sólo en ese caso habrá simpatía, y no mera em-patía.

La relación intransitiva establecida por el teatro convencional no permite al protagonista responder al espectador. Éste se halla ante fantasmas incapaces de reaccionar a sus cuestionamientos, y a los que debe entregarse em-pática-

mente. El vector se dirige de la escena a la sala («em-»), sin que se dé la comunión, el diálogo, la transitividad («sim-»). La importancia de las terapias teatrales no sólo reside en el hecho de que seamos capaces de ver al individuo en acción aquí y ahora, en actos y en palabras -es decir, la visión del terapeuta-, sino también y sobre todo, en ese mecanismo de transformación del protagonista, que deja de ser sólo un objeto-sujeto y pasa a ser el sujeto de ese objeto-sujeto, -esto es, el trabajo del paciente-.

Tercera propiedad: la «telemicroscopicidad»

En escena, vemos próximo a nosotros lo que está distante, y grande lo que es pequeño. La escena devuelve a hoy, aquí y ahora lo que sucedió hace mucho, lo que se perdió en la noche de los tiempos, lo que nos había abandonado o se había refugiado en nuestro inconsciente. Como un potente telescopio, opera un acercamiento.

Cuando creamos la división público-escena, transformamos la escena en un lugar donde todo está magnificado, como con un potente microscopio. Los gestos y los movimientos, las palabras pronunciadas, todo se vuelve más grande, enfático. Es difícil esconder en escena. Cercanas a nosotros y aumentadas, podemos observar las acciones humanas con mayor exactitud.

Conclusión

Así, podemos concluir que el extraordinario poder gnoseológico del teatro se debe a esas tres propiedades esenciales: la plasticidad, que induce el libre ejercicio de la memoria y la imaginación, el juego del pasado y el futuro; la «telemicroscopicidad», que al agrandar y acercar a la vez

nos permite ver lo que, al ser más pequeño y estar más alejado de nosotros, pasaría desapercibido; y, finalmente, el desdoblamiento, que se produce en el sujeto que entra en escena, fruto del carácter dicotómico-«dicotomizador» del *tablado*, y que permite la auto-observación.

Estas propiedades son estéticas, es decir, sensoriales. *El conocimiento se efectúa a través de los sentidos y no sólo a través de la razón*: vemos y escuchamos (los principales sentidos de la comunicación estética teatral) y gracias a ello comprendemos. En esto reside la función terapéutica específica del teatro: permite ver y escuchar. Al ver y escuchar -y al verse y escucharse- el protagonista adquiere conocimientos sobre sí mismo. Veo y me veo, hablo y me escucho, pienso y me pienso, y esto sólo resulta posible por el desdoblamiento del yo: el *yo-ahora* observa al *yo-antes* y enuncia un *yo^posible*, un *yo-futuro*.

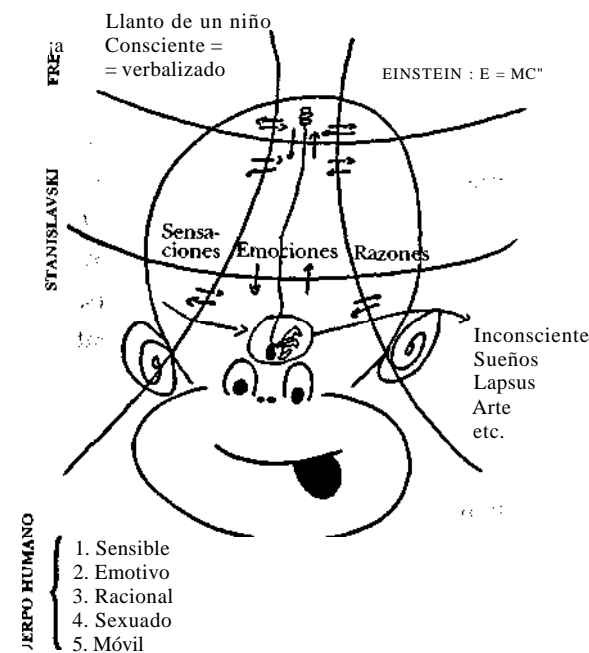
No sólo las ideas sino también las emociones y las sensaciones caracterizan ese proceso del conocimiento, esa terapia específica, artística. El teatro es una terapia donde se entra en cuerpo y alma, soma y psique.

Resulta curioso observar que la palabra «psique», que designa el conjunto de fenómenos psíquicos que conforman la unidad de la persona, en griego designa también el espejo montado en una estructura incunable en el que una persona se puede ver por completo, entera. En la psique vemos el cuerpo y en el cuerpo, la psique. En la psique vemos la psique: nos vemos a nosotros mismos en el otro. El teatro es esa psique donde podemos ver nuestra psique. Decía Shakespeare que el teatro es un espejo que refleja la naturaleza. Pues yo creo que el Teatro del Oprimido es un espejo donde podemos penetrar, y, si no nos gusta nuestra imagen

reflejada en él, podemos transformarla, esculpirla de nuevo según nuestros deseos, porque el acto de transformar es transformador: ¡al transformarla, nos transformamos a nosotros mismos! ¡Ésa es nuestra hipótesis!

¿Qué es el ser humano?

En la definición de Lope de Vega, el más esencial de los tres elementos esenciales es, por supuesto, el ser humano. Es imposible imaginar una obra o incluso una simple escena sin la presencia de un ser humano.



-*ff*i ¿Qué es el ser humano?

Imaginemos, por ejemplo, un espectáculo que comienza con unas luces maravillosas, controladas por ordenador, que se encienden y apagan formando un *ballet* de colores y ritmos, armonizado todo por un *dolby-stereo-sense-surroundingsound*, con una música divina. En el centro de la escena, una hermosa mesa cubierta de finos encajes hechos a mano; en el centro de la mesa, una pistola negra que reluce amenazante. Así empieza la obra... y así sigue... durante un minuto... y tres, cinco, diez... Sonidos y colores, colores y luces, luces y sonidos... diez, veinte minutos... y sigue del mismo modo... Por muy hermosos que sean los colores, la música y las luces caleidoscópicas, aunque la mesa se mueva y con ella los finos encajes y la pistola, y todo el decorado, ¿cuánto tiempo aguantará el público sentado y en silencio?

Falta algo: ¡el ser humano! Sólo soportamos su ausencia de la escena durante un breve período de tiempo.

Basta con que aparezca el ser humano, y con él, el teatro hará su entrada en escena. Si él o ella se acerca a la mesa, la teatralidad se intensifica. Si coge la pistola, la temperatura teatral aumentará, y seguirá subiendo si apunta el cañón de la pistola hacia su cabeza, ¡y más, mucho más, si apunta a los espectadores! Ahí sí que tendremos un teatro intenso. El teatro se constituye esencialmente de lo humano.

Y ¿qué es el ser humano? El ser humano es, ante todo, un cuerpo. Independientemente de nuestra religión, estoy seguro de que todos podemos aceptar que no existe ningún ser humano etéreo.

Nuestro cuerpo posee cinco propiedades principales: 1) es sensible; 2) es emotivo; 3) es racional; 4) es sexuado; 5) es móvil.

Al contrario que la piedra o el metal, al contrario que las

cosas, los seres humanos son sensibles. El cuerpo humano percibe sensaciones y reacciona en consecuencia. Dichas reacciones son posibles gracias a los cinco sentidos.

En primer lugar, el tacto, la piel que recubre la totalidad de nuestro cuerpo; estamos siempre desnudos dentro de nuestras vestimentas, y nuestra piel toca continuamente el mundo exterior: la ropa y el aire, a los demás y a nosotros mismos. Aunque esté cubierto de medallas, un general está siempre desnudo dentro de su ropa. Los reyes y reinas están desnudos bajo sus atavíos más barrocos. Vestidos de un blanco virginal como el Papa, o ceñidos por negros uniformes de guerra como los escuadrones del GIGN*, todos los seres humanos están irrevocablemente desnudos.

Esta relación del cuerpo con la ropa y el mundo, debido a la monotonía de este último, nos duerme, nos insensibiliza, y sentimos muy poco de la vasta totalidad que tocamos. Sentimos si el aire está frío o caliente, si un apretón de manos es hostil o sincero, el beso apasionado, el dolor intenso, el placer o el sufrimiento: los extremos. Y sin embargo, seguimos tocando como si no sintiéramos nada. Porque una cosa es *tocar* (acción corporal, biológica) y otra *sentir* (acción de la conciencia). Así, para que el cuerpo humano produzca teatro libremente, es necesario estimularlo, desarrollarlo, ejercitarlo con ejercicios que lo ayuden a *sentir todo lo que toca*.

En segundo lugar, los oídos. Todos los sonidos que se producen en la proximidad del cuerpo humano son percibidos por este "órgano. Aquí también existe una diferencia

Groupe d'intervention de la Gendarmerie Nationale. Unidad de élite de la policía francesa, especializada en acciones antiterroristas y de alto riesgo.

entre *oír* y *escuchar*, el primero es un acto biológico y el segundo un acto consciente. Un solo ejemplo, el de una madre joven, es sumamente convincente: sentada en el salón, en plena fiesta, oye sonidos y ruidos, conversaciones, carcajadas, música. Basta con que su hijo lllore en el dormitorio para que ella escuche sólo ese sonido, prioritario. Ella oye ruidos, pero elige lo que quiere escuchar. Es necesario ejercitarse para *escuchar todo lo que se oye*.

Los ojos son capaces de recorrer extensiones inmensas. Pero ¿somos capaces de mirar todo lo que vemos? ¿Cuántos colores y matices de colores somos capaces de percibir? ¿Cuántas formas, trazos, superficies, cuántos volúmenes en movimiento y trayectos en el espacio? Vemos millones de cosas: en el acto biológico, las cosas pasan ante nuestros ojos, pero en realidad miramos muy pocas de ellas, dado que el acto de la conciencia implica una selección, una organización del mundo, de los miedos, pero también de los deseos. ¡Vemos tanto y miramos tan poco! Necesitamos hacer ejercicios para *mirar todo lo que vemos*. A veces, la evidencia, lo que «salta a la vista», es lo que más se esconde...

En la vida cotidiana, la función de los ojos es tan variada que los otros sentidos se resignan, abandonan. Están menos solicitados y acaban por atrofiarse. Es necesario restaurarlos en su plenitud. Cerrando los ojos, desarrollamos los demás sentidos, armoniosamente, utilizando la especificidad de cada uno. Como los ciegos, que, privados de vista, desarrollan los demás sentidos para poder «ver». En efecto, un ciego que camina por la calle se aparta por sí mismo de las zonas peligrosas y, ayudado por su experiencia, encuentra solo el camino. Se podría pensar que, como uno de esos ciegos de pórtico de iglesia, es de los que piden limosna y

echan un vistazo al óbolo, incapaces de hacer la vista gorda ante las monedas de poco valor. No es así: se trata de un verdadero ciego, cuyos ojos se hallan realmente velados, pero que, sin embargo, siente. Los demás sentidos sustituyen a los ojos. Por eso es necesario que el actor haga ejercicios de ciego, ejercicios que estimulen la *dinamización de varios sentidos*.

El olfato y el gusto -el olor y el sabor-, tan importantes en la vida cotidiana, apenas tienen importancia en el *tablado*. No obstante, son importantes en sí mismos y también porque aunque tengamos cinco sentidos, el cuerpo es único. En el cuerpo humano, todos los sentidos se interpenetran. Hay que desarrollarlos, en presente y en pasado, porque los sentidos tienen memoria: necesitamos realizar ejercicios que activen la memoria de los sentidos. Dos ejemplos banales pueden resultar útiles: si hoy tenemos hambre, bastará con que pensemos en la tarta de chocolate que comimos ayer para que se nos llene la boca de saliva. Comimos la tarta ayer y los sentidos lo recuerdan hoy. O un ejemplo más erótico: si alguien se enamoró ayer, le bastará con acordarse del nombre de la persona amada, o con recordar su cara, para que todo su cuerpo se movilice: el cuerpo se acuerda y sabe lo que sintió. Los sentidos tienen memoria: ejerzémonos en agudizarla.

Si fuéramos científicos, tendríamos el deber de profundizar en el estudio de nuestro cerebro y de nuestro sistema nervioso; deberíamos explicar cómo se registran en el cerebro las sensaciones sentidas por el cuerpo. Como somos artistas, nos basta con constatar que, en alguna región del cerebro, ese proceso tiene lugar.

El cuerpo es emotivo y las sensaciones de placer y de

dolor pueden llevarnos a emociones de amor o de pena. O de miedo. U otras más. Cada sensación provoca en el ser humano una emoción.

El ser humano es racional: sabe. Es capaz de razonar, capaz de comprender y capaz de todos los errores.

Esas tres zonas no son como países en un mapa, cada uno con su color y sus fronteras. Entre ellas los cruces son libres y el flujo constante: *las sensaciones se transforman en emociones y éstas tienen sus razones*. Los cruces son transitivos y los caminos son siempre de dos direcciones: las ideas provocan emociones, y éstas, sensaciones.

Un ejemplo: el niño que tiene hambre (sensación) y llora de descontento (emoción) sonríe cuando ve a su madre entrar en la habitación, porque comprende que va a darle de comer (razón). La madre estaba ausente y ahora está ahí; es una razón, un conocimiento, una idea. Él sentía enfado, odio, miedo; y ahora sonríe, feliz. Son emociones. Si bien su estómago sigue vacío, si el hambre todavía le hace sufrir, la emoción de alegría provocada por el reencuentro con el seno materno le está proporcionando ya sensaciones y emociones más placenteras.

Para explicar el camino que va de la razón a la sensación tomemos el caso de Einstein. Se cuenta que cuando tuvo la iluminación genial de $E = mc^2$ -¡imposible encontrar una idea más abstracta que esta fórmula, que establece una ecuación entre la energía y la masa multiplicada por el cuadrado de la velocidad de la luz!-, cuando, por primera vez en la historia de la humanidad, Einstein pensó esas letras y esa cifra, una corriente de emociones torrenciales y contradictorias lo invadió. Se mezclaban la alegría por el descubrimiento y la pena por las teorías del científico que acababa de destruir: «*Newton,*

forgive me!»* parece que dijo, con los labios temblorosos, presintiendo las hecatombes atómicas. Un torbellino de emociones y sensaciones provocado por una idea tan simple: $E = mc^2$.

Si hipotéticamente dividimos el cerebro en tres zonas, la zona de las sensaciones, la de las emociones y la de los pensamientos, si decimos que son tres zonas verticales, podemos preguntarnos si la cima es igual a la base, es decir, si esas tres regiones tienen la misma importancia. ¡No es así! Debemos dividir de nuevo el cerebro en tres zonas, esta vez horizontales. La de arriba es la conciencia. Somos conscientes de un gran número de sensaciones, emociones y pensamientos. Sabemos que hace calor o frío y que odiamos la injusticia. Somos conscientes de ello: somos capaces de explicarlo, de traducir en palabras esas ideas y sensaciones. Decimos que somos conscientes de un objeto cuando somos capaces de verbalizar algo sobre él.

Justo debajo de esta primera delimitación horizontal, tenemos una segunda, la que Stanislavski llama el subconsciente y que Freud, en sus primeros libros, nombra preconscious. Es la región de las ideas, emociones y sensaciones que no son verbalizadas pero que pueden serlo. No se sitúan en mi memoria, pero tampoco han caído del todo en el olvido. Están veladas o escondidas, pero pueden ser descifradas.

Finalmente, en la base de esta estructura, lo más insondable: el inconsciente, lo que no es verbalizado y que, procedente de las profundidades, no lo será nunca. Esta parte, escondida en aguas profundas, no será nunca revelada. Esta división arbitraria -pero razonable- no impone fronteras

fcn inglés en el texto original. Las expresiones en inglés en el original figurarán siempre en cursiva. ,!..

precisas: se dan intercambios. Nosotros buscamos los intercambios, principalmente de abajo a arriba; intentamos hacer que emerja algún tesoro escondido en esas profundas oscuridades.

Como no hay fronteras herméticas de una zona a otra, lo que era consciente puede hacerse preconsciente o inconsciente; y lo inconsciente puede subir a la superficie y transformarse en palabras. Es un degradado de finas capas que abajo tienden al negro para irse aclarando al subir. Las sensaciones, emociones e ideas, ya estén escondidas o a plena luz, están siempre vivas y operantes; y cuanto más huyen de la luz, cuanto más se hunden en la oscuridad, más incontrolables resultan.

Las profundidades del inconsciente son de difícil acceso; las alcanzamos a través del sueño -la vía primordial, según Freud-, las alucinaciones, los juegos de palabras, los lapsus, los mitos y las artes. Entre estas últimas, el teatro. Las grandes obras teatrales penetran directamente en nuestro inconsciente y dialogan con él. Si *Edipo rey* nos fascina no es porque nos interese Tebas o la Grecia de Pericles, es porque Edipo habla de nosotros, para nosotros y en nosotros. Así es el ser humano. Y entre nosotros, algunos son actores. Explicar al ser humano ya es de por sí una tarea titánica; explicar al actor es casi imposible.

¡Intentémoslo!

¿Qué es el actor?

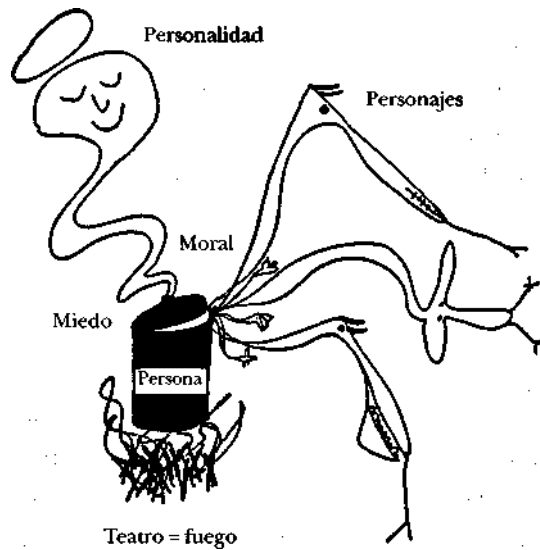
El ser humano es, en parte, objeto de conocimiento. Sabemos más de su soma que de su psique. Y de entre estos ele-

mentos psíquicos, sabemos más de los conscientes; sobre los demás, podemos proponer hipótesis, conjeturas.

Podemos imaginar que el inconsciente es una olla exprés donde bullen demonios y santos, vicios y virtudes. En ella encontramos todo lo que existe en potencia en el ser humano. Cada uno de nosotros alberga en su interior todo lo que tienen los demás seres humanos: *Eros* y *Thanatos*. Tenemos la lealtad y la traición; somos valientes y cobardes, aventureros y caseros. Todo ello en potencia, bullendo en la caldera hermética de nuestro inconsciente.

Somos ricos en potencialidades: estamos llenos de buenos y malos sentimientos, tan diversos y multiformes que nos vemos obligados a limitarnos. Este proceso de limitación se realiza de dos maneras: bien nos viene impuesto desde el exterior, bien desde el interior. ¡El exterior puede expresarse, en otras palabras, como la moral o la policía! Hago y estoy, o no hago y no estoy, de mil formas diferentes, constreñido por agentes sociales que me obligan a hacer esto o aquello, o que me lo prohíben. Estos agentes externos son la policía y la familia, la universidad y las Iglesias, los jueces o los publicistas. Me dicen lo que está prohibido y lo que está permitido. O bien decidimos por nosotros mismos ser lo que somos, hacer lo que hacemos, y no hacer lo que nos parece malo. Existe una moral externa y otra interna. Las dos prescriben, las dos prohíben.

La persona que somos sigue siendo nosotros, pero el «nosotros» realizado, es decir, una ínfima parte de nuestro potencial. Llamamos «personalidad» a esa parte reducida de nuestra persona. Ésta hierve en la olla exprés y aquélla se escapa por la válvula. Así es como nos hacemos aceptables para la sociedad. Sólo dejamos que se vea esa parte presen-



-, ' - • .

¿Qué es el actor?; >

table de nuestra persona. Todo lo demás, lo mantenemos cuidadosamente escondido. Sin embargo, nuestros demonios y nuestros santos siguen vivos, perfectamente vivos, y pueden manifestarse a través de síntomas, úlceras o eccemas! Sin embargo, estamos sanos, sonreímos.

Imaginemos a un actor que haya resuelto sus problemas dentro de las normas aceptadas, que esté admitido en la sociedad de la gente normal. No obstante, ese actor normal ejerce un oficio extraño y peligroso: interpreta personajes. ¿Dónde los encuentra?

En primer lugar, ¿quiénes son esos personajes? En general desde un punto de vista médico, todos los personajes de teatro son neuróticos, psicóticos, paranoicos, melancólicos, esquizofrénicos; gente muy tocada. Quizás se trate de hermosos personajes para la literatura pero, en la realidad, necesitarían con urgencia cuidados médicos intensivos. Un personaje de teatro -incluso en las comedias románticas- es casi siempre un enfermo. Es lo que le interesa al teatro.

Quién saldría de su casa para ir a ver una obra en la que una pareja joven y guapa, con buena salud y enamorada, observa con ternura el despertar de sus hijos, para a continuación llevarlos al colegio, cruzando parques llenos de flores, ante las miradas de simpatía de sus amables vecinos. Cuando llega el cartero -gran efecto teatral-, les trae buenas noticias: las dos suegras se encuentran perfectamente y les escriben desde su crucero por las islas griegas, donde hace un tiempo espléndido.

¿A quién le gustaría ver una obra así? ¡Ni a Doris Day! Los únicos espectadores del teatro serían una mosca solitaria y un ratón neurasténico. No, lo que nos empuja a ir al teatro es el conflicto, el combate: queremos ver a locos y a fanáticos, a ladrones y a asesinos. Y, por supuesto, a alguna que otra persona más o menos sana que nos dé la medida de la desmesura de los demás personajes. Queremos lo insólito, lo anormal.

Como vemos, el actor sano debe interpretar a un personaje enfermo. ¿Dónde lo buscará? No en su personalidad, exenta de vicios demasiado llamativos, sino en su persona, en ese caldero hirviendo: ahí sí que están presentes los diablos. El actor, que había conseguido domar a sus demonios, se ve en la obligación de ir a soltarles las cadenas.

La profesión de actor es malsana y peligrosa. Los actores deberían percibir primas de peligrosidad, como los mineros que se hunden en las profundidades de la tierra para extraer carbón, o los astronautas que vuelan hasta alturas infinitas. Los actores juegan con las profundidades de la psicología y el infinito de la metafísica. Podemos decir que se meten en la boca del lobo cuando, estando sanos de cuerpo y espíritu, van a buscar dentro de su persona a dementes y criminales, con la esperanza de acallarlos de nuevo en su interior una vez baje el telón.

En el mejor de los casos lo consiguen. Durante ese proceso sufren -o gozan- una catarsis. Pero puede suceder que algún Yago o algún Tartufo, después de haber visto las candilejas, quiera conocer la luz del día y se niegue a volver a la noche de esa caja de Pandora que somos todos. Hay actores que enferman. ¡Nuestra profesión es peligrosa para la salud!

Peligrosos o no, es ahí, en las profundidades de la persona, donde el actor debe buscar a sus personajes. En caso contrario, se condena a no ser más que un prestidigitador, un *entertainer*, un malabarista que hará juegos con sus personajes sin confundirse con ellos; un manipulador de marionetas a distancia. No, el actor no trabaja con fantoches o marionetas: trabaja con seres humanos, en la búsqueda infinita de lo humano. Sólo ese riesgo justifica su arte, y, si no sigue ese camino, aquél no será sino una mera artesanía, ciertamente meritoria, pero no arte. La artesanía reproduce modelos preexistentes, el arte descubre, inventa.

Sarah Bernhardt escribió: «Poco a poco, me iba identificando con mi personaje. Lo vestía con cuidado y dejaba a mi Sarah en un rincón del camerino: la hacía espectadora

de mi nuevo *Ya*, y *Yo* entraba en escena dispuesta a sufrir, a llorar, a reír y a amar, ignorando todo lo que mi verdadero yo hacía allá arriba, en el camerino»¹.

En resumen: la personalidad sana del actor busca en la riqueza de su persona personajes que encarnar, ser e enfermos. Así, dentro de los límites de la escena y de los rituales teatrales, todas las formas de tendencias asociales, comportamientos prohibidos y sentimientos malsanos quedan autorizadas. En escena se permite todo, nada está prohibido. Los demonios y los santos, escondidos dentro del actor, tienen plena libertad para manifestarse, para vivir el orgasmo del espectáculo y transformar su potencialidad en actos.

Por mimetismo y empatía, ocurre lo mismo con los demonios y los santos que se han despertado en el corazón de los espectadores con la esperanza de que vuelvan a dormirse al final del espectáculo. En ese *ballet*, actores y espectadores quedan extenuados. ¡Que los diablos regresen a la oscuridad inconsciente de la persona, que ésta vea su salud y equilibrio restaurados y que su vida social retome su curso! Tras los paroxismos carnavalescos, la vuelta a una gris jornada laboral...

La hipótesis de este libro, fundamento de todas las nuevas técnicas aquí expuestas, consiste en que puede recorrerse el mismo camino con objetivos opuestos.

Ser actor es peligroso, ¿por qué? Porque puede que no se alcance la catarsis buscada. Podemos movilizar todas las proyecciones de la profesión, todas las barreras de los rituales teatrales, todas las teorías sobre la ficción y la realidad, pero si los personajes despertados se niegan a dormirse de

¹ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, París, Souret, 1993, p. 204.

nuevo, si esas bestias se niegan a volver a sus jaulas, al zoológico de nuestras almas, ¿qué hacer? El actor sano puede ponerse enfermo.

En ese caso, podemos proponer la hipótesis contraria: una personalidad enferma puede despertar en sí personajes sanos, con la intención no de devolverlos al olvido, sino de mezclarlos con su personalidad enferma. Aunque sea miedoso, albergo en mi interior un personaje valiente; puedo reanimarlo y quizá mantenerlo despierto en mí.

¿Quién soy? ¿Persona, personalidad, personaje? Podemos imaginar que se pueden repartir de nuevo las cartas. Nuestra personalidad es lo que es, pero también aquello en lo que se convierte. Nadie es para siempre lo que es ahora. Somos aquello en lo que nos convertimos. En este libro doy ejemplos de ello, sin dogmatismo, sin triunfalismo. ¡Pero con mucha convicción!

Si el actor puede convertirse en un enfermo, el enfermo puede convertirse en un actor.

3

Las tres hipótesis del «arco iris del deseo»

> %

En una sesión de Teatro del Oprimido no hay espectadores, sino observadores activos. El centro de gravedad se desplaza de la escena para situarse en el eje sala-patio.

Esta forma teatral se apoya en dos principios fundamentales: 1) ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática, para que pueda 2) transponer a la vida real acciones que ha ensayado en la práctica teatral. Tres hipótesis constituyen el fundamento de esta práctica.

Primera hipótesis: la osmosis

En las células más pequeñas de la organización social -la pareja, la familia, la escuela, etc.- así como en los acontecimientos más banales de la vida social -un accidente de coche, un control de identidad en el metro, una consulta médica, etc.- se contienen todos los valores morales de la sociedad, todas sus estructuras de dominio y poder, todos sus mecanismos de opresión.

Los grandes temas se inscriben en los problemas personales más pequeños. Cuando se trata de un caso aislado, se trata por extensión de la sociedad donde ese caso aislado tiene lugar.

En una sesión de Teatro del Oprimido los elementos particulares de la historia de un individuo adoptan un carácter simbólico y pierden los límites de su unicidad. Partiendo de

lo particular, el proceso va hacia lo general, hacia el grupo, y no hacia el individuo tomado por separado, como sucede en algunos métodos terapéuticos.

Hace hoy más de treinta años, se realizó una experiencia interesante en los Estados Unidos, en el sur segregacionista y en Nueva York, donde se puso en marcha una precaria integración de la comunidad negra. Se mostró a niños negros muñecas blancas, verdes, azules y negras. Se les pidió que eligieran la más bonita y la más fea. Los niños del sur, donde los negros sufren el racismo de los blancos, al haber permanecido fieles a sus valores eligieron la muñeca negra como la más bonita y la blanca como la más fea. En Nueva York, donde la integración había impuesto los valores de la sociedad blanca, sucedió a la inversa: la blanca era la más bonita y la negra la más fea. Los niños negros habían aprendido los valores blancos.

A esta invasión de ideas, valores y gustos que nos son ajenos, la llamamos «osmosis». ¿Cómo se produce la osmosis? Tanto por la represión como por la seducción. Por la repulsa, el odio, el miedo, la violencia, la vergüenza o, al contrario, por el amor, el deseo, las promesas...

¿Dónde se produce la osmosis? En todas las células de la vida social. En la familia, por el poder paterno, el dinero, el afecto. En el trabajo, por el sueldo, las gratificaciones, el miedo al paro. En el ejército, por el castigo, los ascensos, la jerarquía. En la escuela, por las notas, las orientaciones. En la publicidad, por la asociación de ideas: mujeres y cigarrillos, el Niágara y el *whisky*, el sexo y la cerveza. En los periódicos, por la elección de temas, la compaginación. En la Iglesia, por el Infierno y el Cielo, el perdón y el pecado, la culpabilidad, la esperanza...

¿Y en el teatro? El teatro convencional enfrenta dos mundos: el mundo del patio y el mundo de la escena. En escena se muestran imágenes de la vida social no modificables por el público, al que se hace pasivo y se reduce a la contemplación, si bien ésta a veces es crítica. La osmosis se hace por esa intransitividad.

El ritual teatral convencional es de naturaleza inmovilista, aunque a través de ese inmovilismo se transmitan ideas movilizadoras.

Numancia, una obra de Cervantes, cuenta la historia de una ciudad asediada cuyos habitantes resistieron hasta el último hombre, la última mujer, el último niño. Fueron masacrados pero no se rindieron. Durante la guerra civil española, *Numancia* se representó en ciudades rodeadas por los fascistas de Franco. El espectáculo producía siempre una movilización fantástica, aunque el ritual teatral en sí seguía siendo inmovilista: la realidad representada rompía el ritual. En un espectáculo normal, acostumbramos a olvidar la realidad exterior: la atención se centra exclusivamente en la escena. En aquel caso, la escena no hacía sino recordar lo que, al mismo tiempo, estaba sucediendo en las calles.

La osmosis no se realiza siempre de manera pacífica, y descansa siempre en la relación sujeto-objeto. No obstante, no se puede reducir a nadie a la condición de objeto absoluto. El opresor produce en el oprimido dos tipos de reacción: la sumisión y la subversión. Todo oprimido es un subversivo sometido. El Teatro del Oprimido dinamiza el carácter subversivo que existe en cada oprimido.

Segunda hipótesis: la metaxis

En un espectáculo tradicional, espectadores y personajes se hallan en una relación de naturaleza empática: *em*, dentro; *pathos*, emoción. La emoción de los personajes nos penetra, el mundo moral del espectáculo, por osmosis, nos invade; nos vemos conducidos por personajes y acciones que no dominamos. Vivimos una experiencia de «vicario»*.

En el Teatro del Oprimido, donde los oprimidos crean las imágenes de sus propias opresiones, esta relación se transforma en simpatía: *sym*, con. Ya no somos conducidos, sino que conducimos. La emoción ajena ya no me invade, sino que proyecto la mía. Soy el sujeto de la acción. Si no soy yo, es alguien como yo quien realiza la acción: somos sujetos. En el primer caso, la escena me atrae hacia sí; en el segundo, soy yo quien hace que se mueva, soy yo quien la penetra. El oprimido se transforma en artista.

El oprimido-artista produce su mundo a través del arte. Crea imágenes a partir de su vida real, de sus opresiones reales. Ese mundo de imágenes contiene, estéticamente transformadas, las mismas opresiones que existen en el mundo real que las ha provocado.

Cuando el oprimido mismo, como artista, crea las imágenes de su realidad opresiva, pertenece a esos dos mundos plena y enteramente, y no como suplente. En ese caso se produce el fenómeno de la metaxis, que significa pertenecer completa y simultáneamente a dos mundos diferentes, autónomos. El oprimido pertenece a esos dos mundos autónomos: la realidad y la imagen de la realidad que ha creado.

* En el sentido de *suplente*, de vivir lo que pertenece a otro.

Es importante que esos dos mundos sean autónomos. La creatividad artística del oprimido-protagonista no debe limitarse a la simple reproducción realista o a la ilustración simbólica de la opresión real: ha de poseer una dimensión estética. El arte no es la reproducción o la duplicación de lo real, sino su representación. Como representación que es, contiene sus ideas e ideología. Algunas personas insisten en el sentido de cada imagen, como si una imagen (que pertenece a un lenguaje autónomo, el lenguaje de las imágenes) debiera traducirse necesariamente a otro lenguaje, el lenguaje verbal. Las imágenes no se traducen, como no se traducen los primeros acordes de la *Quinta Sinfonía*, de Beethoven, que no pueden ser reducidos a «el destino llama a la puerta», como ya se ha intentado hacer en libros de quinientas páginas.

Hay personas que sienten cierta dificultad para apreciar la pintura abstracta porque pretenden traducir las imágenes. Si un cuadro se llama *Naturaleza muerta*, algunas personas intentarán encontrar uvas, pinas y plátanos. Si un cuadro se llama *El jinete azul*, habrá quienes intenten encontrar el caballo y los verdes pastos por los que retoza.

En el cuadro *Mujer desnuda con una manzana*, de Picasso, tratarán de ver a la mujer o, al menos, la manzana... que sí están, pero transformadas por la pintura y que sólo existen como tales en la cabeza de Picasso. En él se ha producido la metaxis. Es necesario que a través de la simpatía nos identifiquemos con Picasso, y en ese caso la metaxis se producirá también en nosotros: podremos sentir a la mujer y la manzana sin verlas.

Lo mismo se produce cuando un oprimido crea imágenes de su opresión: es necesario identificarse con él, de

manera *simpática*. Nuestra identificación puede ser total o analógica, pero la simple solidaridad no basta. La opresión que sufre debe ser la nuestra, idéntica o análoga.

Para que se produzca la metaxis, la imagen ha de tener una vida autónoma. En ese caso, la imagen de lo real es real en tanto imagen. Así habrá dos realidades presentes: la realidad que produce la imagen y la realidad de la imagen. El oprimido pertenecerá a esos dos mundos: es la metaxis.

Es necesario que el oprimido olvide el mundo real que está en el origen de la imagen creada y trabaje únicamente con la imagen, que es la transustanciación artística de su realidad. Debe efectuar una extrapolación de la realidad social hacia lo que llamaremos ficción, y, después de trabajar con la imagen, después de hacer «teatro», debe operar una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad social. En el segundo mundo, el estético, se ejercita en la modificación del primero, el mundo social.

La transustanciación ha de realizarla el oprimido-artista y no puede hacerla ninguna otra persona en su nombre. Él es quien debe crear la imagen, y de la manera que juzgue más apropiada, sin justificarse ante nadie.

Tercera hipótesis: la inducción analógica

En una sesión de Teatro del Oprimido en la que todos los participantes pertenecen al mismo grupo social -estudiantes de un mismo colegio, habitantes de un mismo barrio, obreros de una misma fábrica...- y están»sometidos a las mismas opresiones, la narración individual se pluraliza por si

misma: la opresión de uno solo es la opresión de todos, la *sim-patía* será inmediata.

En una sesión en la que se utilicen las técnicas introspectivas del arco iris del deseo puede suceder, sin embargo, que alguien narre un episodio individual cuyas circunstancias sean tan particulares que se alejen de las de los demás participantes y se singularicen hasta el extremo. En ese caso, estaremos en una relación *em-flática*, nos convertiremos en espectadores de la persona que narra. Podemos solidarizarnos con ella, pero ya no se tratará de Teatro del Oprimido, será teatro para un oprimido.

El Teatro del Oprimido es el teatro de la primera persona del plural. Es indispensable comenzar por la narración individual, pero si ésta no se pluraliza de por sí, en ese caso será necesario superarla mediante la *inducción analógica*, para que todos los participantes puedan trabajarla.

Es la tercera hipótesis: si, a partir de una imagen inicial, se procede por analogía y se crean otras imágenes, producidas por otros participantes sobre su propia opresión individual similar; y si, a partir de esas imágenes, podemos conseguir construir un modelo desprovisto de detalles singulares que nos estorben, dicho modelo contendrá todos los mecanismos generales por los que se produce la opresión. Lo que nos permitirá estudiar, sim-páticamente, las diferentes formas posibles de romper esas opresiones.

La función de la inducción analógica consiste en hacer posible un análisis distanciado y ofrecer diversas perspectivas, multiplicar los puntos de vista con que considerar cada situación. No se interpreta nada, no se explica nada, simplemente se ofrecen visiones múltiples. La observación de alternativas mostradas por otras personas, que piensan a

partir de sus propias singularidades, ayuda al oprimido a reflexionar sobre su acción. El protagonista ha de verse a la vez como protagonista y como objeto. Es el observador y la persona observada.

Estas tres hipótesis son válidas si se acepta el postulado fundamental del conjunto del Teatro del Oprimido: si el oprimido mismo (y no el artista en su nombre) lleva a cabo una acción, dicha acción, realizada en la ficción teatral, le dará la capacidad de autoactivarse para realizarla en la vida real.

Este postulado contradice formalmente la teoría de la catarsis, según la cual la actitud del espectador lo vacía de las emociones que ha sentido durante el espectáculo. El Teatro del Oprimido busca lo contrario que la catarsis: ¡pretende lograr la dinamización de los espectadores!

4 *Experiencias en dos hospitales 1 psiquiátricos*

Sartrouville ; :

Annick Echapasse me había advertido: «No habrá mucha gente, siete u ocho adolescentes. Nunca lo sabemos seguro porque, de vez en cuando, se van a hacer prácticas profesionales que pueden desembocar en un empleo fijo. Habrá también un chico en prácticas que es mi ayudante. En total, con nosotros dos, seremos diez o doce».

El primer día fue una sacudida para mí. Ya había conocido a personas de las que llamamos «discapacitados psíquicos». Encuentros ocasionales. En Sartrouville, se trataba de la primera vez que me encontraba con ellos frente a frente para iniciar un diálogo, un intercambio: había grandes expectativas por ambas partes. Yo, por la mía, sentía miedo. Al no haber realizado nunca un trabajo de ese tipo, tenía muchos prejuicios relativos a la salud mental.

Annick empezó la sesión:

-¿Qué queréis hacer?

-Nada -respondió uno de ellos.

Todos estaban de acuerdo con la propuesta.

-Muy bien. Pues no haremos nada. Para ello, nos vamos a dividir en dos grupos que no harán nada. Augusto estará con el grupo de los chicos y yo con el de las chicas. Cada grupo va a intentar no hacer nada, cada uno a su manera. Dentro de una hora nos reunimos y nos mostramos unos a otros qué hemos hecho para no hacer nada. ¿De acuerdo?

Estaban de acuerdo con no hacer nada... en dos grupos.

-No vamos a hacer nada. ¿Qué proponéis para empezar?
-pregunté.

-Nada -respondió André.

-Vale. En eso ya nos hemos puesto de acuerdo. Pero ¿cómo vamos a mostrar esa nada? Tenemos que mostrar que no hemos hecho nada en esta media hora: tiene que quedar muy claro. Si nos quedamos aquí, inmóviles, las chicas van a decir que estamos esperando a alguien: esperar ya es hacer algo. Hay que mostrar que no esperamos nada de nada, que de verdad no estamos haciendo nada; nada de nada. ¿Cómo?

André reflexionó con rapidez.

-Así: me echo en el suelo y hago que duermo...

-Haces que duermes: eso ya es algo que podemos mostrar. ¿De qué manera duermes?

Nos enseñó cómo dormía.

-Así, en el suelo.

-¿Y luego?

-Luego, nada...

Nada era la palabra que más oía.

-¿Nada? Pero así no van a saber si duermes o si estás muerto, o si haces que duermes. Tienes que encontrar otra cosa para mostrar que no haces nada.

-Pues vienes tú, me sacudes, me pegas, pero yo no me muevo. Respiro pero no me muevo. Estoy durmiendo y yo está. Y eso es no hacer nada... no reaccionar a nada... nada-
-Y se echó a reír.

-¿Por qué te ríes?-le pregunté. "

-Porque cuando duermo, sueño...

Ús decir, que **incluso cuando no haces nada, haces algo:** sueñas.

-Sí.

-Cuando no haces nada, duermes, y cuando duermes, sueñas. Así que siempre haces algo... Me da la impresión de que es imposible no hacer nada de nada... Siempre estamos haciendo algo. No hacer nada de nada, ya es hacer algo, ¿no es cierto?

-Estoy soñando...

-¿Con qué sueñas?

-Con caballos...

-¿Y con qué más?

-Sueño con caballos... y nada más.

-Te gustan los caballos.

-Sí, me gustan los caballos...

Al lado, Georges nos miraba. Me di cuenta de que estaba hablando sólo con André. Ya había avanzado un poco con él. Podía cambiar de interlocutor para no acosar a André, para no cansarlo.

-Y tú, Georges, ¿con qué sueñas?

-Con el cine.

-¿Sueñas con ser actor? • ; /

-Quiero ser director.

-Genial. ¿Quieres ser director de cine? A lo mejor podríamos rodar una escena y mostrársela a las chicas.

-Sí, por qué no.

Hablo mucho, mi trabajo así lo exige. Ellos, en cambio, eran decididamente más sintéticos. Cogí un trozo de madera que había en el suelo e hice como si tuviera una cámara en la mano.

-Mira, George, tengo una cámara. Puedo filmar todo lo

que quiera. Fíjate: estoy filmando tu pie, tu nariz; me alejo y os puedo filmar a todos juntos. Eso es. Ahora te paso la cámara. Te toca a ti filmar. ¿Qué vas a escoger?

Georges me quitó la falsa cámara de las manos y empezó a filmar a su libre albedrío. Le pedí que nos dijera lo que teníamos que hacer. Se conducía como un verdadero director, y André aceptó ser el protagonista. Pasada la media hora, los dos querían mostrar a las chicas la *nada* que habían hecho.

Annick nos llamó y nos dijo:

-Nosotras también hemos hecho algunas *nadas* que queremos mostraros. ¿Quién empieza?

André, el protagonista de la película de Georges, estaba encantado y pidió ser el primero. De acuerdo.

-¡Georges, te toca! ¡Venga, muéstrales cómo no hemos hecho nada!

Georges se echó en el suelo: estaba durmiendo. En su sueño mostraba la cámara y daba indicaciones a André sobre su papel: correr, repetir una toma, dar la mano a sus compañeros. Acercó la cámara, hizo planos cortos, *medium shots*; retrocedió y nos mandó sonreír, sentarnos, caminar. ¡Hablabla con autoridad, como debe hacerlo un verdadero cineasta! Encantados, los demás chicos interpretaban sus papeles.

Me pareció una idea excelente, y Annick propuso a los demás que cogieran la cámara a su vez y filmaran. Habíamos comprendido el enorme poder movilizador de aquel juego. El principio era simple: al coger una cámara, real o ficticia, el individuo se convertía en el protagonista de una acción; un sujeto activo y no un* objeto. Coger una cámara, aunque fuera ficticia, significaba tomar la decisión

, ¿legir qué filmar. Aunque decidiéramos filmar *nada*. Aunque fuera un sueño. Empuñar la cámara -¡que para nosotros funcionaba!- obligaba al que la cogía a hacer; a buscar el ángulo, la imagen.

Annick había dicho: «¡Mostrad la *nada*!». Para mostrar esa *nada* había que hacer algo. Había que *negar la nada*. Esa exigencia se realizaba en el acto de coger la cámara.

Cada adolescente utilizó la cámara según su personalidad, su individualidad: a la hora de filmar, cada uno lo hacía de manera diferente.

Mientras que al principio yo no percibía sus diferencias, ahora me saltaban a la vista. Mi primera impresión había sido: «Son todos discapacitados psíquicos». Son todos iguales. Con el *rodaje*, cada uno mostraba mejor quién era, los matices de su personalidad. Ciertamente, eran discapacitados, pero no estaban *locos*.

Cada uno me impresionó a su manera. Sobre todo Georges: quería ser cineasta y había tenido la excelente idea de jugar con la cámara.

Acabada la sesión, Annick y yo nos marchamos juntos. En el coche, le confesé mi asombro: había conseguido ver a seres humanos ahí donde antes sólo veía un grupo de discapacitados psíquicos.

-¿Sabes, Annick?, lo que más me ha impresionado ha sido ver que son inteligentes y que hasta pueden ser buenos cámaras. Sobre todo Georges, tan inteligente, tan creativo: no tenía ninguna pinta de deficiente.

-¡Claro que no! -me dijo Annick riendo-, ¡él es mi ayudante!

Había olvidado que había una persona en prácticas. No me gusta aprender de mis fracasos y no sólo de mis

victorias, empecé a reflexionar: ¿por qué ese olvido? Me había dicho a mí mismo: «Voy a trabajar con discapacitados psíquicos» y había empezado a prepararme para dialogar con deficientes, para ver deficientes por todas partes. Desde el momento en que había puesto el pie en el hospital, todas las personas con que me encontraba eran para mí deficientes potenciales. Hasta el director, un hombre atento, escapó por poco a esa categorización, ya que tenía más de cuarenta años y yo sabía que el hospital sólo aceptaba a pacientes de veinte años de edad o menos. Sin embargo, varios profesores más jóvenes me parecieron un poco extraños., lúgubres... locos.

Considerar a todas esas personas como deficientes mentales no resultaba demasiado difícil: ¿no tenemos todos pequeños tics nerviosos, una mirada *diferente*, una manera de andar un poco *anormal*? ¿No es así? Fijémonos, por ejemplo, en usted y yo: nosotros, amable lector, no somos *normales*...

¿Quién es *normal*? El mecanismo es simple: desde el momento en que se me dijo que eran «portadores de deficiencias» los consideré como tales. Cualquier persona que me hubieran presentado habría sido acogida con la misma amabilidad, la misma compasión... y la misma distancia: ¡ojo, no quiero que nos confundan! ¡Yo soy normal, ¿eh?!

A partir de aquel incidente, empecé a observar el comportamiento de los enfermeros con los adolescentes y me di cuenta de que ellos sabían quién estaba enfermo y quién no. Valiéndose de ese saber, trataban a los enfermos con energía y determinación. Estaban acostumbrados a tratar a los enfermos así. Como si cada uno de ellos llevara una etiqueta en la frente: «Tenemos todos la misma enfermedad»-

Como en una cárcel, donde todos los presos son presos y da... j_e\ crimen que hayan cometido para encontrarse allí; todos iguales, sin nombre, sólo un número.

Supongamos que, como a Georges, me hubieran considerado como un enfermo. ¿Cuánto tiempo habría podido resistir? Si la imagen que se me devuelve es la de un loco, si con palabras y miradas se me dice que estoy loco, ¿cómo puedo convencerme de que no es cierto?

Lejos de mí la idea de insinuar que los adolescentes se habían puesto enfermos por haber estado sometidos a las miradas de los enfermeros. En ningún caso. Muchos tenían familias. En esas familias había padres alcohólicos, miseria, vivían en barrios inmundos donde circulaba la droga, sufrían agresiones físicas, corporales, promiscuidad, y toda la serie habitual de infortunios que conlleva la pobreza: no fue una mirada así o así lo que provocó que llegaran a ese estado. Pero no por ello me impresionó menos la mirada de los enfermeros.

¿Por qué? Porque yo mismo había mirado a esos jóvenes con la mirada piadosa de quien dice: «¡Estás loco! Pobre de ti... Qué desgracia... Pero por favor: no te acerques...».

Fleury-les-Aubrais

En 1980 dirigí junto a mi mujer, Cecilia, un taller en el hospital psiquiátrico de Fleury-les-Aubrais, dos veces por semana durante dos meses. Treinta participantes en total, entre los enfermeros, los médicos y el personal de la administración.

Un enfermero llamado Claude propuso una historia Para un teatro-foro: un domingo por la tarde llegó al hospi-

tal un yugoslavo. Se había dedicado a romper botellas en un bar y a volcar las mesas. Su equipo de fútbol había perdido y al pobre diablo le había dado un ataque terrible. Para empeorar la cosa, el yugoslavo no sabía ni una palabra de francés. Para ser exacto, sólo sabía repetir una frase: «¡Pinchazo no! ¡Pinchazo no!». Justo lo necesario para librarse de las agujas.

Encerraron al yugoslavo en una celda-enfermería y, tras un somero examen, un médico recetó calmantes para administrarle por vía intravenosa. Claude entró en la celda tratando de tranquilizar al paciente: «No te dolerá».

«¡Pinchazo no! ¡Pinchazo no!» fue su sola y única respuesta.

Claude insistía y el yugoslavo repetía: «¡Pinchazo no!». Claude lo encerró y consultó al médico, que se mostró inflexible: «Mi función es prescribir tratamientos. Usted es enfermero. Ejecute mis órdenes: ¡póngale la inyección!». Claude pidió ayuda a cuatro colegas más fuertes que él, y, animados de una fraternidad guerrera, regresaron a la celda. Levantaron al yugoslavo, que estaba acurrucado en un rincón, lo tumbaron boca abajo y, sin hacer caso de sus súplicas, le pusieron la inyección prescrita con un ardor propio de la mayor profesionalidad.

Mientras contaba la historia, Claude se mostraba sobreexcitado, pero rápidamente cambió de humor y se puso triste. «¿Qué podía hacer? Si me hubiera negado, el médico podría haber hecho un informe en mi contra, impedir mi ascenso profesional. Le puse la inyección porque no había otra solución posible y me sentí culpable... El enfermo se mordía los labios para no llorar... Fue horrible... ¿Qué habríais hecho en mi lugar?»

¿Se es exactamente el objetivo del teatro-foro: descubrir
ue habríamos hecho en su lugar.

Preparamos el *modelo* para el foro: la llegada del yugoslavo, la receta, la primera negativa, el diálogo con el médico, la ayuda de los aliados musculosos y, para terminar, el desenlace.

Claude pidió que el espectáculo fuera público, que se anunciara el foro a todo el complejo hospitalario: diez pabellones, una cantina, etc. Se invitó a los administradores, a los médicos y a los enfermeros.

Claude quería saber cómo habrían obrado otras personas en su situación. Se hizo el anuncio y lo que tenía que suceder -y que ninguno de nosotros había previsto...- sucedió: los enfermos se enteraron del espectáculo y quisieron verlo.

¡Ola de pánico! En un principio habíamos preparado un foro interno, ¡y ya íbamos a tener que mostrarlo ante una asamblea concurrida! Pero ahora... ¡había que contar con los *bcos*! ¿Era justo prohibir que vinieran? ¿Acaso podíamos por menos de autorizar su asistencia a conversaciones, debates e intercambios de ideas cuyo *objeto* eran ellos?

Dado que el Teatro del Oprimido es una forma democrática de teatro, no podíamos excluir a nadie. Vinieron entusiasmados, y en gran número: el 80 % del público.

Para ser franco, tuve miedo. Era la primera vez que estaba confrontado a un público que me *miraba de esa manera extraña*. No soy terapeuta, soy un hombre de teatro. Ya me había enfrentado a públicos difíciles. Si éste me parecía aún ^{mas difícil} es porque no sabía dialogar con él.

Cecilia me sugirió que procediera exactamente de la misma manera que en una situación normal. Seguí su sugere-

rencia y decidí hacer como en cualquier sesión de teatro-foro. Expliqué las reglas del juego y propuse ejercicios, los que me parecen eficaces con los demás públicos. Observé que los enfermos los hacían mucho mejor que el personal sanitario. Se lo comenté a Claude, que se defendió: «Es verdad, pero es que ellos se ocupan de los ejercicios, mientras que nosotros nos ocupamos de ellos».

Una vez creada la comunión teatral, presentamos el modelo, la escena. Fue un momento espléndido: por primera vez los enfermos asistían a los debates cuyo objeto eran ellos mismos, por primera vez eran testigos de las conversaciones entre médicos y enfermeros, podían darse cuenta de lo que sucedía al *otro lado* de sus vidas, descubrían lo que se pensaba de ellos. Resultaba conmovedor.

Acabamos el modelo. Repetí las reglas del juego: quien deseara mostrar una alternativa debía decir «¡Stop!». Los actores interrumpirían la acción y el espectador subiría a escena para empezar la improvisación, frente a los demás actores.

En la sala, un silencio tenso siguió a la hilaridad que había provocado el modelo. Los enfermos iban a asumir su papel; los habíamos solicitado y ellos se habían prestado al juego. Queríamos saber qué pensaban.

Primera escena, silencio... Segunda... Tercera... Por fin, Claude-personaje amenaza al enfermo-personaje con la inyección. El yugoslavo grita el habitual «¡Pinchazo no! ¡Pinchazo no!».

-¡Stop!

Era Robert, un enfermo *extraño*, lleno de tics nerviosos, al que a menudo había visto merodear por los jardines, por detrás de los árboles. Robert interrumpe la escena, q^{ue}

eda congelada; se levanta y se acerca al improvisado escenario. En un tono que, pese a mis esfuerzos, resulta condescendiente, le pregunto:

-Lo has entendido bien, Robert? Muéstranos lo que reas que debería de haber hecho Claude, ¿vale? Lo que tú habrías hecho en su lugar. ¿Has comprendido, Robert? •Está claro? ¿Lo has captado bien todo?

-Sí.

Claude se quita la bata blanca y se la da a Robert, que se la pone muy divertido. Como un verdadero actor, disfruta poniéndose el traje de su personaje, sintiéndose personaje, enfermero. Por un momento será enfermero. Sube a escena mientras que yo, incapaz de evitar mi tono paternalista, continúo exhortándolo.

-¡Robert, muéstranos lo que debería de haber hecho Claude! Muéstranoslo. ¡Vamos, ánimo!

Retomamos la escena donde se había detenido, en el momento en que el yugoslavo implora: «¡Pinchazo no! ¡Pinchazo no!», la única frase que sabía decir. Robert le dice: «¿Cómo? Explícate mejor: ¿qué quieres decir?». El yugoslavo -interpretado por un joven médico- improvisa una lengua extranjera, mascullando un serbo-croata ficticio. Al no entender nada, Robert se va a la mesa, coge un teléfono imaginario, marca un número igualmente ficticio y pregunta: «¿La embajada de Yugoslavia? Envíennos un interprete enseguida, por favor, tenemos en el hospital a un conciudadano suyo que habla mucho, ¡pero nadie entiende^{lo} que dice!».

El público estaba emocionado. Sólo un enfermo podía hallado una solución tan simple. Nosotros, los *sanos fiente*, no la habíamos encontrado. Robert, encantado

con las ovaciones que siguieron a su intervención, explicó: «Quizá nos estaba diciendo en su idioma que era alérgico a las inyecciones. La inyección podría haberlo matado».

No hablábamos serbo-croata. Sin embargo, ésa no era razón suficiente para negarse a escuchar al yugoslavo. Y para escucharlo, necesitábamos un traductor.

Aquella noche se presentaron otras alternativas. No todas obtuvieron el favor del público, enfermos o no. Como por ejemplo la presentada por otro enfermo que, distrayendo al yugoslavo con una pelota, ganó su confianza y le puso la inyección por sorpresa. En la sala se alzaron clamores de protesta.

La última alternativa propuesta fue la de una mujer de cincuenta años, melancólica y triste, que ante el grito de «¡Pinchazo no! ¡Pinchazo no!», decidió quitarse la bata blanca: «No quiere... ¡no voy a ponerle una inyección a alguien que no quiere! ¡Es un hombre, un adulto! ¡Debemos respetarlo!». Y bajó de escena sin esperar a los aplausos que siguieron. Regresó a su silla y a su melancolía: la enferma acababa de recordarnos que el otro enfermo tenía dignidad. Teníamos el deber de respetarlo.

preliminares a la utilización de las técnicas del arco iris del deseo

Los modos

Las *técnicas* presentadas en este libro son complejas, y pueden utilizarse todas de maneras diferentes. Los *modos* son técnicas auxiliares más simples, que pueden utilizarse de forma complementaria para facilitar la comprensión de una escena.

La improvisación

La mayoría de las *técnicas introspectivas* del Teatro del Oprimido empiezan con una improvisación a partir de hechos reales sacados de la vida del participante que se convierte en protagonista.

La complejidad y la riqueza del juego de imágenes resultante dependen directamente de la complejidad y la riqueza de esta primera improvisación, que debe ser real en todos sus componentes, sin ser necesariamente realista.

El realismo es un estilo teatral, uno entre tantos; el teatro es más grande, más vasto y variado. Una improvisación puede ser real y a la vez surrealista, impresionista, simbólica o metafórica. Una improvisación es real cuando tiene un sentido, cuando produce emoción y apela a la sincera participación de todos, y no simplemente cuando se parece a la realidad. El arte es una representación de lo real, no su mera reproducción.

Dado que nuestro instrumento de trabajo es el teatro —¡sí, lo que hacemos es teatro!—, una improvisación ha de contener todos los elementos de la teatralidad, no para que llegue a ser un espectáculo sino para permitir un conocimiento mejor de la situación presentada.

Éstos son los elementos esenciales de la teatralidad:

1. El protagonista-quien propone una escena sacada de su vida real- cuenta al grupo una historia o una situación en la que se siente oprimido o incómodo y que desea comprender. A continuación, los participantes hacen preguntas que les permitan sentir la situación expuesta. El protagonista elige entre los participantes a aquellos que van a representar los personajes, empezando por el antagonista principal. La palabra «antagonista» se utiliza aquí en su sentido técnico: protagonista y antagonista están en conflicto y constituyen el núcleo mínimo de la escena teatral. El animador ha de velar por que la elección responda a algún motivo y no se haga al azar. El protagonista debe saber por qué los ha elegido. Podemos obtener muchos datos de esa elección: ¿qué actores fueron escogidos, cuáles no, la elección fue rápida o no? ¿Entre quienes ha dudado el protagonista? ¿Ha modificado su decisión? Durante la elección, el cuerpo del protagonista se mueve, y ese movimiento contiene en sí mismo un significado: es necesario descifrar esa escritura para comprender el mensaje del cuerpo.
2. El protagonista hará las funciones de director de escena: indicará las características de cada personaje y explicará lo que quiere del antagonista y lo que supone que éste quiere de cualquier otro. La voluntad es esencial: sin ella,

no existe ningún personaje. El teatro es un conflicto de voluntades, conscientes de los medios que utilizan para conseguir sus objetivos. El personaje es Verbo, es «quiero» es acción, no un sustantivo; no basta con que el personaje diga «soy así»: es necesario que diga «quiero esto o aquello»; esta voluntad debe ser concreta, objetiva: Romeo es un hombre que ama a una mujer precisa, no es un amor abstracto, un rostro lleno de bonitas promesas.

3. En su narración, el protagonista contará la historia desde el comienzo de la escena, con la acción que desemboca en la crisis, y la crisis hasta el desenlace. Es necesario que el comienzo de la improvisación sea anterior a la deflagración de la crisis, para que pueda verse mejor dónde ha empezado ésta y cómo se ha desarrollado hasta el punto de modificar las relaciones entre los personajes. Tendremos así: conflicto, acción dramática, crisis y desenlace (quedando claro que éste no debe ser exageradamente preciso ni predeterminado: sabemos cómo empieza el conflicto, pero nunca cómo ni dónde acaba...). La crisis debe entenderse como el instante del desarrollo de una estructura de relaciones humanas en el que son posibles varias alternativas. Por eso en el Teatro del Oprimido hablamos de «crisis china». En diversas lenguas chinas, incluido el mandarín, lengua hegemónica, no existe un ideograma para representar la crisis, sino dos: uno significa el peligro y el otro, la oportunidad, son esos dos sentidos los que, conjugados, corresponden a la noción de crisis. En este núcleo conflictivo encontramos los elementos más importantes de las relaciones entre los personajes. Para alcanzar la «crisis china» es indispensable que la voluntad de los personajes sea intensa. El tea-

tro es conflicto, no porque yo lo quiera sino porque, sencillamente, la esencia de la vida es conflicto.

4. Seguidamente, el protagonista describe el lugar donde tuvo lugar la escena; no basta con decir vagamente «en casa» o «en el trabajo», al contrario, hay que precisar en qué habitación de esa casa, en qué lugar de trabajo, en qué zona de esa calle, en qué mesa de aquel restaurante, en qué rincón del barrio, etc. Cuantas más precisiones se den, más se estimulará a los participantes a dar rienda suelta a su creatividad. Estos elementos son intrínsecos a la escena; no se trata de construir decorados suntuosos sino de poblar la escena con objetos significantes. Dichos objetos no son decorativos, no se trata de aparatos domésticos anodinos comprados en la primera tienda de turno, así que, si se dispone de tiempo para ello, hay que trabajarlos para hacerlos portadores de ideas e ideologías.

Por principio, nada de lo que entre en escena debe ser exactamente igual a los objetos que están en la sala: han de estar modificados estéticamente, para que contengan las ideas y la visión del mundo de los actores.

5. Antes de que los personajes se encuentren, el animador dice: «¡Monólogo!», y durante unos dos minutos cada actor deberá expresar, en voz alta, la secuencia de pensamientos de su personaje; se prohíbe el silencio, hay que hablar todo el tiempo, aunque se repitan ideas. Este monólogo es necesario no sólo para que los actores se calienten (nunca deberían salir a escena «fríos») sino para que puedan profundizar en el conocimiento de sus respectivos personajes.

Una vez comenzada, el protagonista no puede interrumpir la improvisación con el pretexto de que «eso no suce-

dio realmente así»... Una improvisación sucede siempre aquí y ahora y es ese *aquí ahora*, que se desarrolla ante nosotros, el que vamos a estudiar. La acción presente y no la del pasado.

La improvisación que sirve de base a la mayoría de nuestras técnicas introspectivas constituye ya de por sí una técnica.

El modo «Romper la opresión»

Puede suceder que los participantes cuenten historias en las que el protagonista se muestra resignado, desprovisto de deseos. Como si en un combate de boxeo uno de los boxeadores subiera al *ring* cojeando, sirviéndose de un andador para caminar. Es difícil suscitar la emoción del espectador ante esa previsible masacre...

La experiencia demuestra que, por el hecho de contar una historia verdadera, que ha vivido, el protagonista desvela ya su deseo de revivirla, de transformarla, de examinar alternativas. Por consiguiente, hay que pedirle que muestre lo que debería haber hecho por segunda vez, o su deseo de hacer algo diferente de lo que hizo, como si estuviéramos ya en pleno teatro-foro.

Al empezar una improvisación, es necesario que tengamos un sentimiento bastante fuerte de que el protagonista tiene posibilidades serias de ensayar alternativas a su opresión actual. Si, por el contrario, su debilidad, su ignorancia o ^{a extr} una disparidad de las fuerzas enfrentadas lo condenan al fracaso inexorablemente, no hay que ser masoquista, ^{es} preferible esperar a otro momento.

El modo «¡para y piensa!>>

H ; ; s

^e desde hace ya algunos años, utilizo **esta técnica de ensa-**

yo en mi trabajo teatral «normal». Se basa en el hecho de que del mismo modo que no podemos impedir que nuestro corazón lata y nuestros pulmones respiren, no podemos evitar que nuestro cerebro piense. Pensamos constantemente hasta en sueños.

También nuestros sentidos funcionan permanentemente: notamos lo que tocamos, percibimos los olores de lo que respiramos, nuestras orejas escuchan, nuestro paladar distingue los buenos y los malos sabores y, hasta con los párpados cerrados, nuestros ojos siguen viendo a través de los ojos de la memoria. Estas sensaciones, presentes o memorizadas, continúan emocionándonos, con intensidades variables.

Pensamos a la velocidad del rayo. Producimos cientos de pensamientos cada segundo, pero no tenemos la capacidad de traducirlos todos en palabras. Una palabra, para ser pronunciada, precisa tiempo, espacio y fuerza física, incluso mentalmente, con la boca cerrada.

Una fracción de segundo es suficiente para que tengamos una idea genial - «¡tengo una idea!»-; y ahí está, entera, compleja. Pero si nos pidieran que expongamos esa idea que nos ha venido en una fracción de segundo, necesitaríamos minutos para explicarla. El pensamiento vuela a la velocidad de la luz, pero su articulación en palabras se mueve como una carreta tirada por bueyes.

Pensamos en luz y hablamos en materia. En esa transmutación mucha luz queda desprovista de carne, muy poco de lo que pensamos halla su expresión verbal. Nuestros pensamientos no traspasan la frontera de las palabras, y ya sabemos que sólo es consciente lo que se traduce en conceptos.

Este modo de «¡Para y piensa!» es sencillito: en cuanto la improvisación se pone en marcha, el director dice «¡Stop!»

da vez que sospecha que un gesto o una pausa, una frase o mirada hacen referencia a pensamientos y sentimientos revelados, ocultos por la rapidez del diálogo y las acciones.

Los actores se congelan. Si uno de ellos está andando y se un pie en el aire, deberá dejarlo en el aire y no ponerlo en el suelo. Si otro tiende la mano hacia un tercero, sus manos no deberán tocarse, quedando la palma tendida hacia el otro. Si el «¡Stop!» sorprende a un actor mirando lo que no quisiera ver, deberá asumir esa mirada. Entonces el director dirá: «¡Piensa!». Inmóviles, y sin ningún tipo de censura o autocensura, deberán hablar todos a la vez, transformar en palabras todo lo que les pase por la cabeza y todos los sentimientos que pasen por su corazón. Sin censura o autocensura, deberán dejar que el cuerpo piense; que piense en su posición en el espacio y respecto de los demás personajes y objetos.

Después de un tiempo, el director dirá «¡Acción!», y los actores retomarán la improvisación donde la habían dejado, como si no hubiera pasado nada. Durante la ausencia de movimiento, los pensamientos escondidos tendrán ocasión de expresarse. Descubriremos cosas que estaban a punto de desvelarse, en las que pensábamos sin tener conciencia de ellas y que, sin embargo, eran pensamientos, sensaciones y emociones capaces de producir efectos buenos o malos.

Este modo nos ayuda a hacer consciente, a verbalizar y transmitir, a hacer comprensible lo oculto o lo diluido.

modo «Delicado y suave»: lento y bajo

A veces, una escena se vuelve demasiado intensa. En ese

£iso, los actores que la interpretan tienden a ser menos
 *~eativos, a gastar su energía en gritos, crispando y tensando
 *Os músculos. Es aconsejable que el director proponga el
 rtiado «delicado y suave»: los actores hablan lo más bajo
 Posible, con voz apenas audible. Los movimientos se ralenti-
 ^an.

Hablando tan bajo y moviéndose tan lentamente, los
 actores amplifican su poder de auto-observación, se con-
 cierten en espectadores atentos de sí mismos y de sus accio-
 nes: cada gesto se magnifica y, en el tono de un secreto que
 Confiamos a alguien, las palabras revelan sus verdaderos
 «Contenidos».

íil modo «Foro relámpago»

Durante una sesión de teatro-foro, el *espect-actor* puede
 interrumpir la escena y proponer una alternativa, lo que
 ^requiere un cierto período de tiempo. También es posible
 Vitalizar el foro no para el análisis detenido de cada interven-
 ción, sino para proporcionar al protagonista una amplia pale-
 ta de posibilidades, incluso cuando éstas sólo lleguen a enun-
 ciarse: «¿Y si probaras algo más o menos, así o asá?». Más
 adelante, la imprecisión permitirá al protagonista adaptar las
 propuestas a sus posibilidades de ejecución reales.

Así, el modo «Foro relámpago» consiste en una sucesión
 rápida de intervenciones. Los participantes pasan a escena
 sucesivamente, ocupando por turnos el lugar del protago-
 nista. Cada uno dispondrá de un minuto para experimen-
 tar, de manera condensada pero intensa, su alternativa.
 Cada nuevo participante retomará la acción en el punto en
 el que estaba.

0 modo «Agora»

£1 modo «Agora» desvela las fuerzas que operan dentro
 , i protagonista; no las que intervienen durante la acción
 íando se relaciona con los demás personajes, sino las que
 oeran cuando se opone a sí mismo.

Cuando utilicemos alguna técnica que consista en anali-
 zar el deseo del protagonista, siempre es bueno concluir uti-
 lizando el modo «Agora». Se trata de hacer salir de escena al
 protagonista y pedir a los demás personajes -a los que
 encarnen sus deseos- que dialoguen entre sí.

El modo «Agora» puede utilizarse igualmente cuando
 existan varios antagonistas. En ese caso, el protagonista
 queda excluido y serán los antagonistas quienes entren en
 conflicto entre sí, abriendo nuevas posibilidades.

El modo «Feria»

Se desarrollan varias improvisaciones de manera simultá-
 nea, permitiendo a los actores concentrarse exclusivamente
 en aquella en la que están participando. La confusión rei-
 nante exacerba la creatividad de cada actor. La multiplicación
 de movimientos y sonidos favorece la concentración,
 en lugar de perjudicarla.

La concentración en el teatro no significa ponerse en un
 estado cercano al nirvana, inmóvil y ausente del mundo,
 sino que, por el contrario, quiere decir que dirigimos nues-
 a atención y nuestra percepción hacia lo que nos interesa
 X °n lo cual establecemos una relación intensa, excluyendo
 pletamente los demás estímulos periféricos.

El modo «Los tres deseos»

modo «Los tres deseos» **permite desvelar contenidos**

que no aparecen en una improvisación normal. En este modo, el director pide al protagonista que construya una imagen fija, utilizando el cuerpo de los actores y algunos objetos necesarios, y mostrando claramente lo que lo inquieta u oprime. A continuación, el director concede al protagonista el derecho a realizar tres deseos, y dirá: «¡Primer deseo!», y diez segundos después: «¡Stop!». Y así sucesivamente, por tres veces. El protagonista tendrá derecho a modificar la imagen con cada deseo, como un escultor, sin que los actores intervengan o se resistan. Manipulando la imagen, el protagonista hace visibles esos deseos; modificándola físicamente, se modifica a sí mismo. A veces, tras una primera serie, propongo al protagonista que realice tres deseos más, y después otros tres.

Sucede a menudo algo bastante curioso: casi siempre, el protagonista se cansa de desear, revelando que su deseo consistía principalmente en la eliminación de algo que no deseaba; suprimir lo que le molestaba, sin crear, no obstante, nada nuevo. Es difícil conocer nuestro propio deseo, inventar nuestro futuro. Como si el ser humano no estuviera preparado para realizar sus deseos, sino únicamente para desearlos.

El modo «Desfase»

Este modo consiste en separar el monólogo interior del diálogo exterior y del deseo en acción. En un primer momento, se trata de pedir a los actores que están dentro de la imagen que expresen durante unos minutos los pensamientos que les vengan, manteniendo la imagen inmóvil y rígida. En un segundo tiempo, se les pedirá que dialoguen lo más posible, permaneciendo siempre inmóviles. Finalmente, en un tercer tiempo, tendrán que intentar mostrar

sus deseos a través de una acción física muda, **convirtiéndolos** así en realidad: la imagen en movimiento.

El modo «Para los sordos»

Esta técnica resulta especialmente útil cuando «na escena descansa demasiado en las palabras, a expensas de la acción o del lenguaje del cuerpo. En ese caso, da la impresión de que estamos haciendo radio ¡y no teatro!

Los actores reanudan la improvisación, intentado esta vez hacerla comprensible para espectadores sordos. Los gestos se hacen más significativos, más densos, más fuertes.

Sin la ayuda de las palabras, los actores deberán hacer comprensible con sus cuerpos, con sus movimientos físicos, a través de sus sentidos y de los nuestros, lo que antes se traducía en palabras. Cuando no podemos utilizar la palabra, nuestros cuerpos hablan más alto.

*Identificación, reconocimiento y **resonancia***

Para poder dinamizar las imágenes es necesario que los participantes tengan sentimientos fuertes e intensos por lo que estas representan, lo que puede darse en tres niveles:

- i- La *identificación*, cuando la similitud es completa entre el caso contado y la vida del participante.
- *• Ea *analogía*, cuando no existe identidad entre la imagen y la experiencia vivida por el participante, pero éste puede ponerse en el lugar del «otro» (por ejemplo, cuando una ^mujer negra cuenta un caso de discriminación racial y los

negros, u otras víctimas de cualquier otra forma de discriminación, sienten que esa imagen les concierne).

3. La *resonancia*, cuando por una razón cualquiera, incluso inconsciente, el caso narrado afecta profundamente a los participantes del grupo.

Las cuatro catarsis

Independientemente de las distintas formas que puede adoptar, la catarsis -del griego *khatarsis*— significa purga, purificación, limpieza. El principal punto en común entre los diferentes tipos de catarsis es el siguiente: el individuo o el grupo purifica su equilibrio interno mediante la eliminación de un elemento perturbador.

Las diferencias, más importantes que los parecidos, residen en la naturaleza de lo que se purga. Creo que existen cuatro formas principales de catarsis.

La catarsis clínica

Esta forma intenta eliminar las causas de sufrimientos físicos, psicológicos o psicosomáticos. Pretende expulsar un elemento o una sustancia introducidos en el cuerpo humano o que el cuerpo mismo ha segregado. Por ejemplo, si ingiero un veneno, el purgante me permitirá expulsar ese elemento nocivo y mi salud quedará restablecida.

Aristóteles, además de la *catarsis trágica* que describe en su *Poética*, habla igualmente de *catarsis rítmica*: el médico debe descubrir el ritmo de la enfermedad mental de su paciente y conseguir que éste cante y baile de acuerdo con ese ritmo, acompañado por instrumentos musicales. Se creía que, de

este modo, el paroxismo rítmico expulsaría los ritmos psíquicos desordenados -¡la causa de la locura!- devolviendo así al paciente automáticamente al equilibrio mental.

La catarsis de Moreno

*

Moreno define su utilización particular de la catarsis en el caso *Bárbara*. Bárbara era una actriz de su compañía, irascible y violenta. Sus relaciones con los demás -sobre todo con su marido- eran difíciles y tenían una fuerte tendencia a empeorar. Un día, tuvo que interpretar a una prostituta irascible y violenta. El hecho de interpretar ese personaje -en parte idéntico a ella misma- la purificó de esa violencia y de esa rabia que le hacían sufrir, lo que le permitió adaptarse a la vida social como era su deseo, hasta entonces irrealizable.

En la catarsis de Moreno, lo que se expulsa es, en cierto modo, un veneno.

La catarsis aristotélica

Es la catarsis trágica. Se trata de una forma teatral coercitiva, que he estudiado en mi libro *El Teatro del Oprimido*. Los espectadores de la tragedia griega -como los de los *westerns* «hollywoodienses»- se someten a un proceso que comienza con la exaltación de sus propias faltas (*harmatia*), idénticas a las del héroe trágico. Sigue la peripecia, en la que el camino I^{haci}a la felicidad se transforma en infortunios: Edipo se j^{convierte} en rey, Bonnie y Clyde roban bancos con desenj^{olturna}; Edipo descubre su triste verdad, Bonnie y Clyde son j^{Perseguidos} por la policía. Este proceso desemboca en la |ntensión de la falta (*anagnorisis*), que los espectadores^{en} suya por empatía, por personaje interpuesto, sintiénd-

dose culpables de haber infringido la ley. Con un fuerte goce estético, hacen también su *mea culpa anagnorístico*. El proceso termina con la *katastrophe* para los personajes (los ojos vacíos de Edipo, la muerte de Bonnie y Clyde), y con la más suave de las catarsis para los espectadores.

En la catarsis aristotélica el elemento que se pretende eliminar es siempre la tendencia del héroe a violar la ley, humana o divina. Antígona afirma el derecho de la familia contra el derecho del Estado. Edipo intenta contrariar el destino, la *moira*; en otras palabras, Dios. En los *westerns* clásicos, los pobres indios o mexicanos declaran que pueden contrariar la ley del general Custer. ¡Y pierden! Los espectadores sienten miedo, y, a través del miedo, pasan por la catarsis. Se purifican de su deseo de violar la ley; violación que, en la ficción del espectáculo, hizo sus delicias.

Esta forma de espectáculo pretende, mediante la catarsis, adaptar al individuo a la sociedad. Para quien esté de acuerdo con los valores que propone, resulta evidente que esta forma de catarsis es útil. Sin embargo, debemos plantearnos necesariamente la cuestión de saber si seguimos estando de acuerdo con todos sus valores.

La catarsis del Teatro del Oprimido

En las formas convencionales de teatro, los *espectadores* observan con distancia la acción de los actores o de los personajes. En el Teatro del Oprimido, ser *espect-actor* significa ser un participante activo, creador, dispuesto a intervenir'

En el teatro convencional, el espectador contempla w^s imágenes que se le presentan; en el Teatro del Oprimido, s^c ofrecen esas imágenes para destruirlas al momento y sus tuir las por otras. En el primer caso, se trata de una acci^o

ficticia que sustituye a la acción *real*; en el segundo, la acción en escena presupone, prepara y ensaya la acción real, la que va a permitirnos transformar la realidad que deseamos cambiar.

En el teatro convencional, el actor obra en mi lugar, pero no en mi nombre. En el Teatro del Oprimido, todo el mundo puede intervenir y la no intervención es ya una forma de intervención. Decido entrar en escena, pero puedo hacer la elección contraria; soy yo quien decide. Quien sube a escena lo hace *en mi nombre y no en mi lugar*, porque, simbólicamente, estoy con él, representado por él. Porque, si no estoy de acuerdo con lo que dice o hace, tengo derecho a mostrar mi desacuerdo.

La meta del Teatro del Oprimido no es llegar a un equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena, me transformo. Es en ese sentido en que podemos decir que la catarsis del Teatro del Oprimido es purificadora: nos purifica de nuestros bloqueos y ensancha los atajos que queremos tomar para transformar nuestra vida.

II
El trabajo práctico

Las técnicas prospectivas

Cuando se utilizan bien, estas técnicas resultan siempre efectivas porque en el lenguaje de las imágenes son las personas mismas las que crean, producen e inventan su vocabulario de manera personal. Si a una de nuestras preguntas una persona responde con palabras, necesitará conocer un número conveniente de ellas, poseer un vocabulario extenso para responder a nuestra pregunta con exactitud. Ese dominio de un vasto campo léxico no es atributo de todo el mundo, aún menos de los jóvenes, por su edad, o de las personas oprimidas económicamente, pues no han tenido muchos estudios.

Si, por el contrario, hacemos una pregunta que exige en respuesta la utilización de imágenes, en el momento de crear esas imágenes nuestro interlocutor estará creando su propio vocabulario, -inventando palabras a las que dará la significación que él quiera.

Otra razón del gran poder de las imágenes es que se trata de un lenguaje *signico*, en el que significante y significado son inseparables, y no un lenguaje *simbólico*, en el que el significante (la palabra) es el símbolo del significado (la idea, sensación o emoción) que debe transmitir esa palabra,

o torna parte del lenguaje de las imágenes la utilización de imágenes simbólicas, como los dedos en círculo signifi-

- cuando OK, los tres monos que no ven, no hablan y no
• ^{an} etc. En ese caso, las imágenes son simplemente
^{lc}as, como cualquier palabra: esto significa aquello,

pero no es aquello. Como si debajo de cada imagen colocáramos subtítulos explicativos, impidiendo así todas las demás significaciones; al mirar la imagen, todas nuestras proyecciones resultarían imposibles.

La imagen de las imágenes

Esta técnica pretende crear relaciones entre las opresiones individuales y las vividas por el conjunto del grupo.

Primera etapa: las imágenes individuales

Se forman subgrupos de cuatro o cinco personas; dentro de cada subgrupo cada persona tiene dos minutos para traducir en imagen una opresión actual sentida o sufrida en el pasado, pero que sigue estando presente en su memoria emotiva. Para construir esa imagen, utiliza a los demás miembros del grupo y los objetos disponibles en el sitio donde estemos. La imagen puede ser realista o surrealista, simbólica o metafórica: lo importante es que sea verdadera o que el protagonista la sienta así. Después de escupir la imagen, el protagonista ocupa su lugar en ella, es decir, el del oprimido.

No se puede hablar durante el proceso; -estamos utilizando el *lenguaje de la imagen* que, en este caso, excluye las palabras. Para hacerse entender durante la construcción de la imagen, cada actor puede utilizar el *lenguaje del espejo*, produciendo él mismo el gesto o la expresión del rostro que desea ver reproducidos por la estatua, o el *lenguaje del modelado*, tocando las estatuas con las manos, como haría un escultor.

La prohibición del uso de la palabra permite a los partici-

pantes *verla*, imagen, que es lenguaje en sí misma. Si se traduce en palabras, todas las proyecciones e interpretaciones que podrían haber hecho los observadores quedan reducidas a una sola: se destruye la polisemia de la imagen. Es precisamente en esa polisemia donde reside la riqueza de este lenguaje.

La relativa rapidez con la que deben construirse las imágenes no sólo sirve para dotar de ritmo al trabajo, sino sobre todo para evitar que el actor, al disponer de más tiempo, piense en palabras para a continuación traducirlas en imágenes: si lo limitamos a dos minutos, tenderá a *pensar en imágenes*.

Segunda etapa: el desfile de las imágenes

En el espacio estético cada subgrupo muestra al grupo grande, una por una, las imágenes que ha hecho. Los participantes hacen comentarios *objetivos* -lo que todos pueden ver- o *subjetivos*: esto me recuerda... eso me evoca... parece que esto es... El animador debe dejar claro que esas afirmaciones subjetivas son *percepciones individuales* que, bajo ningún pretexto, deben entenderse como *interpretaciones*. Componen el espejo múltiple de la mirada de los demás, que es la base esencial de las técnicas introspectivas presentadas en este libro.

Debemos señalar y hacer ver a los participantes las formas que se repiten en las distintas imágenes, los detalles recurrentes. Si el grupo es homogéneo, es probable que muchos gestos y relaciones físicas sean parecidas y se repitan insistentemente.

Tercera etapa: la imagen de las imágenes ;

A continuación el grupo grande forma **con esas imáge-**

nes una imagen única que contenga los elementos recurrentes de todas ellas, y también aquellas que más los hayan impresionado: es *la imagen de las imágenes*, una imagen sintética. Se empieza por la imagen del oprimido mismo: los participantes muestran con sus cuerpos la imagen que se hacen del oprimido, la que más los estimula. Se elige la imagen más representativa, que habrá obtenido el consenso del grupo.

Si dos imágenes son igualmente representativas y bien distintas una de otra, podemos elegir las dos, duplicando el proceso, que a partir de ese momento se llevará en paralelo. Elegir tres imágenes vuelve el ejercicio demasiado lento y pesado.

Alrededor de la imagen central del oprimido se construirán las demás, representativas del caleidoscopio de las imágenes mostradas anteriormente. Se forma así la *imagen síntesis de las imágenes* individuales, que debe contener todas las imágenes de opresión, sin excluir las posibles alianzas.

Cuarta etapa: las dinamizaciones

Antes de dinamizar la imagen síntesis, el director ha de comprobar la adecuación entre las imágenes presentadas y los actores.

¿Se identifican los *intérpretes* con las imágenes que interpretan? Los que responden afirmativamente permanecen en la escultura, los que responden negativamente deben ceder su lugar a los que se identifiquen con las imágenes, aunque, por ser de otro grupo, no figurasen en la imagen original.

Si no hay ningún participante que identifique determinadas imágenes, el director preguntará si alguien puede al

menos reconocerlas. Como antes, se procederá a la sustitución por los que las reconocen: los actores que reconozcan claramente la imagen formarán parte de ella.

Si, caso rarísimo, alguna imagen no ha sido identificada ni reconocida, el director preguntará -primero, como siempre, a los actores que están en escena, y después a los demás- si alguien siente algún tipo de resonancia con ellas, procediendo seguidamente a la sustitución.

Primera dinamizaáón: el monólogo interior

Durante dos minutos, tiempo aproximado, variable según la creatividad del grupo, todos los actores de la imagen dirán en voz alta, sin detenerse, los pensamientos que les vengan a la mente como si pertenecieran a sus personajes, es decir, no como actores, sino como personajes; en cierto modo, su monólogo interior. Resulta difícil, pero los actores se acostumbran, y a menudo sucede que transcurridos los dos minutos los actores todavía tienen cosas que decir. Esta etapa da vida a las imágenes: *informa la forma*.

Segunda dinamizaáón: el diálogo

Durante otros dos minutos, los actores, inmóviles, podrán dialogar. Como no pueden moverse, si alguno desea hablar con otro al que no ve, deberá encontrar la manera de sortear esa dificultad.

tercera dinamizaáón: el deseo a cámara lenta

A cámara lenta y sin hablar, sin emitir ningún sonido, los actores se moverán y, mediante sus gestos y movimientos, revelarán los deseos de sus personajes, expresados anteriormente ^{ente co} n palabras a través del diálogo y el monólogo.

Variante: en lugar de trabajar sobre la imagen sintética de un solo grupo, cada subgrupo crea su propia imagen-síntesis, y el resto del proceso es idéntico, sólo que multiplicado.

Variante «Hamlet»: la adaptación de esta técnica al ensayo de una obra -ya sea *Hamlet* o cualquier otra- es fácil. Los actores interpretarán individualmente las imágenes de toda la obra, con el protagonista como oprimido principal, o la imagen de una escena, con cada personaje como oprimido. A partir de ahí, el proceso es el mismo.

La amenaza de Alzira. En septiembre de 1988, en Río de Janeiro, llegamos a una imagen en la que el oprimido estaba en el suelo, incapaz de caminar, con las manos entre las piernas -le resultaba imposible utilizarlas para defenderse o atacar-, con los ojos fijos en el suelo, sin poder ver otra cosa que no fuera el suelo ni nada de lo que sucedía a su alrededor.

Estos elementos se repiten a menudo en las imágenes del oprimido principal: pies que no caminan, manos que no pueden coger, ojos que no ven. Un oprimido así tan sólo puede sentir o presentir las imágenes construidas a su alrededor, sin verlas realmente.

A su alrededor, hay un muro de estatuas: un hombre, señalando con el dedo al oprimido; dos personas que se abrazan con ternura, ajenas al mundo que las rodea; detrás del oprimido, hay otra que le pone las manos en la cabeza, como para empujarlo hacia abajo. Otra más, alejada, hace el gesto de darle una patada, sin tocarlo. Aún más lejos, una imagen autoritaria da un discurso, y Alzira se muestra a sí misma en la actitud de marcharse, con una expresión amenazante.

La imagen que apuntaba con el dedo y la figura autoritaria fueron las que más sensibilizaron al grupo. La patada y las manos que empujaban fueron consideradas *agresivas*, ñero no menos opresoras. Los oprimidos no habían interiorizado estas imágenes: el miedo que provocaban era sólo físico.

Las personas que se abrazaban y abandonaban al oprimido fueron para él y para el grupo fuente de gran dolor. Dolor proveniente del hecho de que esa imagen concretaba lo que todos deseaban y lo que temían: amar y huir. Representaba deseos y carencias.

Fue con la última imagen, la de Alzira, que se iba pero se quedaba, con la que se identificó la mayoría de los participantes; más que con el oprimido principal, al que, sin embargo, reconocían como sí mismos: «Somos así; tenemos piernas y no andamos; tenemos manos y no cogemos nada; tenemos ojos y no vemos nada».

Seguimos las tres etapas de la dinamización. En el monólogo interior, al actor que daba vida a la imagen del oprimido le costaba no pensar negativamente: «No quiero, no voy a hacerlo, no puedo, no debo».

Las imágenes que formaban el muro a su alrededor se expresaban coherentemente con lo que eran. El que señalaba con el dedo decía: «Quiero darle miedo. Me obedecerá». Los que se abrazaban se entregaban por completo al amor, ti que lo empujaba decía simplemente: «¡Ojalá pudiera sentarme sobre él!». El que daba patadas pensaba en sus Patadas... El discursista tenía pensamientos demagógicos.

^{na} coherencia monótona.

^{a se}ptima imagen, Alzira, se mostró totalmente coherente en las dos primeras etapas de la dinamización: en el

monólogo quería irse, en el diálogo expresaba qué odioso le resultaba tener que vivir con esos otros personajes que sufrirían con su marcha, ¡que harían cualquier cosa con tal de retenerla! Dijo lo que nos esperábamos. Sin embargo nos sorprendió en la tercera dinamización.

En el *deseo a cámara lenta*, Alzira se mostró dividida: hacía gestos que expresaban la *amenaza de la marcha...* pero fue incapaz de dar un paso, contradiciendo sus amenazas. Me voy... ¡pero me quedo!

Le pregunté: «¿Ése es tu deseo, quedarte?».

-Niirme ni marcharme. Quiero *amenazar con irme*, ésa es mi arma. Si me voy, no podré seguir haciendo amenazas, porque ya la habré realizado. Por eso me quedo, porque puedo utilizar la amenaza de la partida. Es lo que he descubierto: ¡quiero poder amenazar y no ejecutar la amenaza!

Algunos conocían esa situación; esgrimían una amenaza que no querían ejecutar: abandonar a su cónyuge, a un grupo. Una vez que se ejecuta la amenaza, el poder que emana de ella se pierde.

Alzira nos contó un secreto: «En un momento dado de mi vida, amenazaba con suicidarme. Le decía a mi marido que un día acabaría matándome. El estaba aterrorizado. Yo también sufría porque todo se mezclaba y, a fuerza de amenazarlo, acababa creyéndomelo yo, y eso me daba miedo. Como le repetía muy a menudo la amenaza, mi marido casi dejó de creérsela; se había imaginado tantas veces viudo que había acabado por hacer duelo de mí realmente, pero yo seguía viva... Cuando me di cuenta de que la amenaza ya no era eficaz, intenté matarme de verdad. Afortunadamente, las pastillas no eran lo suficientemente fuertes, me había tomado una dosis demasiado pequeña y fracasé».

Yo no estaba de acuerdo: «La tentativa de suicidio fue un éxito. Según lo que nos has dicho, tu tentativa no estaba motivada por el deseo real de suicidio, se trataba sólo de tentativa y, como tal, fue coronada por el éxito, te salíó muy bien: cogiste unas pastillas cualesquiera y te tragaste las suficientes como para que fuera una verdadera tentativa, pero no las suficientes como para provocar la muerte, no deseada. Conseguiste lo que querías: de nuevo tu marido tuvo miedo de tus amenazas».

-¡Estaba muerto de miedo!

El riesgo que se corre con las *tentativas* exitosas de un suicidio fallido, es la incertidumbre de un *happy end*. ¿Cuál es el número suficiente de pastillas? ¿Cuál es el fatal? La mejor manera de fallar una tentativa de suicidio es no acometerla...

La tentativa de suicidio, como la amenaza de irse, caracteriza un mecanismo psicológico muy común: una persona puede amar y odiar una situación que le hace sufrir; siente placer en el dolor y su placer le hace daño. Es difícil abandonar esas situaciones donde el dolor es fuente de placer.

La imagen del oprimido principal seguía allí, medio abandonada. Pero sentíamos que esa imagen y la de Alzira formaban una sola, inmóvil una, en movimiento la otra, pero quedándose las dos siempre en el mismo lugar, estancadas.

¿Por qué nos deprimía la imagen del oprimido? ¿Por qué, si tenemos manos, no retenemos nada, por qué no caminamos a pesar de tener pies? ¿Por qué nuestros ojos ^{o mir}an al suelo? ¿Por qué al andar permanecemos en el ^{mi}simo sitio?

Las mujeres retenían a Luciano por las piernas. En octubre ^{se} ⁿúsnio año, en Kassel, Alemania, Luciano construyó ^{ma}gen en la que intentaba escaparse de tres mujeres

que se aferraban a sus piernas. Dicha imagen se disolvió en la *imagen de las imágenes*, pero al final del proceso, Luciano pidió que la misma técnica se aplicara a su imagen individual. El grupo aceptó su petición.

En el *monólogo*, Luciano clamaba su desesperación por no poder huir, mientras que unas mujeres a sus pies lo frenaban. Durante el *diálogo* les pedía continuamente que lo soltaran. Durante el *deseo a cámara lenta*, las mujeres que lo retenían por la fuerza se marcharon, dejándolo libre de sus actos. Luciano, que no paraba de quejarse de sus grilletes humanos, no dudó ni un instante: corrió tras ellas y, cosa extraña, las obligó a retenerlo.

«Quería seguir quejándome de las mujeres que me retenían. Cuando me liberaron ya no podía quejarme de estar retenido. En el monólogo y en el diálogo decía que quería que me liberasen, pero era mentira. En el *deseo a cámara lenta* me vi obligado a mostrar lo que de verdad quería: que se echaran sobre mí. Como no podía disfrutar mi placer, quería al menos disfrutar mi sufrimiento».

Brigitte reaccionó: «¿De qué placer estás hablando? En las imágenes individuales hemos visto a gente que quería huir sin saber adonde. Tú, Luciano, querías huir pero tenías un muro frente a ti. Encuentro extraño queelijamos como imagen de grupo la de un oprimido que no va a ninguna parte: ¿acaso somos así? ¿No sabemos adonde queremos ir?».

La mayoría de las imágenes de oprimidos son imágenes de resignación; no representan las derrotas después de los combates, ni la preparación de esos combates, sino que son imágenes de abatimiento. En el caso de Brigitte, se tapaba los ojos con las manos, e, incluso estarrdo ocultos, sus ojos miraban al suelo. ¿Por qué no querer ver?

Quería protegerme los ojos... -respondió, evasiva.

Por protegerse los ojos, prefería no ver. Esto no era una interpretación por nuestra parte. Constatábamos objetivamente que Brigitte no podía ver. Nada más... y más que suficiente. Podemos hablar de nuestros sentimientos, ideas y emociones sin palabras, sin necesitar las palabras. Comprender sin las palabras. Existen varias formas de aprehender la realidad: ¡una de ellas es la imagen!

Cruzar los brazos puede ser una manera de protegerse: podemos constatarlo con Brigitte, pero sólo ella podrá decir por qué eligió esa forma de protección y no otra.

Todas aquellas imágenes de oprimidos -alguien que quiere huir sin moverse de dónde está- poseían una característica común: el oprimido no tenía ningún objetivo lejano, como si sólo pudiera ver el objetivo real e inmediato, y nunca el ideal. Como si en la imagen de lo real no hubiera un deseo claro que alcanzar, y apenas cosas que evitar: «Eso no lo quiero, pero ¿qué es lo que quiero? No lo sé...». El verbo «querer» parece temer al complemento de objeto directo...

La imagen de la palabra

Esta técnica puede ponerse en práctica de dos maneras: con el propio cuerpo o con el cuerpo de los demás, además de con los objetos hallados en el local de trabajo. .

Austrando el tema con el propio cuerpo

^{nmera} etapa: la construcción de las imágenes ∴.

^e pide a los participantes que muestren **con sus cuerpos**

la imagen de una palabra determinada: un país o una región un partido político o una profesión, una actitud, un personaje histórico o un acontecimiento reciente. La palabra ha de representar siempre a alguien o algo que tenga un interés para el grupo, aunque se trate de una palabra con un significado amplio, como «teatro», «felicidad» o «futuro».

En círculo, cada uno piensa en la imagen que va a mostrar, y se vuelve hacia el interior del círculo cuando tiene una idea clara de lo que va a hacer. A una señal del animador, todos forman la imagen al mismo tiempo, para evitar que los participantes se influyan mutuamente.

Segunda etapa: familia de imágenes

El animador pide que sin deshacer las imágenes observen a los demás y que se agrupen a cámara lenta *en familias de imágenes* similares. Cada familia se muestra en el espacio estético para que el grupo pueda hacer comentarios -objetivos o subjetivos, sólo están prohibidas las interpretaciones definitivas- de lo que se ve en escena.

Tercera etapa: las dinimizaciones

Siguiendo las instrucciones del director, cada grupo familiar hará:

1. Un ritmo: cada actor moverá su imagen según el ritmo que le sea propio. Siguen los comentarios de los que observan.
2. Una frase: cada actor dirá una frase que corresponda a ese momento preciso de la imagen. Siguen los comentarios.

Ejemplos

En Florencia, alguien propuso la palabra «religión». Se mostraron imágenes piadosas: Jesús crucificado, la Virgen

llorando, unos penitentes... hasta el momento en que el «título de las imágenes cambió radicalmente y se llegó a mostrar unas parejas de jóvenes que se daban besos en la iglesia, unos pobres pidiendo limosna, unos monjes luciendo una oron sonrisa, y unos turistas que fotografiaban todo el conjunto.

En el sur de Francia, un profesor pidió a sus alumnos que mostraran imágenes de Juana de Arco, de Berenice, de Napoleón... De este modo comprendió que los jóvenes ya no percibían los aspectos heroicos, trágicos o guerreros de aquellos personajes tal como se les habían enseñado, sino que los interpretaban según su información y experiencia. Fedra iba a hacer la compra al supermercado, mientras que Napoleón estaba sumido en números rojos por culpa de las guerras. Ideas de niños, que se desvelaban en la imagen.

En Brasil se propuso la palabra «violencia». Río de Janeiro es una de las ciudades más violentas del mundo, donde más se roba y mata, gracias al ejemplo dado por la dictadura. Fue ella la que inventó el secuestro en masa, práctica ampliamente extendida hoy en día entre los traficantes, que han aprendido bien la lección militar.

Los actores mostraron imágenes de violencia física (las agresiones de la policía), económica (el alquiler, el supermercado), sexual (la violación)... y también una imagen de alguien que no hacía más que mirar fijamente, sin decir nada, sin hacer nada. ¿Cuántas personas son así efectivamente?

vanante: las estructuras de imágenes

En esta variante, en lugar de formar *familias de imágenes* los actores buscan una interrelación posible entre sus imágenes, formando *estructuras binarias de imágenes* complementarias.

tarias. Cada imagen, además del sentido que posee aisladamente, adquiere significaciones adicionales cuando entra en relación con otra imagen.

Por ejemplo, alguien propuso como tema el teatro francés. Los participantes, actores profesionales en su mayoría, no tenían una buena opinión del teatro que practicaban: uno se miraba maravillado el ombligo; otro intentaba besarse las nalgas con entusiasmo; un tercero, con unos gemelos, buscaba a un espectador que huía; un cuarto contaba dinero; un quinto bostezaba; un sexto dormía; un séptimo... En resumen, ¡no estaban nada contentos consigo mismos!

Cuando se formaron las estructuras, una evidencia sorprendió a todo el mundo: las imágenes que simbolizaban a los artistas se reagruparon, sin relación alguna con las imágenes de espectadores, que permanecían aisladas... durmiendo y bostezando.

Variante: la metamorfosis

La metamorfosis es en sí misma una técnica, descrita más adelante. A una señal del animador, los actores se transforman a cámara lenta en imágenes de sus opresores. A continuación, pasan de una a otra, con varias idas y venidas, para que puedan analizarse mejor las relaciones entre ambos, oprimido y opresor.

Generalmente, al mostrar imágenes de sus propias opresiones los participantes tienden al realismo. Cuando se transforman en opresores, muestran más bien imágenes expresionistas, deformadas, monstruosas. Cuanto mayor sea su opresión, más deformes serán las imágenes.

Esta deformación debe entenderse en el sentido de «revelación de una esencia», y no en el de «deterioro». E*¹

sociedad, un torturador puede tener una apariencia normal -¡realista!-; se comporta normalmente. Esta imagen *realista* no es distinta de las demás. Sin embargo, su imagen *reales* la que nos proporciona el torturado: la del monstruo. El torturador es realmente como lo ve el torturado, aunque en su versión realista se parezca a todo el mundo.

No se trata aquí de inventar un *neo-expresionismo* subjetivo delirante. En esta construcción, lo importante no es cómo cierto oprimido ve a cierto opresor, sino que se trata de descubrir cómo los oprimidos ven a los opresores. Si tuviéramos que dar un nombre a este método deberíamos llamarlo *expresionismo social*: una contradicción en los términos.

En este libro se explican, más adelante, otras formas de dinamización de esta técnica.

Ilustrar un tema con el cuerpo de los demás

El actor puede utilizar el cuerpo de los demás participantes, así como los objetos disponibles.

Primera etapa: El director pide a un voluntario que haga una imagen del tema. Cuando está preparada, el director pide al grupo que a partir de esa imagen cree otra que esté en acuerdo con ella, eliminando lo que pueda considerarse como superfluo y añadiendo lo que parezca importante. En todo momento el animador consultará al grupo, que está construyendo la imagen colectiva.

Puede suceder que el grupo no consiga crear una imagen consensual. En Turín, se buscaba una imagen de la milia, y había tantas que resultaba imposible llegar a un ^{er}do mínimo: hay algo más de dos millones de habitantes ^{en} furín, pero menos de un cuarto es originario de la

ciudad; los tres cuartos restantes, atraídos por el parque industrial de Turín (las fábricas Fiat, etc.), vienen de todas partes de Italia, especialmente del sur. Nuestro grupo estaba formado únicamente por italianos, pero de culturas diferentes: procedían de Calabria, Milán, Roma, Nápoles y Sicilia. Al imaginar a la familia, cada uno se imaginaba la familia de su cultura, culturas tan distintas como las imágenes producidas.

El tema «familia» es uno de los que se repiten con mayor frecuencia. En todas las sociedades hay familias. ¿Cuáles? Se presentan bajo diferentes luces según la clase social, el país, el régimen político, la edad del «modelador», etc.

Ejemplos

La familia portuguesa (Oporto, al norte). Un hombre comiendo, sentado al extremo de la mesa; la mujer está de pie a su lado y sirve la comida al hombre, a los dos chicos y a las dos chicas, que están sentados y comen mirando al padre, poseedor de todos los poderes.

La familia portuguesa (Lisboa, la capital). La misma imagen alrededor de la mesa, salvo que todos miran a un punto fijo (la televisión). Las dos chicas están sentadas en el suelo. Muchas cosas han cambiado y muchas cosas siguen igual; el padre sigue siendo central, el macho en su puesto; la mujer le sirve, pero la atención ya no se concentra en él, su poder está suplantado por el poder de la información que, ahora, pertenece a los *mass media*.

La familia sueca. En 1977, en Estocolmo, un grupo mostró I^a

imagen de la familia sueca durante el Skeppsholm Festival, pos años después, en Norkköping, en el Teatro del Estado, otro g^{ru}P^o de participantes mostró una imagen absolutamente idéntica: una mesa en el centro, tres o cuatro personas sentadas alrededor, de espaldas a la mesa y todas dándose la espalda. Cerca de la puerta, una mujer de espaldas a la mesa y a todos los demás. Todos de espaldas, reunidos alrededor de la mesa, sin dialogar, sin verse siquiera.

La familia en Godrano. Tres hombres jugando a las cartas; sentada en una silla, una mujer cubre de caricias a una chica de veinte años, abrazándola como a un recién nacido; otra mujer, más alejada, borda las sábanas de la dote; no fue necesaria ninguna explicación verbal para entender las relaciones patriarcales de esa sociedad.

La familia norteamericana. En Nueva York, pero también en Berkeley, Milwaukee, Carbondale, Illinois; en el norte y en el sur, en el este y en el oeste; en tantos lugares y tantas veces que resulta casi un patrón: un hombre sentado (la mesa está en un rincón), alrededor del hombre hay una mujer y varios jóvenes, todas las cabezas están a la misma altura y todas las bocas mascan chicle. No hago más que transmitir lo que he visto.

La familia alemana. Cuando en un mismo país, en ciudades^{0 e} en momentos diferentes, surge la misma imagen, me veo ligado a pensar que dicha imagen contiene la esencia de^s valores propios de esa cultura o país. En Alemania, en el estival de Hamburgo de 1979, la imagen propuesta mostraba^a un hombre sentado conduciendo un coche, completa-

mente absorto en su actividad. Sentada a su lado, una mujer, visiblemente orgullosa de estar en ese coche, se ocupaba de los hijos (tres jóvenes), sentados detrás, y que se pegaban y mordían con unas ganas que iban más allá del simple juego. Me pareció apreciar una cierta exageración: el hombre parecía estar tan orgulloso de su coche que apenas miraba a su familia. Hice un comentario pero, ante las risas de los participantes, alguien comentó: «En Alemania, los hombres aman cuatro cosas, en este orden: su coche, su mujer, su perro y sus hijos». Todos se reían, pero yo seguía con la impresión de que se trataba de una exageración. Meses después, en la Hochschule der Künste de Berlín, propuse el mismo tema. Conté lo que había sucedido en Hamburgo y lo que allí me habían dicho sobre las cuatro preferencias de los alemanes. Cuando terminé, un señor se levantó furioso y protestó con vehemencia, diciendo que eso era falso, que los alemanes no eran así. «Los alemanes nos preocupamos ante todo por nuestro coche; pero, en segundo lugar, va nuestro perro, ¡y no nuestra mujer!» Prefiero abstenerme de cualquier comentario. Sólo cuento lo que he visto y oído.

La familia florentina. Una fila camino de la iglesia, las abuelas llevan a los abuelos, las mujeres conducen a los maridos, a los niños los llevan las madres y los criados, y hasta el perro es conducido por los niños. Unos obligan a otros, es una larga fila de oprimidos-opresores camino de la santa iglesia... y un hombre orinando en una pared...

La familia de Pontedera. La imagen no tiene un valor universal. La edad de los participantes o un hecho reciente pue-

•_{en} determinarla. Un diálogo de imágenes no es obligatoriamente más verdadero que un diálogo verbal, sujeto a las mismas contingencias. Cada imagen es válida para cada grupo, pero no necesariamente para toda la colectividad. p₀s hombres y dos mujeres, con los brazos cruzados a la espalda, intentan escaparse; también intentan acercarse a una persona distante, invisible, pero a la que están fuertemente ligados. Todos quieren salir, todos son prisioneros.

La familia de un joven estudiante. En Grenoble, el profesor pidió a los alumnos que le mostraran la imagen de la familia: en una mesa, un hombre y una mujer sirven como comida a un joven de dieciséis años (la edad del modelador). Tres personas lo devoran ávidamente, uno se lo come haciendo la señal de la cruz, el segundo haciendo el saludo militar y el tercero leyendo un libro. No se necesitaron explicaciones complementarias.

La familia de otro estudiante. En Montelimar, la imagen mostraba a una vieja poniéndose una inyección. A su lado, dos jóvenes se pelean y se hieren, un hombre y una mujer se estrangulan. Imágenes de dolor.

La familia mexicana. Con frecuencia, las imágenes contienen la esencia de los valores nacionales. En México (Culiacán, 1979), la Virgen María, con los brazos abiertos, ocupaba el centro de la imagen, y dos mujeres rezaban arrodilladas, Uⁿa a cada lado. A un lado, un hombre borracho pegaba a una mujer. Detrás, tres jóvenes hacían gestos agresivos, prendiendo el arte de la agresión. Junto a una muchacha que se defendía, otras tres chicas aprendían el arte de

defenderse. Todo ello bajo la **dulce mirada de la Virgen...** México es un país muy religioso.

La familia lesbiana. En Suecia, dos mujeres se cogían de la mano y se la daban también a un niño. Muchos protestaron: «¡Eso no es una familia!». La mujer que había modelado la imagen simplemente respondió: «Es la mía...». Y dio aún más detalles, subrayando la ternura de la imagen. Ésa era su familia y ella era feliz. No era la familia sueca, pero eso a ella no la preocupaba.

La familia egipcia. La mujer está sentada, con los brazos en alto, como si sostuviera una fuente; un hombre de pie come de la fuente que sostiene la mujer, que a la vez la mantiene alejada de un grupo de niñas y niños sentados en el suelo, formando una fila, cada uno entre las piernas del que lo precede. Todos, con los brazos en alto, piden la comida de la fuente, a la que no tienen acceso.

La familia de Guinea-Bissau. En Guinea-Bissau existen treinta y dos culturas diferentes, treinta y dos pueblos diferentes. Esta imagen fue mostrada por un guineano de una de esas culturas: un hombre ocupa el centro, sin hacer nada, observando. A su derecha, tres mujeres trabajan la tierra, en el centro otra mujer trabaja con un niño a la espalda, a su izquierda otras dos mujeres también trabajan. Todas trabajan y él las observa. En esa cultura existe la poligamia. Normalmente, en nuestros países occidentales la familia se reúne en los momentos de descanso; en cambio, en este caso la *familia* (el marido y sus mujeres) se reencuentra cuando las mujeres trabajan la tierra. Después, cada una

se reune a su casa y el marido elige con quién pasará la noche...

La familia brasileña. Es la misma imagen en Río de Janeiro ^{ue en} Sao Paulo. Sin mesa y sin comida (ausente de la imagen y *de* los hogares de la mayor parte de la población de mi país) • No había fronteras claras entre la calle y la casa. Los hombres y las mujeres parecían flotar sin roles definidos, sin objetivo. Se miraban o no, pero esto no era nunca determinante. Una imagen llena de ambigüedades. Otra imagen brasileña: la mesa al revés, como una balsa, con más personas de las que puede contener, y todo yéndose a la deriva.

La familia argentina. La imagen es muy emotiva y muy triste. Hay sillas ocupadas por varias personas, otras están de pie, sin sillas, y hay una silla vacía: todas las miradas convergen hacia esa silla sin ocupante. Un ausente.

Viví en Argentina cinco años. Conozco docenas de familias argentinas. No conozco ni una sola que no tenga en su casa su silla vacía, la de alguien muerto por las torturas de la dictadura militar, un o una «desaparecido (a)», o alguien que huyó o se exilió. Aquella silla vacía la mostró un argentino, ¡pero también podría haberlo hecho un uruguayo, un chileno, un paraguayo o un boliviano!

Imagen y contra-imagen

& técnica tiene un enorme poder de movilización, pone
° el grupo en marcha y presenta la ventaja de prepara-
° para realizar nuevas técnicas, además de «estetizar»

más claramente **los temas y problemas que van a discutirse** y analizarse.

Primera etapa: las historias

El animador explica la técnica y pregunta a qué participantes les gustaría contar la historia de una opresión vivida aceptando que el grupo la trabaje. El grupo se divide en dos: la mitad de los participantes cuenta las historias y la otra mitad escucha. Así, cada protagonista tiene su copiloto, única persona que escuchará la historia tal como aquél la cuente, en voz baja. Se forman las parejas y se reparten por la sala.

Es importante que todos mantengan los ojos cerrados. Si el protagonista ve a su copiloto, verá también sus reacciones, lo que podría influir en su narración; se centraría más en el juicio del copiloto que en la historia que está reviviendo. Igualmente, es importante que el copiloto mantenga los ojos cerrados, para concentrarse también él en la historia, que podrá sentir e imaginar mejor, y no en la persona del protagonista.

Si le faltan elementos de comprensión, el copiloto puede y debe hacer preguntas: ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿De qué color? ¿Fue violento? ¿Hacía calor? ¿De quién era la casa? ¿Había más gente alrededor? ¿Adonde ibas? ¿Por qué decidiste comportarte así? ¿Era alguien grande o más bien pequeño? El copiloto hace las preguntas que quiera, sin juicios de valor, e intentando no desviar al piloto de la historia que realmente tiene ganas de revivir.

Quince minutos son suficientes para esta etapa. Cuando el director ve que la mayoría ha terminado, advierte a los demás de que el tiempo ha transcurrido, dejando unos minutos suplementarios a los que no hayan acabado sus

latos. Hay **quejivitar herir la sensibilidad del narrador** y su confidente. ¡

Secunda etapa: la formación de dos imágenes

Una vez terminados los relatos, el director reúne a los participantes y pregunta qué parejas, compuestas por el protagonista-piloto y el copiloto, han conseguido formarse imágenes claras y profundas de la historia contada. Es importante que el copiloto haya sido un verdadero copiloto realizando el mismo *viaje* que el protagonista; que no haya reducido su papel al de simple *voyeur*.

Se elige a la primera pareja. Sin mirarse, construyen sus imágenes con los cuerpos y objetos disponibles en la sala (todo es vocabulario en este lenguaje visual, los cuerpos humanos y las cosas, las líneas y los colores).

El protagonista construirá la imagen de lo que ha contado y el copiloto la imagen de lo que ha escuchado. No se trata de construir imágenes realistas, sino imágenes *reales*, vivas y subjetivas. No es un reportaje fotográfico sino una elaboración poética, verdadera, íntima, que muestra cómo cada uno ha vivido la escena.

El protagonista ocupará su lugar en su propia imagen y el copiloto ocupará el lugar del protagonista en la suya.

tercera etapa: observaciones sobre las dos imágenes

El animador estimula el intercambio de observaciones acerca de los parecidos y diferencias entre las imágenes, la Posición del protagonista respecto de sí mismo y de los temas, la distancia entre los personajes, cuáles están presentes aquí, ausentes allá, su número, etc. Hay que distinguir siempre dos niveles de comentarios: el objetivo -indiscuti-

ble, pues todos lo ven- y el subjetivo, de tipo «Me parece que...», «Esto me recuerda a...», etc.

También resulta interesante escuchar lo que tienen que decir los constructores de las imágenes sobre lo que han hecho, y conocer sus impresiones sobre la imagen del otro, sin hacer ningún juicio de valor, despreciativo o valorizador; se trata sólo de destacar este o aquel aspecto.

Esta etapa excita siempre la curiosidad y habrá siempre algún participante que quiera conocer la historia origen de las imágenes. El animador se opondrá a ello. La única persona que debe conocer la historia es el copiloto. Es la única forma que tenemos de trabajar con la *realidad de la imagen*, es decir, con la imagen que tenemos ante nosotros, real y concreta, y no con la *imagen de la realidad*, que pertenece exclusivamente al protagonista y al copiloto. Si por casualidad conociéramos la historia, esta etapa se desvirtuaría y el intercambio de ideas se transformaría en una simple tentativa adivinatoria, en un juego de sociedad.

Cuarta etapa: las dinamizaciones

Pueden ser múltiples y diversas, según **la naturaleza** de las imágenes y el interés del grupo.

Los tres deseos

En el modo de los tres deseos, el protagonista puede modificar su imagen tres veces, mostrando lo que quiere transformar de su realidad, materializada en la imagen. El animador informa al copiloto de que a partir de la posición de protagonista que ocupa en su imagen, y en la misma secuencia de los tres deseos, podrá expresar lo que a su juicio son los tres deseos del protagonista o bien expresar sus

propios deseos, es decir, lo que a su juicio serían sus deseos si él fuese el protagonista.

Al final de los tres deseos, habrá un intercambio de observaciones sobre lo que hayan hecho uno y otro: el camino recorrido por cada uno, las dudas, las elecciones. Se respetarán siempre los dos niveles de observación: «Esto se ha hecho así, todos hemos podido verlo» y «Me parece que esto quiere significar aquello...». No habrá ninguna explicación oficial, definitiva, pero todos tendrán derecho a expresar sus opiniones, sus sentimientos; ¡nuestro método se basa en *el espejo múltiple de la mirada de los demás!*

La comprobación del deseo posible y del deseo utópico

El director pide a los constructores de imágenes que retomen sus posiciones iniciales. A cámara lenta, el protagonista y el copiloto intentarán ejecutar los mismos movimientos y las mismas modificaciones realizadas en la dinamización de los tres deseos. Pero, esta vez, los demás personajes que forman parte de la imagen -tratando de sentir quiénes son, lo que representan, y obrando según esa intuición- tendrán derecho a moverse, también a cámara lenta, intentando contrariar los deseos del protagonista y del copiloto cuando sientan que deben hacerlo, o ayudarlos si sienten que son sus aliados. Finalizada esta *comprobación*, habrá un nuevo intercambio de ideas e impresiones.

El intercambio de pilotos

Todos regresan a sus posiciones iniciales y el director pide al protagonista y al copiloto que intercambien sus puestos. A continuación, se repiten las dos dinamizaciones anteriores.

Variante «Hamlet»

Los actores de una obra forman parejas que tienen también una relación en la historia. A continuación se procede exactamente de la misma manera. Por ejemplo, el actor que interpreta a Hamlet y la actriz que interpreta a Ofelia, el rey y la reina, Laertes y Polonio, u Horacio y Rosencrantz, etc. Por supuesto, los actores han de desvelar acciones ya inscritas en la obra, y no de su vida personal.

La práctica ;. . "t...

La danza narásista con el copiloto

En Kassel, Alemania, Berta propuso construir la imagen y la contra-imagen ella sola. Le expliqué que debía construir sólo su imagen; la contra-imagen era dominio de su copiloto, Marta, que había escuchado su historia.

Marta mostró a dos hombres pintando y hablando. Hay dos mesas superpuestas, formando un muro que la separa de los hombres. Marta representaba a Berta, la protagonista; el muro le impedía ver a los pintores, que tampoco podían verla a ella. Berta, al contrario que Marta, se tomó mucho tiempo antes de empezar. Se nos quedó mirando, sin saber a quién elegir, para a continuación afirmar que no necesitaba a nadie; se quedó de pie, mirando en una dirección imprecisa: su soledad era su imagen.

Hablamos de las diferencias evidentes entre las dos imágenes: Berta sola en su imagen, sin nadie alrededor que distrajera nuestra atención. Estábamos obligados a concentrarnos en ella, pues en su imagen no había nada más que ella, ella misma, ella sola, ella siempre. Berta no miraba a

ningún sitio en particular: se presentaba ante nosotros como un cuadro en una exposición. No quería ver a nadie y quería que todos la vieran.

Por el contrario, en la imagen de Marta, que representaba a Berta, ésta se esforzaba por ver a alguien que no podía verla: unos hombres trabajando, que hablaban... y que la ignoraban.

Comenzamos la serie de los tres deseos. n

Éstos son los de Marta, que los ejecutó sin vacilar:

1. separó las mesas, como quien abre una puerta o hace caer un muro;
2. giró la cara de los hombres en su dirección para que la vieran;
3. abrazó a los hombres y se sentó en el suelo con ellos.

Berta se comportó de un modo totalmente distinto:

1. hizo gestos nerviosos, dio grititos, pero no se movió de su lugar y siguió sola;
2. cogió a tres espectadores de la mano y los sacó a escena. Les hizo sentarse en el suelo formando un triángulo y mirándose unos a otros, pero ella se quedó fuera del triángulo, dando vueltas a su alrededor sin saber qué hacer;
3. deshizo el triángulo y colocó a los hombres en hilera, creándose así dos públicos para sí misma: el de los tres hombres delante de nosotros y nosotros mismos.

Discutimos acerca de lo que habíamos visto: por un lado estaba Marta, que abrazaba a los dos hombres (¿era la intui-

ción del deseo de Berta o su propio deseo?). Por el otro Berta, que se exhibía para sus dos públicos.

Decidí seguir con mi papel de hada madrina y les concedí tres deseos más. Las dos parecían un poco perplejas ante la inesperada oferta. Marta no hizo nada más. Berta, sin perder su excitación, continuó:

4. presa de un ataque, empujó a uno de los hombres al suelo, pero se dominó cuando iba a hacer lo mismo con los otros dos, y se pasó el resto del tiempo tensa, con una actitud amenazadora;
5. abandonó su actitud agresiva y bailó sola;
6. con un gesto rápido, hizo caer a los otros dos hombres e invadió el espacio del copiloto. Destruyó la contra-imagen, cogió a Marta del brazo, y la miró de arriba abajo, con una actitud juzgadora. Los segundos permitidos para realizar el sexto deseo se agotaron y éste llegó a su fin...
-¡Dame otro!, exigió.

Le concedí el deseo. Berta miró a Marta, la cogió entre sus brazos y, feliz, se puso a bailar, a girar con ella, asustando a los hombres de la contra-imagen, empujando a los que había echado al suelo, y, sin dejar de bailar con su copiloto, como un elefante en una tienda de porcelana, invadió al público y cayó sobre nosotros con todo su peso.

-¿Os ha gustado? -preguntó, ansiosa.

Le dije que no estábamos allí como espectadores de teatro, para apreciar o no un espectáculo. La danza que nos había ofrecido era lo que menos contaba. Lo interesante era que nos había ofrecido algo: su danza, su agresión y el peso de su cuerpo... ¡lo que ya era mucho!

Nos había dado lo que no habíamos* pedido. Nada le importaba lo que nosotros deseáramos: nos había impuesto

ixé quería darnos y nos había atiborrado con sus dones,
• al Q^{ue se auDorra a l^{as}ocas} cuando se^acerca la Navidad,
híffándonos a tragárnoslo todo. Había ignorado nuestro J^{se}o, ^al ig^{ua}l que había ignorado nuestra presencia en su maen, mostrándose sola después de habernos calibrado.

Berta había mostrado su desinterés por las personas a las e quería interesar en sí misma, como una estrella de cine nue ama a su *público*, a sus fans, pero que no siente ninguna curiosidad por las personas que componen ese público. Y nosotros, como los dos hombres de la contra-imagen, nos protegíamos de esa agresión levantando barricadas; ellos, barricadas de mesas, nosotros, barricadas de palabras.

En la imagen de Berta, los *otros* estaban tan alejados que ella no los veía, ni siquiera los ponía en la escena. Pero ahí, en la sala donde estábamos trabajando, esos *otros* éramos nosotros, que estábamos cerca: ella no nos veía, pero sí quería que nosotros la viéramos a ella.

En la contra-imagen y en los deseos de Berta, las personas eran hombres. Las mujeres del grupo habían sido ignoradas. Berta había formado su público de hombres, había invadido al grupo de hombres de la contra-imagen, se había reconocido en Marta, se había amado amándola y, manteniéndola abrazada, se había lanzado contra los hombres del público.

Ella se amaba y se veía rodeada de hombres, pero dirigía su agresividad hacia esos hombres. Quería que la vieran gozar de su danza solitaria; después, los castigaba físicamente. Su pasividad, que era, no obstante, una de las reglas de nuestro juego, la había puesto furiosa porque la percibía como indiferencia.

ku relación con Marta había sido difícil y ambigua. La

había mirado con pavor, juzgándose a sí misma al juzgarla contemplándose al contemplarla, y, tras reconocerse en ella, se había aceptado aceptándola. Había gozado, con ella de la danza solitaria. Bailando consigo misma, había caído con estruendo sobre los hombres inmóviles. La danza era fuente de placer, una paradójica danza de dos: ella consigo misma...

<• ; † > ; ♣ <v> . ? - - . - .

Lord Byron: tiempo de partir

En uno de sus muchos poemas sublimes, Lord Byron escribió: «*There is a time to go, even when there is no certain place to go*» («Hay un tiempo de partir, aun cuando no tengamos un sitio cierto adonde ir»). Sentimos la necesidad urgente y angustiada de partir, pero ¿hacia adonde? No lo sabemos. Sólo sabemos que queremos partir.

En octubre de 1988, en Graz, Austria, Paulo quiso hacer su imagen: una mujer, detrás de una mesa, intentaba atraparla. Los participantes llamaron a la mujer la «madre», lo que no excluía que pudiera ser la «mujer» o la «hermana»...

La imagen constaba únicamente de esos tres elementos: la mesa en el centro, obstáculo y separación, pero también lazo de unión entre los cuerpos de Paulo y su «madre». Hermann, el copiloto, esculpió una imagen absolutamente idéntica.

Pedí a los dos que hicieran un *zoom* hacia atrás, como en una película: la cámara se aleja y, al aumentar el campo, permite descubrir otros personajes, otros decorados.

Hermann añadió a su imagen tres participantes que identificamos como dos niñas y un niño a punto de echar una carrera. Paulo no añadió a nadie; sólo cambió la dirección de su mirada: en lugar de mirar fijamente la pared que

nía delante, se giró hacia la ventana, desde donde podía vislumbrar el mundo...

Con los tres deseos, Hermann olvidó a su «madre» y se fue hacia los niños. Besó a las niñas y excluyó al chico; después los abandonó a todos y siguió su camino.

Paulo se giró de nuevo y miró fijamente a su madre con severidad, después miró a la ventana y se dirigió hacia ella para ver lo que sucedía fuera.

Hermann decidió ir hacia una calle llena de gente; Paulo, hacia la ventana que daba al vacío.

Paulo quería partir, examinaba las posibilidades futuras, pero seguía ligado a la persona a la que quería abandonar; sentía su presencia, y miraba al infinito, al vacío, ahí donde no había nadie ni nada, dudaba... y no se iba.

Hermann no sólo deseaba partir, quería llegar a algún sitio. Se unió al grupo y a continuación se fue hacia un lugar donde había gente. Uno quería partir de donde estaba, y el deseo mismo de partir de ese lugar lo ataba a él. El otro deseaba ir hacia el lugar que tenía en mente. El objetivo de uno era partir, el del otro, llegar.

Í

There is a time for departure...

, ' •,"•>!,",

La imagen caleidoscópica

•'<

Esta técnica pretende explorar las imprecisiones, las ambigüedades, las polisemias que pueden existir en la percepción de un acontecimiento. A veces necesitamos conocer^{os} los límites de una escena con precisión. En otros casos, no debemos buscar líneas exactas de demarcación, sino, por el contrario, superposiciones, lo borroso, el «quizá», el

«¿quién sabe?», porque es justamente ahí, en lo supuesto en lo vago, donde se esconde algo, un conocimiento que quizá podrá ser revelado estéticamente. Independientemente del efecto terapéutico que pueda tener el Teatro del Oprimido, dicho efecto, en la medida en que se trata de arte, sólo podrá obtenerse a través de los medios estéticos, a través de los sentidos.

Esta técnica habla de lo circunstancial y de lo aleatorio, trabaja con la materia bruta y no con el producto refinado; con el trigo y el salvado, con el mármol bruto de donde surgirán los trazos de la estatua. Ya no se trata de decidir que esto no es aquello, sino que *esto es estoy aquello*.

Primera etapa: la improvisación

El protagonista improvisa su historia, en la que interpreta su propio papel. Elige a los demás actores, que seguirán sus indicaciones y deberán crear dentro de los límites establecidos por él. Una improvisación consiste en la combinación de consignas dadas al actor y de experiencias ya vividas por él.

Segunda etapa: la formación de imágenes

Los actores forman con sus propios cuerpos imágenes individuales suscitadas por la improvisación inicial. Las imágenes pueden consistir en una identificación con el protagonista (soy como él...), un simple reconocimiento (no soy yo, pero sé quién es...), o una simple resonancia (esto me recuerda a...). Las imágenes, creadas a partir de la improvisación inicial, serán estatuas inmóviles.

etapa: la formación de parejas con testigos

Si dos actores eligen al mismo actor como complemento será este quien decida con quién formará pareja. que sea posible hacer un caleidoscopio, se deben formar por lo menos cinco pares.

A continuación, se asignará un testigo a cada pareja. El testigo ejerce una doble función: reforzar el espacio estético con su mirada y aportar su testimonio. Fortifica el espacio estético porque, debido a su presencia, los dos actores tendrán plena conciencia de que están siendo observados. Vivirán la escena y, simultáneamente, se la estarán mostrando a un testigo.

Cuarta etapa: la feria

En esta cuarta etapa, las parejas constituidas improvisarán sus escenas, cada una ante su testigo. Esta multiplicidad de improvisaciones presenta igualmente una doble función: libera a los actores de la excesiva presión ejercida por la presencia de un público, y crea una intimidad solitaria, pues cada uno se preocupa de su propia escena. El testigo se hallará en la misma intimidad solitaria que los actores.

Las improvisaciones pueden hacerse de dos maneras: sin que los actores revelen lo que las imágenes significan para ellos -improvisación totalmente aleatoria- o de una manera mucho más directiva, decidiendo por ejemplo sobre el decorado donde tendrá lugar la improvisación, nombrando las imágenes creadas o revelando lo que cada uno desea obtener del otro.

El protagonista y el antagonista de cada escena tienen derecho a pasarse por *esta, feria*, comunicándose eventualmente con los personajes de las otras escenas. Los testigos deben

observar las relaciones entre ambos, pero también los movimientos de una escena a otra, observar lo que atrae a cada uno en las demás escenas y los movimientos del cuerpo del protagonista, que constituyen en sí mismos un *discurso*, una *escritura*, que después serán *leídos*, para que el protagonista pueda tomar conciencia de lo que ha hecho y de cómo lo ha hecho.

Para evitar una confusión excesiva, después de unos minutos de improvisación libre el director pide a las parejas que sigan con mayor delicadeza y armonía: lenta y suavemente. Los actores, que ya estarán estimulados, tendrán la oportunidad de ahondar aún más en sus percepciones, sentimientos y emociones.

Quinta etapa: las «reimprovisaciones»

Después de la *feria*, se procede a las «reimprovisaciones». Cada pareja se presenta ante el conjunto del grupo y su testigo cuenta lo que ha visto, -cómo lo ha visto, lo que ha sentido, lo que ha percibido. Después del testimonio, la pareja vuelve a improvisar la escena sin hacer comentarios sobre lo que ha dicho el testigo, intentando esta vez mostrar con mayor intensidad lo que improvisaron anteriormente, ya sea para reforzar lo que ha dicho el testigo, ya para negarlo.

De este modo, una por una y precedidas por sus testigos, todas las parejas pasarán ante el grupo para que todos los participantes en las improvisaciones transmitan lo que han percibido y sentido. Podrán expresar su *admiradora* por lo

² Del latín *admiraticr*. el hecho de sorprenderse o maravillarse ante lo extraordinario o lo inesperado. La admiración es un énfasis cuya esencia consiste en reforzar la sensación de sorpresa y cuestionar la noción implícita según la cual un grupo de individuos se sorprenderá por las mismas cosas o, por el contrario, aceptará otras como naturales. La aceptación implica pasividad y acuerdo; la sorpresa conlleva el debate y el desafío.

que han visto, dejando a otros la posibilidad de hacer lo mismo. No se puede contradecir, sólo hacer contra-propuestas; ése es el sentido de admirar y de admiración.

Sexta etapa: el debate

El director propone debatir sobre el conjunto de la experiencia, ya que en general el intercambio de ideas justo después de las representaciones se centra únicamente en lo que acaba de suceder, sin referencia al conjunto de las improvisaciones.

Lapráctica

El capitán en el espejo

En abril de 1989 trabajé en Basilea, Suiza, con **un grupo** de terapeutas, educadores y otros profesionales.

Dominique tomó la palabra:

-Me gustaría contar una historia, pero necesitaría un espejo muy grande, y aquí no hay.

Le dije que podía utilizar la pared como espejo, pero mi propuesta no pareció satisfacerlo. En ese momento alguien recordó que una de las cortinas de la sala tapaba precisamente un inmenso espejo. Nos precipitamos todos hacia la cortina y el espejo estaba allí, un hermoso espejo antiguo, imponente, con molduras doradas. Hay que decir que trabajábamos en un hermoso castillo, casi medieval. Dominique contempló el espejo y se contempló en él.

-Mi espejo se parecía a éste... un poco más grande...

Le pregunté si prefería improvisar ante el espejo real o ante la pared. Se decidió por la pared, lo que me dejó bastante satisfecho: para revivir sus emociones, sería más fácil

proyectar sus recuerdos en una pared opaca y no sobre su reflejo contemporáneo. Le pedí que eligiera al actor que representaría a su antagonista, y eligió a un hombre pequeño, bastante enclenque, al que transmitió sus instrucciones. Y la improvisación comenzó.

Una escena violenta. Como ciudadano suizo, Dominique tenía la obligación de someterse cada año a un entrenamiento militar durante unos cuantos días, y eso hasta que cumpliera cincuenta años. El ejército suizo cuenta con poquísimos soldados y oficiales de carrera. Dominique nos contó cómo un día fue convocado al despacho del capitán para ser castigado por una falta menor. El capitán le ordenó que mirara al espejo y que, en el espejo, los mirara a ambos, Dominique y él. El capitán le ordenó que saludara, sin dejar de mirar al espejo:

-¿Qué ves ahí?

-Me veo a mí...

-¡No! ¡No te ves a ti, ves a un soldado! Óyeme bien: ¡aquí, tú no eres tú! ¡Eres un soldado! ¡Un soldado del ejército suizo! ¿Qué más ves? ¡ ... * •

-Lo veo a usted... i i < v» =

-¡No! No es a mí a quien ves, ves a un capitán. Fíjate bien en mis galones: ¡ese hombre del espejo es un capitán del ejército suizo!

-Sí, MI capitán.

-¡No sé a qué te dedicas fuera del ejército, cuál es tu profesión, y además no me interesa! Sólo sé que aquí no eres más que un simple soldado. ¿Has entendido, soldado? Aquí eres un soldado más, pero yo soy capitán, ¡un capitán de ejército suizo! ¿Has entendido, mi simple soldadito de rm^{er} da?

-Sí, capitán.

La escena terminaba así, con Dominique reducido a la condición de simple soldado y el capitán hinchado del reullo de tener la apariencia de un hermoso capitán del ejército suizo. Este episodio se había reproducido ya varias veces, y el capitán pretendía siempre reafirmar su grado.

Pasamos a la etapa de las resonancias.

La escena había producido un profundo efecto de resonancia en los participantes, que quisieron mostrar cómo habían percibido la relación entre Dominique y el capitán. Una vez formadas las parejas se presentaron los testigos, hicimos la *feria*, escuchamos los testimonios y se volvieron a improvisar las escenas una por una delante de todo el grupo. Se eligieron tres escenas como las más representativas de la intensa y perversa relación entre el capitán y Dominique:

1. El capitán imponía a Dominique una relación simbólicamente sexual. Se mostraba ante él como un objeto sexual, cubierto de galones y reluciente con su uniforme. Mostraba sus virtudes en contraste con la inferioridad del soldado, como una especie de señorita Julia, haciendo el amor y humillando al mismo tiempo, o como la hija del señor Puntilla, en la obra de Brecht. El capitán se exhibía como un pavo. Lo que menos le importaba era castigar Dominique: quería ser admirado, exaltado, y necesitaba la presencia del soldado para poder creer él mismo en su pretendida belleza y en su estado de capitán. El actor que representaba al capitán hacía hasta pasitos de baile.

capitán imponía a Dominique una relación sádica.

Siempre que tenía ocasión, repetía las palabras que podían herirlo: inferior, simple, soldado, soldada mierda... Al mismo tiempo, mostraba la vulnerabilidad ri Dominique: «Fuera, puedes ser lo que quieras; aquí eres nada, y la ley te obliga a venir todos los años. Dad que estás obligado a venir aquí todos los años, y que no eres nada, fuera tampoco eres nada». La escena se convertía casi en una sesión de tortura psíquica.

3. El capitán estaba en plena crisis de identidad y necesitaba a Dominique para afirmarse como capitán. Necesitaba que un «ser inferior» certificara que realmente era un capitán, necesitaba ver esa respuesta reflejada confirmar esa relación capitán-soldado, en la que él no era el soldado sino alguien superior, el capitán. Se comportaba exactamente igual que un actor que necesita ver su traje reflejado en un espejo y en los ojos de un público para actuar con convicción su personaje, para sentirlo mejor.

Se mostraron otras resonancias, pero fueron éstas las que más me llegaron, especialmente la última.

¿Por qué la última?

Suiza es el único país del mundo condenado a vivir en paz. Por ella circula el dinero de todo el mundo y a ningún país le interesa que Suiza entre en guerra, pues se vería obligada a abandonar su neutralidad bancaria. Durante la Segunda Guerra Mundial, los ejércitos se masacraban y asesinaban causando millones de bajas, mientras que la neutralidad salvó a los suizos de los horrores de la guerra, las masacres y las hecatombes. Los ríos de sangre desviaban su curso de la Suiza inmaculada y sus cajas fuertes blindadas y llenas a reventar.

, ran ios suizos necesitan creer que viven en un una inmensa zona bancaria, un Wall Street de es gigantescas. Para sentirse país, necesitan pare- demás países. Todos los países tienen un ejército. teñe un ejército, inútil. ¿Para que sirve un ejército a hacer la guerra? ¿Para qué hacer planes de batalla mea se lanzarán? ¿Para qué planear tácticas y estrategias que acabarán en la basura?

Por consiguiente, resulta comprensible que los capitanes no se sientan verdaderamente capitanes, al igual que los almirantes de Hungría, Paraguay y Bolivia, navegando por sus estrechos ríos, no se sienten verdaderos marinos. Quien no va al mar no es un marino, y quien no hace la guerra no es un soldado.

Por extraño que pueda parecer, trabajamos la escena concentrándonos en el capitán, lo cual no perturbó a Dominique, que afirmó haber aprendido mucho con este trabajo.

Nos preguntábamos si aquel capitán era un psicótico incapaz de asumir su identidad o si, por el contrario, era un hombre lúcido que se mostraba capaz de comprender sensorialmente que su verdadera identidad era la de un no-capitán, marino confinado a tierra firme. El hecho de empuñar una verdadera pistola no lo convertía en un militar verdadero. Si por arte de magia todo el armamento del ejército suizo hubiera sido sustituido por juguetes, nada habría cambiado en la historia reciente de Suiza. No es un juicio: es una constatación.

Suiza es un país pequeño y lleno de contrastes. No sólo tiene cuatro lenguas oficiales, sino que cada cantón posee en gran parte una legislación propia que, a veces, puede Ponerse a principios que podríamos considerar naciona-

les. Por ejemplo, hasta hace no mucho existía un cantón donde las mujeres no tenían derecho a voto³.

En ese cantón, cada elector debía presentarse a votar provisto de su espada. Como las mujeres no tenían espada no votaban...

El orden es necesario, en Suiza más que en ningún otro país. Allí se admite el desorden con tal de que esté ordenado. En Basilea, el carnaval comienza el sábado a las cuatro de la mañana, con el batir de tambores por toda la ciudad, y finaliza rigurosamente el miércoles al mediodía. No a las doce y pico: a las doce horas en punto. Después está prohibido hacer ruido.

Las drogas están prohibidas, como en la mayoría de los países. Sin embargo, cualquier transeúnte puede observar el sorprendente espectáculo que se desarrolla todos los días en la Platzspitz de Zurich, una plaza céntrica que se halla junto a la estación más importante de la ciudad, la Hauptbahnhof, cerca del río Limmat. En esa plaza se reúnen todos los días cientos de drogadictos, jóvenes en su mayoría. Hablan entre sí, observados por los policías de paisano que los fichan discretamente. Un autobús estatal, aparcado ahí, intercambia las jeringuillas usadas por otras nuevas para disminuir el acelerado contagio del sida. Si lo desean, los drogadictos también pueden hablar con un psicólogo e intentar emprender una cura de desintoxicación.

³ En el semicantón de Appenzell-Rhodes-Extérieures, un hombre declaró tranquilamente: «En casa la que manda es mi mujer. Como ella está en contra del voto femenino, en el próximo plebiscito para decidir el derecho a voto de las mujeres votaré en contra, para obedecer a mi mujer» (*La Sumse*, 24 de abril de 1989)- ^ pesar de ese voto, ganaron las mujeres y hoy pueden votar en toda Suiza, incluíd esa región.

En el centro del parque hay puestos que dan al lugar el neCto de una feria, en los que los vendedores ofrecen do tipo de drogas, a precio de mercado.

para llegar a la casa de cultura donde estaba trabajando tenía que atravesar el parque todos los días. Un día vi a una oven pareja transida de amor: el chico besaba tiernamente a la chica mientras le inyectaba la droga con ayuda de una jeringuilla. Hipnotizado, observé cómo ambos se dedicaban miradas llenas de ternura y heroína, incapaces de percibir mi presencia: en pleno «viaje».

En pleno «viaje», y tan lejos de Zurich, donde las drogas están prohibidas excepto si los drogadictos se comportan en la mesa, sin dar escándalos, confinados en ese parque. Exactamente igual que en el *Speaker's córner* de Londres, donde cualquiera puede decir lo que quiera, hasta que ha visto al Papa besar en la boca a la reina de Inglaterra bajo la mirada divertida del príncipe Carlos. Siempre habrá policías para garantizar su derecho a proporcionar todos los detalles de esa curiosa pareja.

Volvamos a nuestra escena. Obligando al joven soldado a ver su imagen -obligándolo a admirar su uniforme mientras hablaba-, el capitán había conseguido penetrar y devastar lo más íntimo del inconsciente del joven: lo obligaba a regresar a su primeras emociones y sensaciones infantiles, a sus primeros miedos y sus primeras certezas.

El espejo tiene un papel esencial en la formación de la ^entidad del niño, para quien todo es fluido, fugaz, aterra-
or> porque toda experiencia es un enfrentamiento con lo
e desconocido; hasta los hechos más repetitivos, los aconteci-
le ntos que se repiten todos los días a horas fijas, son vivi-
s por el niño -de manera catastrófica- como si sucedie-

ran por primera y última vez, por única vez. Cuando se pone el sol, es la noche eterna; si su madre no está es que ha fallecido, el hambre es una premonición de su muerte. El niño no sabe que todo se repite o puede repetirse. No distingue lo que podemos dominar de lo que nos domina. Todo sucede como un torrente de fenómenos sin leyes; el niño no ha adoptado aún los códigos del mundo adulto.

Ante el espejo, el niño descubre su primera identidad, su primer poder, su primera repetición voluntaria. Se ve, ve su imagen en el espejo, siempre la misma. Esboza un movimiento y la imagen lo reproduce. Sonríe y observa su sonrisa. «Yo soy esta imagen y esta imagen es yo, pero yo soy quien manda. Si muevo la mano, la imagen mueve la suya; me río y se ríe, cierro los ojos y desaparece. Yo soy ella, pero mando yo, yo soy el jefe, el capitán. Soy el capitán de mi imagen, mi soldado.»

Al penetrar el espejo, el niño aprende a mandar, a ser sujeto: manda en su imagen. De ahí al teatro no hay más que un paso: en vez de verse en el espejo, se verá sin esa ayuda. Sin embargo, el espejo será siempre su primer escenario.

La terrible crueldad del capitán consistía en penetrar también la imagen de Dominique, que le pertenecía; franqueaba la frontera del espejo -el inconsciente del soldado- y, en su interior, en la imagen reflejada y en el inconsciente de Dominique, le sustraía el único poder que tenemos todos: el poder de ser. Obligado a mirarse en el espejo -su primera y principal conquista como ser humano dotado de imaginación-, Dominique tenía que renunciar a ese poder, dejaba de ser. Se transformaba en un nuevo individuo, el exigido por el capitán. Ya no era quien quería ser. Al salu-

fiar quedaba destituido del poder de mandar en su imagen. El espejo es un objeto íntimo y personal, y el capitán violaba la intimidad de Dominique.

Ese castigo, por pequeño que parezca, tenía en realidad el mismo objetivo esencial que otras formas de tortura más comunes: aniquilar la individualidad, la identidad del torturado. Cuando los torturadores obligan a sus víctimas a desvestirse, su intención no es evitar que la ropa se salpique de la sangre que va a derramarse; lo que quieren es dejarlas al desnudo.

Las palabras, que son tan reveladoras, también sirven para ocultar pensamientos. En este caso concreto, el vocablo desvela: desvestirse significa deshacerse de la ropa, de los vestidos que nos recubren; nuestra ropa es la expresión de nuestra libre elección, corresponde a una parte de nosotros. Es esa parte de nosotros la que quieren eliminar los torturadores, para hacernos perder la identidad que hemos elegido, visible en nuestra ropa, y que regresemos a nuestra identidad animal, corporal, física, sensible, sujeta al dolor y al sufrimiento: vulnerable.

El torturado se ve obligado a deshacerse de lo que lo individualiza, a desvestirse de su historia. Deja de ser un sujeto histórico, portador consigo de profesión y familia, vecinos y amigos; no es más que un simple cuerpo humano: cabeza, tronco y miembros, sensibles y frágiles. «No me interesa lo que seas fuera; aquí no eres más que un soldado», decía el capitán.

Quien se sabía ingeniero perdía su título. Quien tenía un nombre se convertía en huérfano. Poseía un nombre y se transformaba en un número.

Quién fuese «fuera» carecía de importancia; «aquí» sería

siempre un soldado. Lo que era «aquí» quedaba entendido como su verdadera identidad, y lo que era «fuera» resultaba apariencia, juego, simple representación teatral. La verdad resultaba ser la de la imagen del espejo, la verdad era el espejo y no la imagen que éste reflejaba.

Ante el espejo, el capitán ordenaba: «;Tú no eres tú! Tú eres ese soldado del espejo. ¡Tú eres él, y es él quien manda! ¡Y él está bajo mis órdenes!». Exactamente lo contrario de lo que Dominique había aprendido cuando era bebé. El ejército y la infancia presentan contradicciones de este orden...

Estas reflexiones fueron provocadas por la dinamización -teatral, estética- de varias imágenes, fruto de las resonancias provocadas en varios participantes por la improvisación inicial. Dichas resonancias se presentaron bajo una forma estética, no sólo verbal. Dominique descubrió y aprendió -y los demás descubrimos y aprendimos- mediante el teatro: la imagen, los sonidos, los colores, las distancias, las palabras, los ritmos, las melodías y el movimiento.

-Era como si el cuartel hubiese vuelto, como en un sueño... -dijo Dominique-, pero esta vez, estaba lúcido y vosotros estabais conmigo. He podido entrar en mi sueño como si fuera el espejo, y el sueño ya no me da miedo como antes. Aquí, soy yo el que manda y consigo comprender mejor.

Dominique y los demás aprendimos algo, y ese algo nos modificó, para mejor.

La palabra estrangulada

En mayo de 1989, en Río de Janeiro, Hermano propuso una escena con su hijo: se hablaban por teléfono; Hermano no podía ir a verlo porque el mismo día tenía un ensayo de

teatro conmigo; él quería que se citaran para otro día. Hablaban sin verse, suspendidos de cada extremo de la línea.

En la imagen caleidoscópica aparecieron imágenes banales, otras más penetrantes, hasta llegar a la última, que impresionó vivamente a todos los participantes. El actor que hacía la imagen del hijo estaba encorvado, casi tocando el suelo con la cabeza. Daba la espalda al actor que interpretaba al padre; éste, sentado en una silla, fijaba la vista en el vacío. El padre hablaba y hablaba, con el cuerpo inmóvil. Para él, todo sucedía exclusivamente a través del verbo. El hijo respondía estrangulando las palabras. Por ejemplo, decía «no», pero cada «no», aun tratándose siempre de la misma palabra, se constituía como una palabra diferente. Tan ponto articulaba un «noooooo» tan desgarrador como un grito, como una serie de «¡no!, ¡no!, ¡no!» que resonaba como una ráfaga de metralleta, o a veces hasta un «n... n... n... o... o., o...», eco de un cuerpo que cae al abismo.

El vocablo *no* era estrangulado, lacerado, metamorfoseado, asesinado con rabia. El significante se superponía al significado, creando otros sentidos; se transformaba en grito, en onomatopeya que cambiaba de significación en cada momento.

Hermano reflexionó: lo malo es que nos hablamos sin vernos. Cuando un padre y un hijo se hablan, ha de ser frente afrente, mirándose a los ojos. Como todo sucedía a través de la palabra, pronunciada a distancia, ésta servía de hecho más para ocultar que para desvelar. ¿Por qué se habían separado el padre y la madre? ¿Por qué había afectado tan profundamente la separación al hijo, que se sentía abandonado? ¿Por qué quería el padre que tuvieran horas fijas para el

diálogo, sino para marcar los límites de su vida en común? ¿Qué hacía el padre fuera de esos límites?

La ansiedad del hijo, su deseo de encontrarse con su padre, su culpabilidad inconsciente, todo quedaba oculto por la palabra, el horario fijo: «Esta noche, mañana por la mañana, el domingo por la tarde, entre las dos y las cuatro, de nueve a doce, o nunca más».

La palabra desvela y oculta. Aquí, camuflaba. El actor-hijo sentía la necesidad de lacerarla. De este modo, Hermano se dio cuenta, estéticamente, de que en esos encuentros con su hijo utilizaba la palabra como un escudo y como un arma, para ocultar, para evitar replantearse las cosas. Hablaba del tiempo, del colegio, del trabajo, de las elecciones, pero no escuchaba ni respondía a la pregunta del hijo, no verbalizada, pero intensa y clara: «¿Yyo?».

Era lo único que quería saber el hijo: «¿Yyo?». Lo mismo a lo que el padre rehusaba responder, usando palabras para cubrirse. El hijo asesinaba cada una de esas palabras inútiles ya que carentes de respuesta. El asesinato hizo posible el entendimiento entre ambos. El hijo hacía estallar la sintaxis, le arrojaba a la cara palabras desprovistas de sentido, mutiladas, descuartizadas.

QaviendrcF...

En Berna, Mathilde sugirió una escena en la que su exmarido se negaba a contribuir económicamente a la manutención de su hija, exigiendo, no obstante, el derecho a verla cuando quisiera. En las resonancias, los participantes tienen derecho a mostrar todo lo que *resuena en ellos*; la técnica se llama «caleidoscópica». Por ejemplo, pueden mos-

* «Ya llegará». En francés en el texto original.

trar lo que habrían hecho en lugar del protagonista; lo que les gustaría haber visto hacer al protagonista; por qué lo que hizo el protagonista lo debilita; imágenes del antagonista, de su fuerza, de sus armas; imágenes, incluso confusas del propio participante en situaciones similares.

Dos chicas mostraron imágenes de una Mathilde enérgica que se negaba a reconocer los derechos de su exmarido mientras que éste no cumpliera con sus deberes. Esas imágenes eran la amplificación de un pequeño detalle escondido pero existente en el comportamiento de Mathilde.

Una de las hipótesis en las que se basa el Teatro del Oprimido es que un conocimiento adquirido estéticamente es, en sí mismo, un comienzo de transformación. Toda acción es «transformadora». El acto de transformar es transformador. Una vez acabadas las improvisaciones, pregunté a las dos chicas si creían que Mathilde era la imagen que habían presentado. Me respondieron que sí. Hice la misma pregunta a Mathilde, que me respondió: «Todavía no, pero... ya llegará...».

Las imágenes de la imagen

•'> t;

No debe confundirse esta técnica con «la imagen de las imágenes», en la que se pretende crear una sola imagen, sintética, de todas las imágenes esculpidas por los participantes. Aquí se trata de hacer lo opuesto: los participantes deben esculpir imágenes diferentes a partir de una imagen original.

Primera etapa: la improvisación

El protagonista explica cómo habrán de improvisar los Participantes, proporcionándole a cada uno su motivación

(su voluntad, su deseo), pero también su caracterización (cómo se ejerce ese deseo, con qué características).

Segunda etapa: la formación de imágenes

Después de la improvisación, tres, cuatro o cinco participantes esculpirán, a su vez, una imagen de la escena tal y como la hayan percibido, utilizando a los mismos actores que formaban parte de la imagen inicial. Cuando el primer participante haya acabado de esculpir su imagen, los actores improvisarán la misma escena, conservando la imagen tal y como ha sido esculpida: pueden realizar los movimientos que deseen sin alterar la imagen o las relaciones existentes entre su imagen y las de los demás. La estructura general ha de permanecer equivalente. Seguidamente, el segundo participante realizará su imagen, con la que se hará una nueva improvisación. Se repetirá el proceso hasta llegar al último participante.

De este modo, tendremos la misma improvisación original «reimprovisada» varias veces, según las imágenes construidas. Cada «reimprovisación» mostrará la misma escena bajo una nueva luz, desde un nuevo ángulo. Las mismas palabras y las mismas frases tendrán sentidos nuevos y a veces antagónicos, o solamente matizados; la imagen «filtra» las palabras, dándoles un nuevo color, desvelando otras significaciones.

Lapráctica

En julio de 1989, dirigí un taller con veinte alumnos y profesores de la Universidad de Nueva York, que vinieron a Río de Janeiro durante un mes a trabajar conmigo. Mary propuso una escena: su novio iba a ser juzgado por uso de

drogas, lo que, según ella, no era cierto. Quería presentarse como testigo de la defensa. Sus padres, preocupados, querían verla para hablar del tema. Había quedado con su padre, su madre y su hermano.

Primera improvisación

El padre descubre que Mary vive con su novio desde hace un año. Lo escandaliza descubrir que su hija ya no es virgen (esas cosas suceden todavía hoy, hasta en Estados Unidos...). El hijo está de acuerdo con el padre. Mary pregunta a su hermano si ya ha vivido con una mujer. El hermano responde que sí, pero añade que nunca se casaría con esa mujer, ni con cualquier otra que aceptara vivir con él antes del matrimonio. Mary pide ayuda a su madre que, como toda buena madre de su condición social, no hace más que servir té con pastas, pedir a su familia que se tranquilice, hablar del tiempo y de los vecinos, rogarles que no griten... Lo que, paradójicamente, no hace sino enfadarlos aún más.

Improvisaciones posteriores m/

Las imágenes muestran a la madre dividida entre el hijo y el padre, dos hombres aliados contra Mary; el hijo agarrado a las piernas del padre; el padre mirando hacia fuera, con la intención de huir pero en la obligación de quedarse; la inmensa hostilidad de Mary hacia su hermano.

Mary podía abandonar a su padre y a su madre, esconderles lo que hacía, su vida, podía incluso ignorarlos. Con su hermano, era distinto. No podía perdonarlo. Tenía su edad, era del mismo medio social, frecuentaba a amigos que pensaban como ella y, sin embargo, se había convertido

en un traidor. Mary no podía perdonarle el miedo que había revelado sentir hacia su padre, y que lo empujaba a defender ideas que no compartía.

Propuse una nueva improvisación: Mary cara a cara con su padre. Puede parecer extraño, pero la conversación transcurrió mejor que en familia. El padre, aun deseándolo, no conseguía hacer su interrogatorio policial. Era como si, ante la familia, se sintiera obligado a hacer de padre severo, a cumplir ese rol. A solas con su hija, el padre se transformaba y dejaba de mostrarse como jefe de familia para hacerlo como padre, y el diálogo se desarrolló sin incidentes. Se daba cabida al intercambio de ideas y a la comprensión mutua.

En la primera improvisación Mary quería analizar la hostilidad que sentía hacia su padre; en la segunda, el antagonismo contra su hermano se hizo evidente: ahí residía su verdadero conflicto. Era como si la estructura familiar, con el padre, la madre y el hijo reunidos, produjera una agresividad contra Mary que no estaba presente en cada uno de sus miembros tomado por separado. La familia era algo más que la adición de sus miembros; era el lugar donde todos desempeñaban papeles deshumanizados.

La imagen proyectada

Esta técnica se describe en mi libro *Juegos para actores y no actores*. Consiste en la construcción de una imagen dinámica -una escena corta, sin diálogo- seguida de la realización de un foro donde los participantes proyectan su propia sensibilidad, interpretando la escena a su manera, en un imagen dinámica, experimentando soluciones y alternativas.

Cuando se elaboró, esta técnica se utilizaba a partir de una imagen sintética de todas las imágenes producidas por el grupo. Posteriormente, empecé utilizarla a partir de imágenes elaboradas por cada uno de los participantes deseados de contar su historia. Dada la polisemia de la imagen, aprendemos siempre con la experiencia del otro. Yo quiero significar mi experiencia a través de mi imagen (significante), y los demás participantes proyectarán sobre ese mismo significante otras significaciones.

La imagen de la hora

Esta técnica, de naturaleza prospectiva, es sencilla y resulta útil para la movilización rápida de un grupo y la comprobación estética de los elementos comunes a su miembros.

Primera etapa: el juego

El animador pide al grupo que camine por la sala. De vez en cuando, dará tres tipos de consignas: 1) el horario; 2) la imagen; 3) la acción. El horario será una secuencia sucesiva de momentos clave. A veces, se determinará la hora con precisión: mediodía, las catorce horas, las dieciséis, las veintidós, medianoche, las tres de la mañana, las ocho. En otras ocasiones, quedará imprecisa: el comienzo de la tarde, la llegada a casa después del trabajo, después de una cena, después de una fiesta, etc. Cuando al animador le parezca importante, podrá especificar el día de la semana: sábado por la noche, domingo por la tarde. También puede evocar fechas especiales: las seis de la tarde un día de elecciones cuando van a cerrar las urnas, la mañana del día de nuestro cumpleaños,

quince segundos antes de medianoche el 31 de diciembre. También puede proponer fechas excepcionales: el día de la muerte de un presidente en ejercicio, el 7 de septiembre en Brasil, el 14 de julio en Francia, el 11 de septiembre en Nueva York, cuando el atentado contra las Torres Gemelas. El animador pedirá también, preferentemente hacia el final del juego, que formen la imagen de la cosa más desagradable que tienen que hacer con cierta regularidad, sin importar la hora o el día de la semana, y luego la de la segunda cosa más desagradable, para formar a continuación la imagen de la cosa más agradable y la de la segunda cosa más agradable. La repetición promueve la sinceridad.

El animador anuncia la hora y los participantes se preparan. Dirá «imagen» y los participantes formarán, simultáneamente, la imagen congelada de lo que habitualmente hacen ese día a esa hora. A continuación, el animador dirá «acción» y los participantes comenzarán un diálogo con los personajes imaginados, con los que habitualmente están en contacto ese día a esa hora. Cada actor quedará circunscrito a su propio mundo particular, sin contacto con los demás, y deberá mostrar todos los movimientos de su cuerpo: las manos, las piernas, la boca, los dedos. Todos los movimientos que tienden a repetirse a cualquier hora del día. Esas repeticiones que conllevan la mecanización del cuerpo.

Segunda etapa: el debate

El director instaura el debate sobre las diferencias ocurridas y otros temas: ¿en qué momento se han sentido al máximo de su energía? ¿En qué momento disminuyó ésta? ¿Qué momentos han sido los más agitados? ¿Cuándo se sintieron más móviles? ¿Y más tranquilos? ¿Qué relaciones han esta-

blecido con los demás personajes (imaginarios)? ¿Y con animales? ¿Con objetos? ¿Teléfono, ordenador, vasos y platos, las mascotas, los amigos, la televisión? ¿En qué momento han iniciado una acción por deseo propio y cuándo han obedecido a obligaciones? ¿Cuándo se han sentido oprimidos y cuándo felices? ¿Cuándo se han sentido iguales que los demás y cuándo se han sentido originales?

El gesto ritual

Cuando dos militares se cruzan, se saludan. Cuando se miran, hacen el gesto ritual del saludo militar. Ante el mismo estímulo repetido, responden mecánicamente. No vacilan, no dudan, no imaginan formas originales de saludo: a tal gesto responde tal otro gesto, y nada más.

Cuando un profesor entra en una clase, los alumnos se preparan a tomar apuntes, aunque no diga nada. El gesto ritual del profesor que entra en clase siempre de la misma manera (lo que deja suponer que tiene siempre las mismas intenciones) provoca las mismas reacciones.

Cada sociedad posee sus rituales y, por consiguiente, sus propios gestos rituales. Esta técnica pretende descubrirlos. Es importante desvelar los rituales de cada sociedad, en la medida en que éstos se constituyen como expresiones visuales que existen en su seno. Una opresión cualquiera engendra siempre signos visibles, deja siempre trazas. Podemos discutir y descubrir opresiones sociales bien a través del discurso, bien a través de las técnicas de la imagen.

Código social, costumbre, ritual y rito

Todas las sociedades establecen normas de comportamiento. Resulta imposible tener de manera constante un comportamiento original en lo cotidiano. Las sociedades elaboran sistemas para regular las relaciones entre padre e hijo, hombres y mujeres, vecinos, compañeros de trabajo y de ocio; para determinar la forma de sentarse en el suelo o la de entrar en el metro. Sería imposible cambiar continuamente en nuestras relaciones con los demás, o imaginar reacciones siempre diferentes a situaciones siempre idénticas.

Confrontados con una situación que conocemos, respondemos con un gesto conocido, proporcionamos las respuestas esperadas. Cuando un cliente entra en un restaurante, el camarero se espera que se sentará en una silla y no en la mesa. Si está acompañado por una mujer, está convenido que la ayudará a sentarse antes de hacer lo mismo. ¿Por qué? Es algo absolutamente innecesario. El cliente podría perfectamente sentarse en el suelo, con los pies en la silla, y no veo por qué tendría que ayudar a su amiga a sentarse, y no al revés. No obstante, existe un código social que impide que una pareja se siente en las escaleras para hacer un *picnic* dentro del restaurante.

El código social dicta las normas de conducta. Tengo un amigo al que le encanta invertir los códigos sociales. Lo hace por divertirse, pero ¡cuánta ansiedad provoca obrando así! Sin embargo, no hace más que seguir el orden dictado por el código pero al revés, sin cambiarlo en el más mínimo detalle.

¿Cómo? Entra en un restaurante, se sienta, estudia minuciosamente la carta, interroga al camarero sobre todos los platos y se decide: «Un café solo muy cargado, por favor». El

camarero protesta, dice que no es posible, que es la hora de la comida y que no puede ocupar una mesa sólo para tomar un café que podría tomarse perfectamente en la barra, etc. Mi amigo le responde que quiere comer, pero que prefiere empezar por el café. Normalmente, el camarero va a consultar al encargado; los demás clientes se cuestionan la salud mental de mi amigo; en general, para evitar más problemas, el camarero le pone el café, alimentando la esperanza de que mi amigo se marche lo más rápido posible. Después de terminarse el café, pregunta: «¿Qué tiene de postre?». De sorpresa en sorpresa, de pasmo en pasmo, de plato en plato, mi amigo se toma la comida al revés, ¡acabando por el aperitivo, por supuesto!

No hace nada más, pero es suficiente para perturbar todo el funcionamiento del restaurante: ni siquiera el cocinero deja de acudir para ver el fenómeno. Sin embargo, mi amigo no modifica en nada el código social, lo invierte, nada más.

Aunque el código social es indispensable para la existencia de una sociedad, y ésta sería hasta impensable sin una forma cualquiera de código social, éste no resulta por ello menos autoritario.

Cuando un código social ya no corresponde a las necesidades y deseos de las personas que controla, cuando éstas se ven obligadas a practicar o no practicar ciertos actos que van en contra de sus deseos, podemos afirmar que el *código social* se ha transformado en un *ritual*. Un ritual (en el sentido profano) es un código que aprisiona, que constriñe, autoritario, inútil, o, en el peor de los casos, necesario para garantizar la perennidad de una forma de opresión.

Un actor, apasionado por el papel de Hamlet, interpreta

todas las noches ese papel con un gran amor, un entusiasmo sin fin, con alegría y placer. Repite todos los días los mismos movimientos y las mismas palabras, obedeciendo gustosamente a un código teatral al que obedecen igualmente los demás actores. Actúa cien veces, doscientas veces, trescientas veces. Nuestro actor se cansa. Va al teatro todas las tardes pero ya no muestra el mismo interés. Repite siempre las mismas palabras, los mismos movimientos, pero lo ha abandonado la pasión. Nuestro actor se ha mecanizado y para él el espectáculo se ha transformado en un verdadero ritual que está obligado a seguir, sin ganas, mecánicamente.

Sucede igual en nuestra vida. ¿Cuántos actos realizamos por cumplir un ritual? ¿Cuántas cosas hacemos, o no hacemos, porque no tenemos el valor de romper un ritual ya establecido?

Tanto el código social como el ritual llevan a sus participantes a tomar parte de un mismo conjunto de acciones determinadas, inconscientes las más de las veces. El rito, por su parte, establece el espectáculo y, por consiguiente, insta la división entre actores y espectadores. Un rito es cualquier misa, la inauguración de un banco, un desfile militar. Acontecimientos rituales que se transforman en espectáculos.

Es importante separar estos conceptos, que, a mi entender, corresponden a momentos y formas precisas de interrelación social. Podemos hablar igualmente de las costumbres, que son también una secuencia de acciones que nos hacen la vida más fácil, sean o no fuente de placer. ¡Ojo, una costumbre puede convertirse en un ritual!

Hasta las relaciones amorosas, que deberían ser siempre las más creativas, pueden transformarse en rituales gastados, incoloros y sin alegría. ¡Cuidado!

primera etapa: el modelo

El animador pide que alguien realice un gesto ritual, es decir, un gesto que pertenezca a una determinada estructura social de acciones ritualizadas. Los demás lo observan. Cuando alguien crea haber averiguado a qué ritual pertenece el gesto, lo completará con otro, igualmente ritualizado. Una segunda persona, una tercera, y todas las que crean haber comprendido el gesto inicial y los gestos derivados, formarán una imagen estática del ritual propuesto por el primer gesto.

Los participantes sólo podrán comprender y completar los gestos rituales que pertenezcan a una sociedad determinada, a una cierta cultura o a un momento histórico dado. Sólo los individuos que se someten o están sometidos a tales gestos podrán comprenderlos. Un ejemplo: en París se ve con frecuencia a árabes o negros hacer un saludo más rígido que el normal, tendiendo la mano abierta con la palma hacia arriba. Los árabes y los negros, y las personas *diferentes*, comprenden y completan la acción: se trata de un policía que pide los papeles en el metro o en la calle. Cosa que sólo les sucede a los árabes, a los negros y a las personas diferentes. Todo el mundo ve ese mismo gesto (el saludo rígido con la mano abierta) todos los días, pero sólo impresiona a aquellos contra los que se dirige; en otras palabras, a aquellos que están oprimidos por ese gesto.

La complementación del gesto ritual resulta reveladora en sí misma. Un cliente en un restaurante lee el menú y llama al camarero: la persona que se sienta junto al protagonista desvela su propia manera de pensar. Por ejemplo, si es una mujer, ¿cómo se comporta? ¿Como una muñeca o igual hombre? ¿El camarero es servil o lucha por su dignidad

trabajando sin agachar la cabeza? ¿Cómo comen? ¿Qué actitud tiene el cajero? ¿Hay más camareros? ¿Son idénticos o existen diferencias entre ellos?

Otro gesto que veo frecuentemente en mis talleres en Europa es el de la mujer que cuenta, ansiosa, el número de píldoras que le quedan. El gesto *complementario* es revelador. Cuando el hombre se acuesta, ¿qué hace? ¿También está nervioso o simplemente cansado? ¿Lee el periódico o se desviste? ¿Le da la espalda al acostarse? ¿Ronca? ¿Se impacienta? ¿Sonríe? ¿Refunfuña? Las relaciones cotidianas de las parejas saltan a la vista. ¡¡

Segunda etapa: la dinamización del modelo

Ritmo, palabra, movimiento. A la señal del animador, los que integran la imagen tienen que producir un ritmo, sugerido por la posición que ocupan. El ritmo enriquece la información sobre la imagen.

A otra señal, cada uno dice y repite la misma frase, para que ninguno influya sobre los demás. El animador pide a cada participante que repita su frase, que será del personaje y no del actor.

Durante esta etapa, el gesto ritual original puede estar mal interpretado. En ese caso, sus intérpretes pronuncian frases sin relación con la imagen compleja. Aun así, la imagen es reveladora: ¿por qué ese malentendido? ¿Qué tipo de ambigüedad existe en el gesto ritual para que pueda comprenderse mal? ¿Qué relaciones existen entre lo que se ha entendido y lo que quería darse a entender?

El error artístico es de distinto tipo que el error científico: el menor error en un cálculo matemático invalida resultado final; en el arte, dicho error puede ser fuente

riquezas. Debemos analizarlo y extraer las enseñanzas que contenga.

Nueva señal del animador. Cada participante procede como si la imagen estática se transformara en una película; el fotograma se convierte en película. El gesto ritual se transforma en ritual: movimientos, acciones, palabras y gestos mecanizados. Un ritual es un conjunto de gestos, acciones y reacciones previstas, determinadas.

Para facilitar la comprensión de los participantes, a veces se permite al actor que va a interpretar el gesto ritual que haga todos los movimientos de ese ritual. Los participantes que hayan entendido de qué ritual se trata levantan la mano y esperan la señal del animador invitándolos a colocarse en escena.

Los rituales de la vida cotidiana

Técnica simple y muy productiva. La construcción del modelo constituye ya su dinamización. Prefiero poner directamente un ejemplo concreto que contiene la explicación de la técnica.

En Norkópping, Suecia, durante una discusión sobre que temas debíamos abordar, una mujer joven propuso el de la opresión de las mujeres; muchas de las participantes

* taller aceptaron, pero una señora de más edad se negó enérgicamente:

~¿Por qué hablar de la opresión de las mujeres si aquí, en Suecia, no existe? ¿Sólo porque está de moda hablar de

- ¿Si el Teatro del Oprimido es el teatro de la primera persona del plural, si aquí debemos hablar de nosotros mis-

mos, no haremos Teatro del Oprimido hablando de opresiones que no son nuestras! Es cierto que las mujeres están oprimidas en casi todos los países del mundo, en África, en Sudán, donde se practica la ablación; hasta en países económicamente desarrollados, como Francia, están oprimidas, ¡pero aquí, en Suecia, somos iguales a los hombres, tenemos los mismos derechos!

¡Estaba tan convencida que resultaba muy convincente! Casi la creí. Trabajo mucho, en todas partes del mundo, y nunca había conocido un solo país donde las mujeres no estuvieran oprimidas. Así que estaba encantado de, por fin, haber encontrado uno.

-Si eso es verdad -le pregunté-, aquí, en Suecia, las mujeres ganan lo mismo que los hombres por el mismo trabajo, ¿no es así?

La mujer vaciló:

-Bueno, no es exactamente así. En Francia las mujeres ganan menos que los hombres por el mismo trabajo y la misma carga horaria. En Suecia es distinto; aquí son los hombres los que ganan un poco más que nosotras.

Sinceramente, ella no entendía que era lo mismo y que sus sutilezas lingüísticas no cambiaban en nada el asunto. Estaba ciega a su opresión. Hasta el punto de que había hecho el mismo gesto que yo al mostrar la diferencia de salarios, usando las manos (juntas para la igualdad, una sobre otra para la desigualdad), y que, dentro de ese espacio, había colocado su cabeza -es decir, que el tamaño de su opresión era su cabeza-; el «poli» en la cabeza. Así que utilicé la técnica de la construcción del ritual.

Pedí seis voluntarios: tres hombres'y tres mujeres. Le pedí que construyeran un modelo de apartamento q

fuera válido para los seis. Salón, cocina, habitación, cama, muebles, baño; todo con la disposición que quisieran, de manera que representara un apartamento típico. Les pedí que salieran, excepto la primera mujer. Ésta debía mostrar los movimientos y gestos que hacía ritualmente desde el momento en que llegaba a casa después del trabajo hasta el momento en que iba a acostarse. Debía hacer los gestos agrandando el trazo, para que tuvieran un valor demostrativo, y no de manera realista, -por ejemplo, los participantes tenían que mostrar que comían y a continuación pasar al gesto siguiente, sin detenerse en el largo proceso de la masticación. El período comprendido entre el regreso a casa y el momento de ir a acostarse debía durar dos o tres minutos como mucho.

La primera mujer mostró la secuencia siguiente: 1) volvió a casa con la compra del supermercado; 2) fue a la cocina y guardó las compras; 3) hizo la cena; 4) sirvió la comida; 5) comió en compañía de personas imaginarias (el marido, el hijo, etc.); 6) recogió la mesa, regresó a la cocina y lavó los platos; 7) se ocupó del perro y el gato; 8) regó las plantas; 9) se fue a la cama.

La segunda y la tercera mujer repitieron los gestos de las compras, la nevera, la cocina, la mesa, los platos, ocuparse del perro y el gato, de los hijos, y añadieron dos o tres llamadas a amigas, y nada más. Ése era el ritual de las mujeres.

"asemos a los hombres: El primero mostró esta secuencia: 1) volvió a casa con el periódico bajo el brazo; 2) se quitó los zapatos y los dejó a la entrada; 3) fue a la cocina y sirvió una cerveza o un sandwich); 4) encendió la tele para a continuación dejarse caer cómodamente en el sillón; 5) se

sentó a la mesa y tomó la cena que, como por arte de magia, ya lo estaba esperando; 6) se echó una siestecita; 7) se levantó fue al baño, entró en la habitación y se durmió. ¡Profundamente! Esta secuencia era el ritual de los hombres.

La mujer que decía que no había opresión de las mujeres en Suecia seguía mirando... sin ver.

-¿Y bien, -le pregunté- ¿existe o no, esa opresión?

-No he visto nada...

Hice una segunda dinamización. Pedí a los seis actores que volvieran al apartamento, todos juntos, y que todos juntos repitieran los mismos gestos que ya habían realizado una vez. Sólo que tenían que acelerar, como en el cine mudo.

Así se hizo: los seis entraron y, corriendo, hicieron las mismas acciones. Las mujeres fueron a la cocina, los hombres se sentaron delante de la tele; ellas pusieron la mesa, ellos comieron hasta hartarse; ellas lavaron los platos mientras que ellos roncaban en el sillón, para a continuación irse a la cama. Ellas siguieron trabajando, ocupándose de los perros, los gatos y los niños; ellos roncaban como troncos.

Sólo entonces la mujer consiguió ver lo que miraba sin comprender.

El ritual es una forma que permite llegar al teatro-foro, a la creación teatral de un modelo; una forma rica que lleva a la puesta en escena, a la marcación actoral*, a la puesta en espacio.

El ritual es una forma, entre otras existentes, que crea las condiciones teatrales necesarias para que el teatro-foro se teatro, y no sólo foro. Con frecuencia el ritual contiene en s

En el original: «... á la mise en scéne, la mise «n place, la mise en espaL
mise en place, entre otras acepciones, se refiere a la determinación de los de p
mientas de los actores en escena (lo que en castellano llamaríamos *marcar*)-

mismo los elementos que revelan la opresión, y, a través de él, podemos mostrar y ejercitarnos en la liberación del oprimido, que implica necesariamente la ruptura de los rituales. *Liberarse es transgredir*.

Un gran industrial, padre de una muchacha de veinticinco años, quería obligarla a abandonar París porque estaba enamorada de alguien que a él no le gustaba. El padre la recibía en su despacho, donde también recibía a sus clientes: estaba sentado detrás de una enorme mesa cubierta de papeles, libros y teléfonos, y el cliente (la hija) se sentaba a dos metros de distancia en una silla aislada y sin apoyabrazos.

Montamos el ritual de la recepción de clientes. La hija era recibida por la secretaria del padre y, tras conseguir llegar a él, tenía que oír sus peroratas, sentada a distancia, aislada, ¡impotente ante los imponentes teléfonos!

Hicimos el foro, y las espectadoras que salían a escena se rendían una tras otra: contra semejante padre no había nada que hacer, pensaban. Hasta que llegó una espectadora que se negó a sentarse: se adelantó y se sentó en la mesa del padre; el ritual quedaba roto.

En la relación mesa-silla residía también la terrible opresión paterna. En la relación hija-sentada-en-la-mesa *versus* padre-sentado-detrás-de-la-mesa, las ideas medievales del padre perdían su autoridad. El padre se veía obligado a Mirar hacia arriba, a encogerse para poder ver a su hija, alguna autoridad paterna resiste esa posición incómoda y ^{ri}dícula.

ecuerdo cuando en la película *El gran dictador Chaplin*
^{er} recibe a Mussolini y le ofrece una silla mucho más
4^uena y baja que la suya. ¡La relación visual, la imagen,
^{e n}e también una relación de fuerza y poder!

El ritual ocupa un lugar importante en la puesta en escena de un modelo de teatro-foro. También sirve para analizar una situación. Lo importante es que busquemos el ritual ahí donde se confirma la opresión: el regreso a casa después del trabajo, un hombre que conoce a una mujer en un bar, el cumpleaños de la madre, la visita de la policía, el hijo que pide dinero al padre, el fiel que pide el perdón a su confesor, y así sucesivamente.

Los rituales y las máscaras

Los rituales determinan las máscaras: ¡el hábito hace al monje! Esto es así con total evidencia, aunque nos digan lo contrario. Los hombres que realizan los mismos cometidos revisten las máscaras impuestas por éstos; los hombres y mujeres que obran siempre de la misma manera ante un mismo hecho asumen la máscara determinada por esa acción. El burgués, el obrero, el estudiante, el actor -cualquier tipo de *especialista*- acaban por asumir la máscara de sus especialidades.

Aunque vemos, podemos ver sin mirar: nos resulta natural porque nos acostumbramos a ver las mismas cosas de la misma manera. Pero basta con que un ritual cambie de máscara para que aparezca con toda claridad la absurdidad de ese ritual.

En esta técnica, descrita en *Juegos para actores y no actores*, se lleva a cabo el siguiente método: manteniendo el mismo ritual, el actor cambia de máscara con la actriz -en una escena de flirteo, por ejemplo-y los dos se comportan según sus nuevos roles; o el fiel con su confesor, el padre con el hijo, el profesor con el alumno, o el obrero con su patrón.

También podemos mantener el ritual y modificar las

motivaciones (lo que desean los personajes), o analizar las máscaras multiplicando los rituales en los que participa el personaje, que, simultáneamente, puede ser padre, hijo, marido, etc. Podemos estudiarlo en todas sus relaciones: un actor interpreta simultáneamente todas las escenas, como un jugador de ajedrez en una partida múltiple, uno contra varios.

Lo que importa es desmontar los rituales y las máscaras. En este proceso, todas las opresiones sufridas y provocadas pueden desvelarse de manera más explícita, más visual. Podemos estudiar la dualidad oprimido-opresor presente a veces (a menudo) en un mismo individuo, lo que se da con mayor frecuencia en un contexto social determinado.

La imagen múltiple de la opresión

La técnica precedente permite concentrarse en un problema, una sola forma de opresión, un único caso concreto. Se da cuerpo a la sociedad en una sola imagen. Se muestra el macrocosmos en forma de microcosmos. Yes bueno que sea así, porque ello permite el análisis detallado de ese microcosmos.

No obstante, puede suceder que las soluciones posibles a ese problema, y quizá hasta la comprensión del mismo, sólo puedan hallarse en el macrocosmos social, y no en el microcosmos; en la multiplicidad y no en la unidad. Ésa es la razón de ser de esta cuarta técnica de la imagen.

Primera etapa

El modelo: es **múltiple**. No se **debe mostrar una sola** sino

varias imágenes que encarnen el tema o los diversos momentos y perspectivas del tema. El grupo prepara cinco diez o más de esas imágenes. Es importante que las imágenes no se repitan, a menos que ello sea una característica esencial del tipo de opresión que el grupo se ha propuesto estudiar. Cuanto más variadas sean las imágenes, más ricos serán los resultados.

Segunda etapa

La dinamización del modelo. Una vez que se ha establecido el modelo múltiple, la dinamización se hace en tres etapas:

1. Los modeladores, quienes han construido imágenes de opresión, deben integrarse en la imagen sustituyendo a una de las personas que están en ella, para que toda la imagen se vea a través de su perspectiva. En el modelo vemos la opresión tal como es sentida; a continuación pedimos al modelador que realice la «imagen ideal» y, en ese cambio, vemos lo que el modelador desea.
2. La imagen regresa al modelo real y, a la señal del animador, los integrantes de la imagen deben realizar el trayecto real-ideal a cámara lenta. A través del movimiento autónomo (el modelador no guía a las personas, éstas obran por voluntad propia, aunque sigan sus instrucciones), podemos comprobar el carácter mágico⁴ o posible del deseo del modelador. Cuando la imagen ideal es fantasiosa, el aspecto ridículo de la propuesta resulta visualmente evidente.

⁴ Una intervención es *mágica* cuando al personaje le resulta imposible poner en práctica, cuando **no está en su poder el realizarla: ganar** a la lotería, por ejemplo...

3. La imagen regresa al modelo original. A la señal del animador, los personajes se mueven no ya en dirección del ideal, sino que cada actor lo hace en función del papel que está encarnando (¡manda el personaje, no el actor!). Se comprueba así la factibilidad de la propuesta del modelador.

La imagen múltiple de la opresión ayuda a clarificar lo que piensa el grupo. Cuando una prohibición no se enuncia, significa que no existe como tal, aunque a veces consideremos prohibido lo que no se anuncia como permitido. En Hamburgo, el tema fue la familia. Las imágenes eran aterradoras: violencia, agresiones reales e imaginarias. Hicimos la dinamización y pude constatar que las personas buscaban soluciones dentro de su propia imagen; seguían masacrándose y agrediendo dentro de su conjunto de figuras. Nadie intentaba salir del microcosmos de su familia para buscar soluciones en el macrocosmos social, en la multiplicidad de las demás imágenes. Cuando acabó el ejercicio, les pregunté por qué se habían obstinado tanto en seguir en el mismo grupo si la solución sólo podía venir del exterior. Casi todos me dieron la misma respuesta: «¡Pensábamos que estaba prohibido salir del propio grupo!». ¿Quién lo había prohibido? Si la técnica de la imagen múltiple nos lleva a algo, es justamente al exterior, a las demás imágenes, ^a no encerrarnos en nuestros pequeños mundos.

Es una reacción corriente: estamos tan reprimidos que llegamos al extremo de reprimirnos a nosotros mismos, aun ^en ausencia de una represión externa. Llevamos en nosotros al «*poli*» en la cabeza.

En Barí, en la costa adriática de Italia, alguien propuso el ^{er}na de la violencia sexual contra las mujeres (sólo en 1979, ^e denunciaron más de 26.000 violaciones en Italia, sin con-

tar los miles de casos silenciados por miedo o vergüenza) Se formaron múltiples imágenes. Recuerdo la de Angelina En su imagen, tres hombres la atacaban cruelmente. En la dinamización, pensamos que iba a rechazar a sus agresores Para nuestro gran asombro, Angelina modificó sólo las expresiones fisonómicas de sus agresores, poniendo amor en lugar de odio. Cuando le preguntamos el porqué de su acción, Angelina respondió: «Lo que me asusta de la violación es la violencia, no el sexo».

Cuando el tema divide a los participantes -por ejemplo, la opresión de las mujeres por parte de los hombres o viceversa-, resulta enriquecedor hacer el proceso dos veces: primero las mujeres y después los hombres muestran imágenes múltiples de sus propias opresiones.

Existe una cuarta forma de dinamización: los hombres muestran imágenes de la opresión que creen que ejercen, y las mujeres muestran las suyas. Los padres y los hijos alternativamente; los profesores y los alumnos, y viceversa. Esta dinamización abre otras vías de (re)conocimiento.

Las imágenes múltiples de la felicidad

Esta técnica se parece a la anterior y puede desvelar, de manera más eficaz que cualquier otra, el carácter opresor que puede existir en los participantes.

Primera etapa

Se construye el modelo con voluntarios que modelan imágenes de la felicidad. Éstas se disponen en la sala de forma que cada una quede aislada de las demás.

El animador debe dejar bien claro que cada uno es libre de mostrar la imagen que desee. ¿Qué es la felicidad?

Sin duda, antes que nada, la ausencia de opresión. Así pues, las imágenes presentadas estarán libres de opresión; el modelador no presentará sus opresiones, sino su felicidad, verdadera o imaginada. Esta imagen puede encarnarse en el trabajo, el amor, el ocio, lo que ellos quieran. El animador sugerirá que produzcan imágenes diferentes, para evitar que se reproduzca la misma imagen de la felicidad, a menos que ello sea una característica del grupo.

Segunda etapa

La dinamización: lo ideal sería que hubiera por la sala tantas imágenes como personas no integradas en ninguna imagen. Si hay siete imágenes, es preferible que haya siete *spect-actores*. La dinamización se desarrolla como un juego. El animador conduce a los *spect-actores* a través de las imágenes para que puedan verlas todas. Cada uno intentará sentir qué persona es, en su opinión, la más feliz. El juego (la dinamización) empieza una vez que el animador da la primera señal: todos los que miraban deben entrar y sustituir a la persona que consideren la más feliz. Las personas sustituidas salen. Si por casualidad dos participantes creen que una misma figura es la más feliz, uno de ellos deberá buscar a la segunda persona más feliz. El número de personas que salen de la imagen es el mismo que el de las que entran.

A la segunda señal, todos los que han sido reemplazados también tienen derecho a elegir, a su vez, la imagen más feliz, que puede ser la misma u otra distinta a la que consiguieron. Pero en lugar de reemplazar a la persona, deben sumar su propio cuerpo, en la misma posición, a su

... i i^c r^rticipantes tienen q
lado. Todos los pait v
, enes , moverse intentan-
im A la tercera señal, todos empezaran ^^ aún mayor
noner su cuerpo en una relación e § como los que han
los demás. Tanto los modeladore ^^ ^^ ^^ ^^
con ., como estatua se moverá
una relación aún más feliz. n simultáneamente,
^ etc tercera etapa todos se mueven ^^
fcji esva tci>- , ,,,, odíelos, a* *
se • t n en sujetos y dejan uc ^ J
^ COI ucedía en las etapa anteriores. ^^ momento la
qU Si Ion sujetos, resulta inevitable ^^ nes de lafeli-
n múltiple de la sala (las mump ^^ persona
"v f^ halle en constante modificacio • ^^ ^^ ^^
cl • ,_tr, de figuras y se dirige
ve un conjunto u & siempre que esa s
• l oniunto, pero suceae CASI i -aotraConla
. ro\ es tá también movien persona
^Tua^l^Xa^^^,, • d ,dldtíd,, •
objetivo, es posioie qu<- 7 recorrido también sucede que el modelador tienda a construir su
a A aba llegar. Cada uno debe ne ral, I^ i^ma *ma S en de la felicidad sin tener en cuenta las aspiraciones
tan . entes repensando la estruc & de fe ^^ ^ i e j o s demás miembros de su imagen. Re-
c ., . l , e i animad^0 cuerdo una vez en que un hombre hizo su imagen de la feli-
§ este análisis se realice con ientos brev<^s údad: él acostado con siete mujeres que se ocupaban de él:
• ' ie al principio sólo se hagan otras*^ Una m H J er le acariciaba la cara, otras mujeres atendían solí-
as 611, ., ; * ^ ^^ palmada. Cada ciero ^ (C l t a s Q t r a s p a r t e s d e s u c u e r p o > o t r a l o a b a n i c a b a m i e n t r a s
Caía seri laseñal ^ ^ " e n t o ' e n d ^ 2 ^ ^ > P T M « • s « ^ d o d * T M * o t r a 1 «
cuerpo ^^ sucede a su alrede or y P asó 1 Q ^ ^^ ^ pasar: en la primera parte de la
Ca , , nróximos movimientos. alelp ^ 0 p am iz a c i o n > todos los hombres quisieron sustituirlo en
* " o — imágenes son « r ? ^ « » * » * ? . ^ C ^ T " ? U W i d d a d _ ^ T M a d o P a r h m í s m a « * * _
, o , n r l p se realice el ejercicio, t^i , tener siete mujeres a su alrededor, sin saber si las siete
t I t e r e n e U r a o a J o , p o r ejemplo. E n g

felicidad se asocia al ocio, al sexo, al deporte, a la música,
nunca al trabajo, sobre todo el trabajo manual. En
peiu j j
algunos países (los países nórdicos, por ejemplo) es fre-
cuente ver la imagen sola: el hombre o la mujer leyendo,
tomando el sol, etc.
^ inevitable pensar: «No puedo hacer mi imagen de la
felicidad porque ésta no consiste en una única cosa que yo
pueda mostrar, sino que está hecha de diversos momentos,
^ actividades». Esto es cierto, como también es cierto que
. r
cuando se invita a alguien a modelar una imagen, mostrara
aquella a la que es más sensible en ese momento preciso, en
ese espacio y en esas condiciones.
El juego se termina cuando las figuras establecen una
relación ideal (dentro de los límites circunstanciales) con
^ demás. No obstante, a veces algunas personas disfrutan
r
con la búsqueda y no pueden parar: van de una imagen a
otra, de ésta a una tercera, y, en ese movimiento, se sienten

mujeres estaban de acuerdo o no. Cuando empezó la tercera parte de la dinamización, lo primero que hicieron las siete mujeres fue propinarle unos buenos y fuertes puñetazos simbólicos al *sultán*. La felicidad que había mostrado descansaba en la desgracia ajena. Para ser feliz, oprimía. La tercera parte de la dinamización puede servir precisamente para eso: poner en evidencia la opresión que existe a veces en la felicidad de algunos.

Variante

Se construyen las imágenes e inmediatamente después el animador da siete palmadas: cada persona tiene derecho a hacer un gesto hacia su felicidad. Después de estos siete movimientos, el animador les pedirá que miren a los demás y les concederá otras siete posibilidades. Tras una nueva observación de los demás, habrá una sola palmada y, a cámara lenta, todos podrán buscar su lugar de felicidad hasta llegar a la inmovilidad.

El carrusel de las imágenes

Pequeña técnica, modesta pero muy útil cuando se trabaja con grupos pequeños.

Primera etapa: la improvisación

Como de costumbre, a partir de **una** propuesta del protagonista.

Segunda etapa: el carrusel

Supongamos que trabajamos **con un grupo de cinco**, k¹

participante n° 1 es el protagonista, el n° 2 el antagonista. Los otros tres observan. Una vez terminada la escena, el protagonista ocupa el lugar del antagonista, y el participante n° 3 se convierte en protagonista. Luego, el verdadero protagonista, que ahora interpreta al antagonista, sale; el n° 3 ocupa su lugar para mostrar cómo ha visto al verdadero antagonista, y el n° 4 ocupa el lugar del protagonista; y así sucesivamente hasta que todos los participantes hayan actuado, durante toda la escena o parte de ella, tanto un personaje como el otro.

El carrusel puede hacerse también en el otro sentido: el primero en salir es el protagonista, cuyo papel será interpretado por el antagonista, reemplazado a continuación por el participante n° 3, continuando la rotación en ese sentido.

Tercera etapa: ping-pong

Después de la primera improvisación, todos pueden intervenir sustituyendo a uno u otro, el número de veces que deseen y en los momentos juzgados oportunos. El animador intervendrá solamente para garantizar que cada uno disponga del tiempo suficiente para desarrollar la acción, como protagonista o como antagonista.

Primera variante

Esta variante consiste en la formación de dos equipos después de la improvisación: cada equipo se encargará de sustituir sólo al uno o al otro, como en un juego, un partido, un combate.

^{Se} **gunda variante** < '...'/-- , •:•• -√^>»;

Los actores no **hablan y utilizan su cuerpo para dialogar.**

No se trata de mimar, sino de utilizar el cuerpo de manera expresiva, somatizando las emociones: una comunicación sísmica.

Tercera variante : •

Esta variante se ha transformado poco a poco en técnica de pleno derecho:

1. cuatro actores construyen su imagen de opresión y se sitúan en ella como oprimidos; sus «testigos» los observan;
2. a cámara lenta, tratan de librarse de su opresión, y los demás personajes presentes se comportan según lo que crean que representan: opresores o aliados;
3. cada actor-oprimido sale de su imagen y se integra en la siguiente, en el lugar del oprimido (en una opresión distinta de la suya); lo siguen sus testigos. Se toma un minuto para sentir esa nueva imagen y después se procede como antes;
4. después de haber recorrido las otras tres imágenes, los actores regresan a la imagen que crearon. Los testigos les dicen entonces lo que han observado en su comportamiento en las demás imágenes, y los actores de su propia imagen les dirán lo que los otros actores-oprimidos han hecho en ella;
5. se prueba una vez más. Se cierra la técnica con un intercambio de ideas entre todos los participantes.

La imagen de la transición

Un debate con medios visuales, sin palabras.

El modelo

Se establece el modelo, que ha de ser aceptado por la totalidad del grupo. Este *modelo de lo real* ha de tener por teína una opresión propuesta por el grupo; modelo real de opresión. Se pide al grupo que construya a continuación el *modelo ideal*, del que se elimina la opresión. Después se vuelve a la *imagen real*, imagen de la opresión, y se empieza la dinamización. ;«

La dinamización

El animador informa a los participantes de que cada uno puede dar su opinión sobre los medios de pasar de la imagen real (opresiva) a la imagen ideal (no opresiva), haciendo como un escultor, modificando lo que juzgue necesario para transformar la realidad. Mientras que uno de los participantes está cambiando la imagen, los demás se limitan a comunicar sus impresiones o decir si juzgan la solución realizable o mágica.

Una vez compuestas las imágenes de la transición (reveladoras de ideologías, expectativas, esperanzas), se procede a su comprobación práctica: a cada señal del animador, cada personaje tendrá derecho a hacer un gesto o un movimiento, y sólo uno, para liberarse u oprimir (en el caso de los opresores). Deben realizar los movimientos de acuerdo con los personajes, y no como actores.

Después de varios movimientos, el director sugerirá que^{os} Participantes continúen a cámara lenta. El movimiento^{se} detendrá cuando se hayan mostrado visualmente todas Posibilidades de liberación, quedando la imagen en Poso y los conflictos resueltos, con o sin final feliz. , , ,

Imagen del grupo

Más eficaz cuando el grupo presenta un problema, para buscar la solución con las mayores posibilidades de éxito.

Primera etapa: el modelo

Si existen tensiones dentro del grupo, es probable que no se llegue a la creación de un modelo único, aceptable para todos. No obstante, el simple hecho de intentar elaborar un modelo único puede convertirse en una reflexión sobre los problemas existentes dentro del grupo y los medios para resolverlos.

Si el modelo único es realizable, la dinamización se hará por etapas: el animador pedirá constantemente la opinión del grupo, añadiendo o eliminando ciertos elementos en la imagen determinada por éste.

Segunda etapa: la dinamización del modelo

El animador hará hincapié en que todos los participantes entren en la imagen; incluso los que no hagan más que mirar se insertarán en la imagen en el papel de personas que no hacen más que mirar.

El animador pide a los que estén contentos en la imagen que permanezcan en la posición que ocupan, y a los insatisfechos que abandonen la imagen y se unan a los espectadores; también propone a éstos que entren en la imagen si lo desean.

A continuación, el animador pide a los participantes que salgan de la imagen, uno por uno, para volver a ella seguidamente, ahora colocando su cuerpo según sus deseos y o como se les había impuesto la primera vez, en calidad

sujetos, conservando cada uno su personalidad. La imagen final así obtenida desvela la posibilidad o la imposibilidad de una relación armoniosa entre los participantes.

En Dijon, dos grupos que estaban en conflicto por razones de pertenencia a diferentes partidos políticos, me invitaron a realizar un taller. Mi posición era delicada: ¿cómo hacer mi trabajo sin hacer estallar la unidad problemática de aquellos dos grupos? No se trataba de construir una compañía permanente, sino sólo de un taller de cinco días. Se construyó la *imagen del grupo*, en este caso un grupo dividido, y que fue aceptada por todos: en el centro, un personaje intentaba catalizar y estimular a los demás; estaba claro que ese elemento me representaba a mí, el profesor. Algunas personas se volvían hacia él, otras ni siquiera lo miraban, prefiriendo mirar a sus adversarios con expresión de desprecio. A pesar de sus esfuerzos, el personaje central no conseguía eliminar los conflictos latentes, cuyas causas ni siquiera conocía.

Una vez construida la imagen, comencé la dinamización. Muchos salieron del conjunto para observarla. En la segunda etapa, se veían obligados a elegir: o dejaban el taller o se quedaban y se forzaban a participar. Si se quedaban, ya no iban a poder quedarse al margen. Nadie podía quedarse fuera. Los que no habían sido utilizados en la primera imagen debían participar tanto como aquellos que sí habían tomado parte en ella. Poco a poco, los que se habían marchado regresaron. Adoptaron posiciones distintas a las que les había atribuido y se acercaron al elemento central, el que, al cabo de un cierto tiempo, todos establecieron -Nadie salió de la sala.

Se dió al joven que había representado al personaje catali-

zador que se uniera a los demás. Entonces **ocupé su lugar** y anuncié: «Séptima técnica: el Rashomon».

Y pasamos todos a la técnica siguiente.

Rashomon •>

Nombre sacado de la película de Alara Kurosawa, en la que se cuenta una violación desde diversos ángulos: el del violador, el del marido de la víctima, el de la víctima, el de los testigos, etc. Resulta útil cada vez que algún miembro del grupo tiene una visión diferente sobre un acontecimiento o sobre la situación que el grupo está viviendo.

Primera etapa: la improvisación

Normal, con los actores elegidos y dirigidos **por el protagonista**.

Segunda etapa: las imágenes del protagonista

El protagonista muestra las imágenes de los personajes según su manera de verlos: sus imágenes subjetivas; y se sitúa en la imagen en su propia posición, siempre según su sentimiento. Son imágenes subjetivas sujetas a la deformación, a la exageración; imágenes simbólicas o alegóricas, en las que el escultor juega con la forma, el tamaño, las distancias. No debe buscarse la reproducción naturalista.

Tercera etapa: la «reimprovisación»

Se vuelve a improvisar la escena, siguiendo la trama de la improvisación de origen, con el añadido de elementos que pueden emanar de las imágenes individuales. Los persona-

jes se presentan bajo la forma de máscaras; pueden moverse, pero no pueden perder los elementos esenciales de cada imagen. Las voces, las acciones y las expresiones han de ser la prolongación de las máscaras.

Cuarta etapa: los demás personajes construyen sus imágenes e improvisan de nuevo

Al igual que el protagonista, cada persona construirá alternativamente imágenes de lo que haya sentido en la escena, deformándola según su sentimiento; a continuación, se vuelve a improvisar cada nuevo conjunto de imágenes fabricadas por los participantes, que de este modo dan su opinión subjetiva.

La práctica

En un seminario organizado en Inglaterra en 1994, una joven asiática presentó una escena donde conocía a los padres de su novio, blanco. El sentimiento dominante en la improvisación era el embarazo, si bien recubierto por un velo de extrema cortesía. Los padres del novio no estaban muy seguros de cómo se recibía a los asiáticos en general, tenían mucho miedo de meter la pata, y se quedaban atónitos ante las evidentes diferencias culturales.

En la imagen del protagonista, el novio se mantenía alejado de la mesa, de espaldas, tapándose los oídos. El padre era una especie de ogro de mirada furibunda que hinchaba el pecho ante la joven, acurrucada; la madre se mantenía en una posición defensiva, con los brazos extendidos hacia delante y la cabeza echada hacia atrás, tratando de evitar el choque (y también el contacto) con su nuera.

En la variante del padre, su mujer estaba de rodillas y se

santiguaba; la asiática rodeaba con la pierna al hijo, en la postura de una de esas terroríficas diosas hindúes. El mismo aparecía de pie, tieso como un guardia, con los brazos echados hacia delante como un soldado del Imperio Británico, dispuesto a exterminar a los *indígenas* que hubieran tenido la osadía de acercarse demasiado a su familia.

Esta técnica puede utilizarse en los ensayos de cualquier tipo de obra, al igual que la técnica de la imagen del grupo puede utilizarse para analizar a cualquier grupo, porque permite a los participantes ver cómo son vistos por los demás.

7 *Las técnicas introspectivas*

la imagen del antagonista

Esta técnica se utiliza en el estudio de las relaciones de los personajes. El conflicto central puede incluir a otros personajes, pero sólo será posible estudiarlo si todas esas interrelaciones se concentran en el conflicto principal, protagonista *versus* antagonista.

Primera etapa: la imagen de uno mismo

Esta técnica puede realizarse con un solo conflicto o según el modo *feria*, donde todo el grupo puede formar diversos núcleos conflictuales. Aquí presentaremos el modo *feria*. El proceso es el mismo cuando se trata de un único individuo.

El grupo elige el tema con el que quiere trabajar, en el ámbito de las relaciones interpersonales. Cuando trabajo por primera vez con un grupo, me gusta proponer como tema el miedo. ¿Por qué? Porque a través del miedo aceptamos convertirnos en oprimidos. Una persona sin miedo nunca estará oprimida. Un suboficial del ejército boliviano atacó sin respeto al Che Guevara, preso, herido y desarmado. Sin vacilar, éste le escupió a la cara. Fue asesinado, pero en ningún momento tuvo miedo; conservaba su valor desarmado y rodeado de enemigos.

Karas son entre nosotros las personas capaces de tanto heroísmo. Como no somos héroes, sentimos miedo. Miedo

a perder nuestro empleo (a veces aceptamos condiciones de trabajo inaceptables); miedo a perder el amor de alguien (una vez más, aceptamos lo inaceptable); miedo a la muerte, y llenamos nuestra vida de angustias.

Tenemos miedo, seamos o no conscientes de ello: el miedo está ahí, al acecho, marcando nuestra vida con su sello.

El animador propone a los participantes que se pongan en círculo, dejando algo de espacio entre cada uno, y que se giren todos hacia fuera. Deben pensar en una situación concreta, que los oponga a un antagonista, y en la que sentirían miedo. Una situación concreta y clara: el uno contra el otro. No un miedo difuso a la sociedad, sino el miedo provocado por uno de sus agentes. No miedos *metafísicos* (el ser y la nada), sino miedos *sociales*.

Cada participante pensará en una situación concreta y en la imagen de su cuerpo cuando sintió ese miedo.

A continuación se van girando hacia el interior del círculo, sin mostrar la imagen hasta que todos se hayan girado. Entonces el animador pide al conjunto de los participantes que hagan sus imágenes a la vez, para que nadie influya en los demás o se sienta influido por ellos.

Segunda etapa: la formación de familias de imágenes

El animador pide a los participantes que, sin abandonar las imágenes, se acerquen a otras que les parezcan similares y se alejen de las demás, formando así pequeñas familias de imágenes.

Tercera etapa: la elección de las imágenes

Una vez formadas las familias, el animador **pedirá** a cada

subgrupo que elija una imagen que sea no la mejor -no se trata de una competición- sino la que contenga a las demás o las sintetice. Aquella que contenga el mayor número de elementos presentes en el conjunto de la familia. La sensibilidad de los participantes guiará esta elección, no unos fríos ordenadores.

Se elegirán tres, cuatro o cinco imágenes como imagen de los miedos del grupo en su conjunto, ese día y en ese momento precisos.

Cuarta etapa: la dinamización \leq -

Las imágenes se presentan ante el resto del grupo y el animador pide a éste que haga observaciones sobre lo que ve. Aunque puedan ser contradictorios, los comentarios se dicen sólo con el fin de que queden expuestos y no con el objetivo de llegar a una conclusión.

Cada uno expone sus sensaciones, y el animador subrayará los elementos objetivos: si están de pie o sentados, qué hacen con las manos y los ojos, cuál es la posición del cuerpo, etc. No se trata de interpretar, sino de mirar lo que vemos.

El animador dirá «¡ritmo!» y los actores mostrarán el ritmo de sus imágenes, desarrollando sus sentimientos ante ese momento particular de miedo.

Después de la imagen y el ritmo, el director pedirá que, sin abandonar la cadencia, los actores digan una frase que surja en el pensamiento de los personajes que interpretan. Primero todos juntos, para que de nuevo nadie influya en los demás, y después por turnos, para que todos puedan dar testimonio. Tendremos así imagen, ritmo y frase.

Entonces el animador pide a cada protagonista que reali-

ce una metamorfosis: si está produciendo esa imagen, ese ritmo y esa frase es porque tiene ante sí, real y concreto, a un antagonista preciso. ¿Cuál es la imagen de ese antagonista? El protagonista efectúa una lenta transformación que parte de su propia imagen para llegar a la de su antagonista: veremos cómo a cámara lenta cada uno se transforma en la imagen de su opresor.

El animador recomienza el proceso. Pide a cada uno que dé un ritmo a la imagen del antagonista y que diga una frase que corresponda con sus deseos, en el momento preciso que está reproduciendo con su cuerpo.

Al final de esta etapa, habremos visto la imagen de los protagonistas, su ritmo y su frase, y la imagen de los antagonistas, con su ritmo y su frase.

Quinta etapa: identificaciones o reconocimientos

El animador preguntará al grupo quiénes se identifican con esos antagonistas opresores, o quiénes los reconocen. Quien se identifique con una de esas imágenes o la reconozca, quizá porque se trata de uno de sus propios opresores, sustituirá al actor que representa la imagen. El protagonista que la había creado quedará así libre para volver a su propia imagen inicial de oprimido.

Cuando todos hayan sido reemplazados, tendremos de tres a cinco parejas de protagonistas-antagonistas, oprimidos-opresores. Los primeros, identificados con las imágenes dado que son ellos mismos; los segundos, identificados o en resonancia con los personajes, sabiendo de quiénes se trata y dispuestos a vivir la improvisación que seguirá.

Una vez que las parejas están frente a frente, empieza una nueva etapa.

Sexta etapa: la improvisación en dos modos

El animador dará cuatro consignas sucesivas: «¡Imagen!», y todos los participantes harán imágenes de sus protagonistas o antagonistas respectivos. «¡Ritmo!», y darán una cadencia a las imágenes. «¡Frase!», y repetirán las frases iniciales. «¡Acción!», y a partir de ese momento, en el modo *feria*, las parejas improvisarán sus escenas.

Las parejas conocen el punto de partida pero no el de llegada, pues no se trata de reproducir una escena vivida, sino de realizar una experiencia volcada hacia el futuro: el protagonista trata de liberarse de la opresión y el miedo; el antagonista, un actor que conoce a ese tipo de opresor, trata de mostrar cómo oprimiría en su lugar.

En esta etapa surge un problema que en realidad no es tal. El actor que encarna al antagonista tiene una referencia, en su vida: alguien a quien él mismo conoce. Alguien concreto parecido a aquel que ha inspirado al protagonista. Parecido, pero no idéntico. Siempre existirá una diferencia entre el antagonista imaginado por alguien y el antagonista reconocido por otra persona. El protagonista puede haber pensado en su padre y el actor que encarna al padre, por su parte, habrá pensado en el sargento de su cuartel.

Un surrealismo de superficie. Uno dirá «Papá» para oír cómo le responden «¡Soldado!». En realidad, el actor-antagonista no hace sino percibir el aspecto *sargento* en la imagen del padre. Las imágenes son polisémicas y ahí reside su riqueza principal. No debemos, por falsa coherencia, por realismo superficial, abandonar esas riquezas como si fueran incoherencias.

Pasados unos minutos, esta técnica, intensa y conflictual, puede llegar a estallar en una explosión de enfrentamiento.

tos. El animador propondrá el *modo delicado y suave: lento y bajo*. Imbuidos por la primera parte de improvisación libre, los actores tenderán a ser más creativos.

Séptima etapa: la segunda improvisación

Transcurridos dos minutos, el animador interrumpirá las improvisaciones y solicitará a los demás participantes para que reemplacen al primer grupo de antagonistas, con la determinación de mostrar una nueva forma de opresión, ausente durante la primera improvisación: el protagonista se verá confrontado con una nueva técnica del arsenal de la opresión, se enfrentará a esa nueva manera de oprimir.

También aquí puede surgir un surrealismo de fachada. De fachada, porque que se trata de una dimensión real de la primera imagen. El padre se convirtió en sargento, y ahora puede convertirse en profesor o cura, hermano o patrón: todos ellos pueden estar contenidos en la imagen inicial del padre.

Tiene lugar una segunda improvisación, en dos tiempos; modo normal y modo delicado y suave: lento y bajo. Puede hacerse una tercera o una cuarta improvisación, siempre que entre los participantes haya alguno que reconozca al antagonista (diferentes características de ese antagonista) y esté dispuesto a estudiar esos conflictos. Se recomiendan las sustituciones del antagonista sobre todo cuando se trata de trabajar una única situación de un único protagonista. En ese caso, también se puede centrar el trabajo en ese protagonista y, tras varias improvisaciones con el miedo como tema, volver a empezar poniendo por tema otras palabras, otras emociones e ideas.

Octava etapa: el intercambio de impresiones

Una vez terminadas las improvisaciones, el animador conducirá el debate, el intercambio de opiniones e impresiones, los testimonios de los participantes.

La práctica: el miedo al vacío

En Ginebra, una chica me dijo: *

-Esta técnica no puede utilizarse conmigo. No puedo hacer imágenes de mi miedo porque no tengo miedo de cosas concretas: todos mis miedos son abstractos.

Nos nombró algunos de esos miedos abstractos:

-Tengo miedo a la muerte, al futuro, al infinito y a muchas otras cosas así. -Finalmente dijo: ¡Mi mayor miedo es el miedo al vacío!

Le pedí que construyera la *imagen del vacío*.

-El vacío es el vacío, no existe: ¿cómo voy a imaginarme algo que no existe?!

-Pues haz la imagen de algo que no existe pero que te gustaría que existiera. Imagina esa cosa, o a esa persona.

-Prefiero hacer la imagen del vacío.

-Acabas de decir que era imposible. í

-Puedo intentarlo. <

Se subió al alféizar de la ventana, que por suerte no estaba muy alta, por lo que no nos dio miedo.

-¿Lo veis? ¡Para mí, el vacío es esto! -dijo, un poco temblorosa y mirando a través de la ventana abierta.

-¿Esto qué? -pregunté-. Fuera hay de todo menos nada: el parque está lleno de árboles, de gente paseando, el suelo está cubierto de hojas muertas... No está vacío en absoluto.

-No es fuera donde está vacío, es aquí, dentro de la sala. ¡Es aquí donde está vacío!

Yo seguía sin estar de acuerdo:

-Aquí estamos nosotros, las sillas, las mesas, los zapatos. La sala está llena de personas y objetos. Quizás no somos 10 personas que te gustaría que estuvieran aquí, pero estamos aquí.

-No es lo mismo... El vacío existe... Mira, está ahí...

-Si no somos las personas que te gustaría que fuéramos te propongo que hagas una imagen de esa persona.

Dudó; fue a buscar a un chico del público y lo situó a dos metros de distancia de ella, de espaldas; a continuación volvió a su lugar en el alféizar de la ventana.

-¿Lo veis ahora? Él es la imagen del vacío...

-Puede que sí, pero a lo mejor también es la imagen de lo que quieres. Y él no está cerca de ti. A lo mejor la imagen del vacío es ese vacío real que te separa de él, ¡esos dos metros!

-A lo mejor...

-Ésa es la imagen real. Representa lo que es, no lo que te gustaría que fuera. ¿Por qué no haces la *imagen ideal*? ¿Cómo te gustaría que fuera?

La chica se bajó de la ventana, se acercó al chico y saltó a su espalda, con la clara intención de cabalgar sobre él. Él, por su parte, dio signos bastante evidentes de que no le gustaba demasiado la idea de ser una montura.

-Ésa es la *imagen ideal*.

-¡Sí! ¡Es exactamente así!

-Muy bien, volvamos ahora a la *imagen real*

Ella retomó su lugar, el joven se separó de ella y el vacío reapareció.

-Tu *imagen del vado* es tu deseo de m'ontarte a su espalda contra su deseo de que no cabalguen sobre él. Aquí hay

conflicto de voluntades, como en todas las escenas de teatro: ¡el teatro es, ante todo, conflicto! ¡Aunque el vacío no exista, está ahí, y también podemos hacer una imagen de él! Lo que no existe es el deseo de este hombre de dejarte hacer todo lo que te apetezca. Nuestro trabajo puede adaptarse perfectamente a una imagen así, como a otra más concreta. Seguimos.

Y analizamos las relaciones de la chica que quería montarse en hombres que no querían dejar que se les montase nadie encima. Aquella imagen sirvió tan bien como cualquier otra realista, prosaica.

La imagen analítica

Una de las técnicas más intensas y complejas del arsenal del Teatro del Oprimido. Debe utilizarse cuando el protagonista está realmente dispuesto a usarla, cuando conoce todas las etapas. No ha de obligarse al protagonista a hacerla entera; el animador debe decirle claramente que puede abandonarla durante el desarrollo de la misma, en el momento en que desee hacerlo.

Primera etapa: la improvisación

Una improvisación normal, en la que el protagonista es el de quién encarna cada papel y los actores interpretan el personaje dentro de las consignas fijadas por él, recurriendo a su sensibilidad y experiencia para completarlas, técnica es más eficaz cuando la escena sólo consta del protagonista y un antagonista, y será más útil cuando se dé una situación en la que el propio protagonista no

comprenda lo que **le sucede**, o presente **una** cierta on_a •
dad hacia sí mismo.

Segunda etapa: la formación de imágenes

Los participantes tendrán que dejarse estimular por l
improvisación, no como espectadores, riendo o aplaudien
do con una actitud de consumidores pasivos, sino que al
contrario, lo ideal sería que observaran el más estricto silen-
cio. Como *espect-actores* dispuestos a intervenir, dejándose
penetrar por los estímulos externos y permitiendo que estos
den forma a su cuerpo e informen su sensibilidad.

Tras la improvisación se invita a los *espect-actores* a hacer
imágenes de cómo han sentido las acciones del protagonis-
ta y el antagonista. Imágenes que han de ser el producto de
la percepción de un detalle oculto, disimulado por la acti-
tud general de uno y otro, y que fragiliza al protagonista,
dejándolo vulnerable y dando más fuerza a las armas del
antagonista. Puede suceder que la escena muestre una
situación que no constituya claramente una relación evi-
dente de oprimido-opresor. En ese caso, las imágenes serán
lo que los participantes hayan conseguido desvelar de los
elementos escondidos.

Las imágenes no serán nunca realistas: no se trata de
reproducir lo que todos pueden ver, sino sólo lo que cada
participante haya sentido individualmente, al adopta¹
voluntariamente una actitud de *sim-patía* con uno u otro y
haberse puesto en relación con ellos por identidad o reco-
nocimiento. Las imágenes serán metafóricas, pleonáctic >
surrealistas, expresionistas, magnificadas, deformadas,
fin, todo con tal de que sean verdaderas. No realistas: re
verdaderas, sentidas, vividas. Tenemos un compromi^s

real, no con el realismo, que con frecuencia esconde más
ue revela la realidad.

Se hacen cinco imágenes de cada personaje.

Tercera etapa: la formación de parejas

Una vez hechas las imágenes, cada actor-imagen buscará
su complemento en el grupo opuesto, formando parejas de
imágenes complementarias. La elección complementaria
es aleatoria, sin una razón clara, y pueden hacerla los acto-
res o los demás participantes.

Cuarta etapa: las «reimprovisaciones»

Hechas las parejas, cada una dispondrá de un tiempo
bastante corto para volver a improvisar la escena, y cada
actor mantendrá la imagen tal como la había mostrado. Por
ejemplo, si una de las imágenes mostraba al protagonista en
la actitud de un boxeador, el actor deberá mantener esa
actitud durante la improvisación. Puede moverse pero no
puede modificar la imagen, que funcionará como un filtro:
lo que el actor diga quedará connotado por esa imagen,
que es la visualización magnificada de un elemento del
comportamiento del personaje.

En la «reimprovisación» los actores podrán decir no sólo
as frases pronunciadas durante la improvisación original,
lno ta también pensamientos y acciones coherentes con la
scena original, réplicas que constituyen la exteriorización
Monologo interior. La «reimprovisación» mezcla me-
mo riae imaginación.

protagonista y el antagonista observan atentamente
* improvisaciones», pues tendrán que volver a escena.

m

Quinta etapa: el protagonista asume las imágenes

Terminada la etapa precedente, las parejas vuelven a escena alternativamente para improvisar una vez más la misma situación, esta vez con las mismas palabras y acciones que la primera vez, los mismos movimientos; pero ahora el protagonista se colocará al lado de su imagen, asumiéndola y repitiendo lo que el actor diga o haga, como un eco.

El actor-imagen, al haber sido mimetizado por un aspecto, un detalle del comportamiento del protagonista, ha creado una imagen amplificadora de ese detalle; en esta etapa, se produce el proceso inverso: el protagonista va a ser mimetizado por la imagen del mimetismo anterior, en otras palabras, mimetizado por sí mismo; va a magnificar un detalle que se supone que es suyo, y ese detalle se convertirá en el todo. No es una caricatura: la caricatura exagera lo que ya es exagerado; aquí se trata de descubrir lo que está escondido y desvelarlo.

Transcurrido un cierto tiempo, el animador dirá «¡sal!» y el actor-imagen saldrá de escena, dejando al protagonista a solas con el actor-imagen del antagonista. Durante un rato, el protagonista deberá mantener la misma imagen y proseguir la escena según el mismo comportamiento del actor-imagen, como si fuera él. A continuación, el animador dirá «¡puedes cambiar!», y, si el protagonista está satisfecho con la imagen, la mantendrá y continuará la improvisación, libre ahora de no limitarse a seguir reproduciendo lo que el actor-imagen ha hecho antes que él. Si, por el contrario, piensa que la imagen no le conviene, que lo confina en un rol que no desea, podrá hacer una lenta *metamorfosis*, transformándose en una imagen muy distinta, opuesta, que a su juicio le sería más útil para afrontar la situación: la imagen de lo que querría ser.

Se repite este proceso con cada pareja: en un primer momento, el protagonista reproducirá siempre la imagen y el comportamiento del actor, continuándolo cuando éste sale de escena, para finalmente poder elegir o continuar igual o cambiar al extremo opuesto. %

Sexta etapa: el protagonista afronta simultáneamente todas las imágenes del antagonista

El protagonista vuelve a escena, ahora solo, y afronta todas las imágenes del antagonista juntas, que improvisarán concertadamente, como si formaran un solo personaje; en realidad, son aspectos de una misma persona, el antagonista: son el producto del *análisis* operado por el grupo de participantes.

Las imágenes pueden hablar a la vez, pero nunca unas con otras. El protagonista puede dirigirse hacia una en particular o hacia el conjunto. En ambos casos, el animador dirá al protagonista cuáles fueron sus movimientos, sus certezas y sus dudas en el conflicto con cada imagen.

Séptima etapa: el turno del antagonista

Ahora le toca al antagonista afrontar las cinco imágenes del protagonista, en las mismas condiciones que en la etapa anterior. El protagonista observará la escena y tratará de ver cuál de sus imágenes lo debilita y cómo; cuál lo hace más fuerte y por qué.

Octava etapa: nueva improvisación

El protagonista y el antagonista vuelven a escena para ^{acer} una nueva improvisación de la misma situación. Si la ^{es} escena mostrada es una escena de opresión, ahora el prota-

gonista deberá intentar quebrarla. Los actores que crearon las imágenes que el protagonista rechazó por juzgarlas negativas para él, se colocarán de manera que éste los vea. Si consideran que tiene una *recaída* en dirección de las imágenes rechazadas, emitirán un sonido, una sirena de alarma: «AAAAAH». Informado así de su *recaída*, el protagonista intentará repetir la metamorfosis de las etapas anteriores. Se puede hacer lo mismo con las imágenes que sí gustaron al protagonista: los actores tratarán de estimularlo cuando piensen que el protagonista va por buen camino.

Novena etapa: el intercambio de ideas

El animador coordina el debate entre los participantes.

La práctica: en el teatro, hasta la mentira es verdad

En octubre de 1987, en Colonia, Alemania, Christian propuso una escena con su novia. Se peleaban sin parar y él no sabía por qué. Hicimos la imagen analítica. Durante la improvisación inicial, la pareja apenas se miraba.

Hablaban, pero no se miraban, y tampoco se escuchaban. Se hablaban como si estuvieran al teléfono.

Acabada la improvisación, se hicieron las imágenes.

Primero, las de Christian:

1. Christian como un indio de un *western*, danzando, cantando a los dioses, girando alrededor de su novia como si estuviera atada a un tótem.
2. Christian, estatua de mármol, sentado en una silla, con los brazos levantados, «autocomplaciéndose» en su

belle-

za, su heroísmo.

3. Christian como un niño llorica, pegado a las faldas de su madre, chupándose el dedo.
4. Christian feroz, señalando con un dedo acusador al mundo, culpable de todos los males.
5. Christian enfermo, con una mano en el estómago, triste.

Seguidamente, las de su novia:

1. En la ventana, mirando hacia fuera.
2. Sentada, con las piernas separadas, dándole la espalda a Christian.
3. Sonriente, pero sin mirarlo. *
4. Llorando, en un rincón del escenario.
5. Masturbándose. r

Pasamos a la formación de parejas. Surgieron **estás** combinaciones:

1. Christian indio, bailando alrededor de su novia, sentada con las piernas abiertas: sin mirarla, se disponía a devorarla; ella, en peligro, esperaba un salvador.
2. Christian estatua, mirando a su novia que miraba por la ventana.
3. Christian bebé; la novia riéndose a carcajadas, burlándose de él.
4. Christian feroz, con el dedo acusador apuntando a su novia, que se masturbaba.
- 5- Christian enfermo; la novia llorando, distante.

En las improvisaciones, Christian parecía fascinado por todas las imágenes, menos por la última, durante la cual Prefirió mirar al público en vez de la escena. La tercera, difícil de soportar, fue observada valientemente por un Christian gozoso. La que más lo entusiasmó fue la del indio.

Durante esa escena no miró ni un solo instante a la actriz que interpretaba a su novia.

Llegó el momento en que Christian tenía que asumir cada una de sus cinco imágenes confrontadas con las del antagonista y, tras unos segundos, abandonarlas o conservarlas según su deseo. No sólo no conseguía abandonarlas, sino que además las llevaba al paroxismo. Como indio, estatua, bebé o fiscal llegaba a extremos orgásmicos. Parecía un actor cómico. Para su desesperación, permanecimos atentos, sin reírnos ni una sola vez. Y llegó el turno de la quinta «reimprovisación», Christian viviendo la imagen de un enfermo. Si seguía exagerando de esa manera, en buena lógica tendría que llegar a morir, como mínimo... Sucedió lo contrario: mostró una enfermedad grandilocuente como una ópera, y por muy poco no cantó la última aria fúnebre de *La Traviata*... pero no se quedó lejos. Al final, con la ansiedad de un actor después del estreno nos preguntó: «¿Os ha gustado?».

Le respondí: «El que ha hecho la escena eres tú, no nosotros. ¿Te ha gustado? Y, sobre todo, ¿qué te ha gustado?»

Christian dijo que le había gustado todo porque todo era verdad: él era verdaderamente así, y mucho más aún; tanto, que habíamos sido incapaces de captarlo.

-¿Eres todo eso? ¿Incluso la última imagen?

-Soy todo eso, y mil veces más que eso...

Sabine no estaba de acuerdo: Christian mentía todo el tiempo.

-Ha querido *hacer teatro*, representar. Cuando uno hace una improvisación, se lanza de cabeza, con sinceridad; te emocionas, te expones, te desvelas. ¡Christian no! Él miente, está fingiendo. No podemos trabajar esta escena, no sirve para nada.

Yo estaba de acuerdo y en desacuerdo a la vez. Sabine decía la verdad, pero no toda la verdad. Dado el furor «clownesco» de Christian, resultaba difícil comprender la naturaleza de sus relaciones con su novia. La actriz que la interpretaba dijo que él no le había dado ninguna información, lo que en parte invalidaba su interpretación.

«Si te ha concedido tan poca importancia, es probable que su novia reciba tan poca atención como tú, o menos aún.» Christian *vivía* su personalidad, y la actriz-novia *experimentaba* un personaje basado en alguien que desconocía. Pero los dos estaban ahí, ante nosotros, *viviendo y experimentando* una improvisación. Christian mentía, si se puede llamar mentira a su bufonería. *Mentía, pero era verdad que mentía*. Si sólo prestamos atención a su mentira, nos impedimos ver al mentiroso en su verdadera acción de mentir. Si, por el contrario, fijamos nuestra atención en él y no en la mentira, seremos capaces de ver al mentiroso Christian en su verdadera acción de mentir. *Estaba haciendo teatro*, de acuerdo: estaba, verdaderamente, realizando la acción de decir mentiras. Quizá las cinco imágenes de Christian se debían a las mentiras que nos había contado antes de la improvisación. Quizá él no era así en absoluto. Pero, ciertamente, era así como quería ser visto.

Si estaba mintiendo, ello suponía la existencia de una verdad. El mentiroso no sólo quiere hacer pasar por cierta la mentira, también quiere esconder una verdad.

¿Cuál era esa verdad?

«Ya sé que soy así, pero no quiero cambiar, voy a seguir siendo así. Soy así con mi novia y con todo el mundo. Si cambiara, estoy seguro de que acabaríamos rompiendo. Lo que de verdad queremos es pelearnos, juntos. Estar el uno

cerca del otro para poder no mirarnos.» Christian no podía dejar de repetir: «¿Y qué? ¿Qué hay de malo en ello?». Absolutamente nada, por supuesto. Pero ¿cuál era la verdad que tanto quería ocultar? Lo que veíamos en el discurso de Christian era el exceso, la plétora. Era esa abundancia lo que él quería que viéramos. Y si decía que eso era así porque él quería que fuera así, ningún problema, que así fuera. Como mucho, podíamos sugerirle que, a título experimental, intentara hacer la escena más tranquilamente, con más suavidad, con menos angustia. Propuse que improvisaran la escena una vez más. Christian se negó:

-Estoy cansado. No quiero... Me siento un poco enfermo... -Y se sentó en un rincón de la sala. Solo. En la otra punta de la sala, la actriz-novia, sentada ella también, como en las imágenes que él no quería volver a ver...

En el teatro, la cuestión no es saber si mentimos o decimos la verdad: la cuestión es ver a alguien realizando una acción. La acción es siempre verdadera, aunque el actor mienta. En el teatro, hasta la mentira es verdad.

Circuito de rituales y máscaras

Esta técnica se basa en la hipótesis de que si bien es cierto que los rituales de la vida cotidiana nos imponen a todos una máscara adaptada a ellos, con el objetivo de disminuir los enfrentamientos entre las personas y las acciones que éstas deben realizar, del mismo modo la negativa a utilizar esa máscara o la utilización de una máscara no conforme con él podrán desmontar el ritual o modificarlo, o también revelar su inadaptación. En realidad, entre el ritual y la p^{er}

sona siempre se **produce una lucha: la máscara es el resultado** de esa lucha.

primera etapa: las improvisaciones ritualizadas

El protagonista improvisará de cuatro a cinco escenas, cada una en un espacio diferente de la sala, y en las que deberá mostrar opresiones suyas. Se representará a sí mismo e indicará a los actores los elementos esenciales de los conflictos; los actores seguirán sus indicaciones básicas, pero conservando su libertad de improvisación, pues en caso contrario no sería tal... Es necesario que, en las diferentes escenas, el protagonista tenga conciencia de estarse comportando de diferentes maneras. Por ejemplo, con su mujer se comportará de manera totalmente distinta que con su psicoanalista; con su padre, diferente que con el frutero de la esquina, etc.

Antes de cada escena el animador preguntará al protagonista qué QUIERE de los demás personajes y qué quieren éstos de él: cada personaje ha de emplear toda su voluntad en obtener aquello que desea -en otras palabras, ¡debe hacer acciones!-y no sólo mostrar «cómo es».

Repito: el personaje es acción, *¡es verbo y no adjetivo!* Es querer y no sólo esencia, es un «yo quiero». Exteriormente, podemos convertirlo en un adjetivo, pero él nunca debe hacer esto consigo mismo. El actor debe *amar* (verbo) y entonces diremos que es un amante (adjetivo). No debe mostrarse amante: debe mostrar al personaje amando.

Después de cada improvisación, el animador preguntará ^ grupo cómo ha visto la escena y al protagonista dentro de eⁿa: cuáles fueron sus características predominantes, cuál e^{ra} su máscara. Los *espect-actores* expresarán sus opiniones

con el cuerpo; varios *espect-actores* podrán mostrar diversas máscaras, y el grupo elegirá la más pertinente para cada escena.

Una vez terminada la primera escena ritual, el protagonista pasa a la segunda; los actores de la primera se «desactivan» y se quedan en su zona. Activamos la segunda escena, se hace la segunda improvisación y el animador pregunta cuáles fueron las características principales -y diferentes- del protagonista en esta segunda improvisación; se hablará con el cuerpo y no sólo con las palabras. Se pasa a la tercera escena y así sucesivamente.

Segunda etapa: el refuerzo de la máscara

Acabadas las improvisaciones, el animador hará un breve recordatorio de las características (máscaras) percibidas por el grupo en cada escena, para que sean magnificadas en una segunda improvisación. Donde el protagonista mostró buen corazón, que muestre una bondad desbordante; donde fue intolerante, que sea «intolerantísimo»; donde fue violento, que se convierta en asesino. Ante él, el actor que encarna la imagen elegida por el grupo se mostrará aún más convincente para ayudarlo en su proceso de magnificación.

Tercera etapa: el conflicto de las máscaras contra los rituales

En la tercera etapa, el animador propone que el protagonista comience una escena con la máscara correspondiente, exacerbada; a continuación, conservando la misma máscara, improvisa todas las demás escenas, una por una, con esa máscara que evidentemente no se adapta a ellas. Los actores de cada escena reaccionarán de acuerdo con su nuevo comportamiento, y así podremos comprobar «qué pasaría si—»*

En un taller vimos a un protagonista que, en plena regresión, se chupaba el pulgar tumbado en el diván de su psicoanalista. Después, sin sacarse el dedo de la boca, se iba a ver a su novia. Enseguida descubrió que la cosa no podía funcionar así; pero sobre todo descubrió que, aunque escondía esa costumbre, en todas sus relaciones con los demás existía un simbólico *pulgar en la boca*.

En otro taller, en una de sus escenas una protagonista (usando una de sus máscaras) se iba a un bar con sus amigas, mostrándose de lo más alegre y extravertida. Con esa misma máscara visitaba a sus padres, iba a trabajar y se ocupaba de sus hijos. Con todos la extraversion excesiva funcionaba bien. Por el contrario, al utilizar la máscara de otra escena, más sombría y melancólica, exageraba la exteriorización de sus sentimientos depresivos, lo que dañaba al máximo todas sus relaciones, tanto con las amigas como con la familia y en el trabajo.

Esta técnica permite al protagonista descubrir que, siendo uno, es varios. Nadie es idéntico a sí mismo. Cambiamos. Y, a veces, cambiamos para adaptarnos a un ritual que nos pesa, que nos limita, que nos prohíbe la libre expresión. En ese caso, algo no funciona, o con nosotros o con el ritual: para cambiarlo, el primer paso es verlo teatralmente, estéticamente.

La imagen del caos

Esta técnica se parece bastante al *árcuito de rituales y máscaras* y puede utilizarse después de la *imagen de la hora*. Con esta técnica vemos al protagonista en varios momentos de su

vida, momentos máximos o mínimos de placer, energía o dolor, certeza o confusión. En la *imagen del caos*, el protagonista observa esa disparidad y reestructura lo que es susceptible de ser modificado.

Primera etapa: la improvisación

El protagonista cuenta una escena donde intervienen varios personajes: por ejemplo, una cena en familia a la que asistió y donde se habló de algo importante.

Segunda etapa: el protagonista sustituye a los personajes por funciones

El protagonista elige para cada personaje una función que le corresponda: el Padre puede ser -si efectivamente lo es en la óptica del protagonista- un Capitán; el Tío, un Patrón; la Madre, una Buena Samaritana; la Hermana, una «sesentayochista»; el Hermano, un Terrorista fanático. Y así sucesivamente, siempre según la impresión del protagonista: Arbitro de fútbol, Economista del Banco Mundial, Presidente de una república bananera, Prostituta, Enfermera, Monja, Basurero, etc. En una segunda improvisación, los actores tendrán que interpretar las funciones que, como metáforas, se les han atribuido, pero conservando los lazos familiares o sociales.

La imagen de los «polis» en la cabeza y sw anticuerpos

Primera etapa: la improvisación % , ^ v ' ,

El protagonista improvisa la escena de origen ayudado por los actores que necesite. Es bueno recordar que el pr^o"

tagonista siempre deberá dejar muy claro lo que quiere de cada personaje: ¡el verbo y no el adjetivo!

Siempre, antes de comenzar una acción, los actores han de producir du: ante dos o tres minutos el «monólogo interior» de sus personajes. *

Segunda etapa: la formación de imágenes

El animador pide al protagonista que con los cuerpos de los participantes esculpa imágenes expresivas de los «polis» (policías, censores, opresores) que estaban presentes en su memoria o en su imaginación durante la improvisación. Imágenes de personas concretas, reales, conocidas; no abstracciones, tipo la familia (sino un padre, una madre o una tía); no la sociedad (sino un patrón, un abogado o un capataz); no la Iglesia (sino un cura o una vecina beata), y así sucesivamente. Personajes invisibles para nosotros, pero presentes en la cabeza del protagonista y que lo provocan, que se hallan en el origen de sus miedos, deseos y fobias. Personajes de los que se acuerda durante la improvisación.

Cuando el protagonista ya haya construido cinco o seis imágenes, el animador preguntará a los participantes si consiguen ver otros «polis» en su cabeza, o si los perciben en la suya propia; cada uno, con su propio cuerpo, hará una imagen. Si los participantes han visto esas imágenes es porque conocen a esos «polis»; es porque, por *simpatía*, están en relación con ellos. No obstante, el protagonista aceptará sólo las imágenes que despierten en él el recuerdo de alguien real y concreto. Los «polis» son personajes reales y concretos, y no abstracciones. • , - > •

Tercera etapa: la constelación

A petición del animador, el protagonista organiza esas estatuas en una constelación donde ocupará la posición central: es el sol de la constelación. ¿Qué relación mantiene con él cada imagen? ¿Se muestran cercanas o distantes? ¿Le dan la cara o están de espaldas? ¿De pie o sentadas? ¿Insoportablemente cerca o lejos hasta la desesperación? ¿Qué relación mantienen entre sí las imágenes? ¿Los personajes invisibles pueden verse entre sí o, por el contrario, se esconden? ¿Hay conflictos entre ellos o hablan con una misma voz?

Antes de comenzar la etapa siguiente, el animador debe hacer notar los detalles objetivos de la constelación: detalles de cada estatua y de la estructura de la constelación, del espacio donde se sitúan los personajes visibles (los de la improvisación) y los invisibles (los «polis»). Hará observaciones sobre la relación del protagonista con sus imágenes, y hablará siempre a título personal, animando a los participantes a expresar sus opiniones del mismo modo, aunque sean contradictorias. No hay que intentar resolver las contradicciones, sino clarificarlas. Hay que tender a la observación objetiva de las imágenes para separarse progresivamente de lo que sólo depende de nuestras proyecciones («eso me hace pensar en...», «parece estar haciendo...», etc.). Todo puede decirse si mantenemos clara en mente la distinción entre «lo que es» y «lo que me parece»: lo que existe aunque yo no me diera cuenta y lo que depende de mi percepción.

Cuarta etapa: dando información a las imágenes

Es una de las etapas más bellas, la más teatral y enio

nte. El animador pide al protagonista que se acerque a la imagen de la constelación por orden de preferencia / glo a las imágenes de los personajes invisibles y no a los actores que participaron en la improvisación), y que en voz baja pero audible, le diga a cada una algo relacionado con el pasado y que tanto el protagonista como la persona representada conozcan. Cada encuentro debe empezar por las palabras «Te acuerdas de cuando...» y terminar por «... pues por eso...»: en otras palabras, se debe evocar un hecho real acaecido entre los dos, o del que ambos han sido testigos, y que ha tenido consecuencias. Por ejemplo: «Papá, ¿te acuerdas de cuando me pegaste en la espalda con el cinturón? ¡Pues por eso, hasta hoy, tengo miedo de que las personas que quiero tengan reacciones inesperadas!».

El actor que vive la imagen no ha de tener reacciones visibles; debe comportarse como una estatua de un museo de cera o como una fotografía inanimada. Sobre esa foto o estatua el protagonista proyectará recuerdos o emociones. El actor, que en el momento de ser esculpido fue *formado*, es ahora *informado*. Provisto de *esa forma* y de *esa información*, podrá vivir su personaje en la próxima etapa. Uno a uno, el protagonista les contará a todos sus recuerdos, sus emociones, sus miedos, sus deseos, sus frustraciones, y ellos deberán respetar el silencio más absoluto. Son secretos que se nos desvelan, y tenemos la ocasión de ser todos sus testigos darios. Estos monólogos del protagonista con cada inflasen son revelaciones, que han de ser recibidas sin aplauso ni ^nsura.

ta etapa: la «reimprovisación» con las imágenes

animador propone que se improvise la escena de

nuevo. El antagonista o los antagonistas tratarán de conseguir que la escena acabe de nuevo del mismo modo. Por contrario, el protagonista tratará de modificarla según deseos. Pero a la vez que tiene lugar esta nueva interpretación realista, las imágenes también improvisan, en un segundo nivel estilístico, de manera surrealista: manifestarán los deseos que tienen en el pensamiento, motivadas no por la forma y la información que el protagonista les ha dado y por sus propios conocimientos, sensibilidad, inteligencia etc.

Las imágenes de los «polis» no se mueven: hablan en voz baja, lejanas pero audibles para el protagonista. Éste tiene derecho a desplazarlas: ellas no obedecerán a los gestos simbólicos pero tampoco ofrecerán ninguna resistencia a los movimientos del protagonista. No obstante, si son desplazadas, volverán a cámara lenta a su posición inicial.

Tendremos así dos niveles de actuación en escena: realista, para los actores y el protagonista; surrealista, para este último y las imágenes. Sólo el protagonista actuará plenamente en los dos niveles, sólo él tendrá derecho a hablar tanto a las imágenes como a los actores. Los demás no dialogarán entre sí. El animador debe tener la sensibilidad suficiente como para garantizar que el protagonista disponga del tiempo suficiente para liberarse de sus fantasmas sin quedar, no obstante, completamente extenuado: para el protagonista resulta sumamente agotador vivir estos dos niveles, estos dos estilos, tanto más cuanto que esos «fantasmas» tenderán siempre a repetir los mismos gestos y acciones. Como en la vida real. Es una tensión difícil de vivir. técnica realmente propone una vigorosa gimnasia intelectual.

séptima etapa: el foro relámpago

Transcurridos unos minutos, el animador organiza el foro relámpago, pidiendo a algunos participantes que formen una cola para entrar en escena uno por uno, dejándose un minuto o dos para reemplazar al protagonista y pasar a ejecutar, en ese cortísimo lapso de tiempo, una acción que les parezca eficaz. El protagonista observa estas intervenciones.

El foro, precisamente porque es relámpago, presenta la ventaja de facilitar la participación de la casi totalidad del grupo, lo que permite al protagonista ver soluciones acabadas o simples bosquejos, toda una gama de pensamientos, opiniones y sensaciones.

Acabado el foro relámpago, el director invita al protagonista a retomar su papel y se pasa a la etapa siguiente.

Séptima etapa: la creación de anticuerpos

Esta vez, cuando regrese al corazón del conflicto, el protagonista vivirá solamente en el nivel surreal, el de los «polis». Enriquecido con las opiniones y deseos de los demás participantes, habitado por sus sugerencias, intentará mostrar cómo cree que cada «poli» puede ser desarmado. Mostrará al público su solución: luchará con el «poli» magnificando el combate, haciendo una demostración de ese combate.

Cuando alguien del público comprenda su estrategia, acciones y argumentos, lo sustituirá, saliendo de escena ese «poli» y continuando el conflicto fuera del espacio físico central. El protagonista pasará a un segundo «poli», con el fin de mostrar lo que cree que se necesita para desarmarlo; entonces otro *espectador* ocupará su lugar. Y así suce-

sivamente hasta que todos los «polis» tengan delante a *anticuerpos*.

En ese momento la escena habrá explotado, se habrá repartido en varias subescenas con un «poli» y un anticuerpo cada una. Y todas ellas, a partir de formas e informaciones originarias (las estatuas, los monólogos breves, las intervenciones de los *espect-actores*, etc.), estarán desarrollando auténticos personajes de una pieza, contemplados en una situación compleja.

Octava etapa: la feria

Cuando sienta que alguno pierde fuerzas, el animador deberá estimular a unos y otros para conseguir aumentar la tensión y la creatividad en cada una de las diferentes escenas, cada uno de los diferentes combates simultáneos. E invitará al protagonista a pasearse por la *feria* así formada, interesándose por aquella escena o deteniéndose ante esta otra, yendo de conflicto en conflicto sin descuidar ninguno. Los movimientos del protagonista durante este «paseo» son una escritura que, en la etapa siguiente, el director y los demás participantes descifrarán y leerán para él, pudiendo estar todos de acuerdo o no: se trata simplemente de devolverle la *imagen múltiple de la mirada de los demás*.

Variante: identificación de los cuarteles de donde salen los «polis»

En los últimos años, he preferido utilizar una variante cuyo objetivo es la identificación de los cuarteles: si tengo «polis» en la cabeza, necesariamente han salido de algún cuartel, pues no nacieron conmigo.

• *noli»*
Así, cada anticuerpo que sale de escena con un «p prepara rápidamente con él una escena de su propia

esta nueva escena, otro personaje, completamente diferente del que se supone que representa el «poli» en la improvisación de origen, utiliza la misma ideología que él. Otras palabras: la misma ideología en un personaje diferente en una escena diferente, con diferentes condiciones físicas, etc. Pero la ideología es la misma y las armas de que se sirven los «polis» son idénticas.

Una vez elegidos estos elementos básicos, cada pareja «noli»-anticuerpo (en su situación y circunstancias nuevas) improvisa su escena, en la que el anticuerpo trata de romper la opresión que sufre.

Cuanto más elaborada esté la escena en cuanto a imágenes, mejor: si es posible, los personajes tendrán vestuario y se moverán en decorados contruidos por ellos mismos. Hay que evitar que los actores se sienten en sillas iguales a las de los espectadores, que usen mesas que también se hallan en la sala. Es necesario *vestir el* espacio estético.

Igualmente, en los últimos años he adoptado la costumbre de hacer un mini-foro al final de cada una de estas escenas. ¿Qué objetivo persigo con ello? Pasar del caso particular de un protagonista al caso general, plural, de los participantes del grupo. Nunca vamos en sentido opuesto, del caso general al caso singular de ese protagonista, que es individuo. Lo que pretendemos es detectar ideologías que se filtran en las personas más diversas en las circunstancias más extremas; lo que queremos es clarificar, denunciar la ideología, y jamás a ese u otro individuo.

Novena etapa: el debate

Tras haber cabado la feria, los participantes intercambian impresiones en pretender ganar un debate o establecer la ver-

dad; simplemente buscamos el *espejo múltiple*. Es importante que los participantes se asombren de las acciones y reacciones del protagonista y que no escondan su asombro; pero es igualmente importante que el protagonista se *asombre del asombro de ellos*. No ha de tener miedo ni pretender que lo juzguen. El ejercicio sólo será productivo si el protagonista se sorprende de las sorpresas que puede provocar.

En todas las técnicas del Teatro del Oprimido, pero especialmente en algunas -y entre ellas, ésta-, la sorpresa y el asombro son los elementos esenciales para la adquisición de un conocimiento. Sorprenderse significa aprender algo nuevo, inusitado, insólito, ¡algo posible!

La práctica

Los amigos de Vera

Empecé a desarrollar esta técnica durante mis talleres regulares, con mi grupo de París. Vera nos contó su historia e improvisó la escena: acababa de separarse de su marido, y, en su trabajo, durante la pausa para el café, en la que se reunía con sus colegas, todo había dado un vuelco; eran sus amigos, pero aquel día, el primero después del divorcio, se comportaban de manera totalmente distinta. Después de hacerle unas cuantas bromas ambiguas, Jean le propuso sus servicios para reemplazar a su ex marido en la cama, sólo cuando ella lo necesitara o cuando él tuviera ganas; se lo dijo con la mayor naturalidad, cara a cara, como si le estuviera ofreciendo ayuda: «Las mujeres lo necesitan y los amigos están para eso». Françoise, otra colega, manifestaba una pena inmensa por su amiga abandonada, aun cuando Vera le repitió cien veces que era ella quien había pedido el

divorcio. Quería sentir pena a cualquier precio. Marie-José, la jefa, la trataba agresivamente, con un sentimiento confuso de que el grupo perdía estatus ahora que albergaba a una mujer poco recta, una divorciada. Unas bromas y agresiones insoportables.

Vera pidió que se analizara la escena en el teatro-foro para que debatiéramos objetivamente sobre qué podía hacer una mujer en tales circunstancias.

Probamos el foro, pero no funcionaba. No porque la escena fuera débil o no estimulante: al contrario; era sublime ver a los actores exteriorizar su *Loch Ness*⁵, que desvelaba lo que se llama «Francia profunda», llena de prejuicios y conceptos antifeministas. No era ése el motivo, sino que la situación parecía estar bloqueada: las mujeres que ocupaban el lugar de Vera, o acababan renunciando a su trabajo (en la escena), o a la escena (en nuestro trabajo). O si no, resolvían el problema mediante la violencia física, o con soluciones mágicas. El foro fracasó. ¿Por qué?

Era inútil hacer un foro: Vera llegaba ya a la opresión en posición de fracaso. Vivía una escena de agresión donde nada, o muy poco, podía hacerse. Era antes del café, sola en su despacho, cuando Vera perdía: ella misma era su propia enemiga.

Le pedí que intentara monologar, que se dijera a sí misma sus pensamientos más íntimos antes del encuentro

⁵ En la terminología del Teatro del Oprimido, el mitológico monstruo del lago Ness, en Escocia, significa el conjunto de deseos y pensamientos profundos que los personajes, sobre todo los opresores, guardan en su interior y sólo muestran durante el foro: un arsenal escondido. En el modelo, es decir, en la escena u obra incitadora, el actor, como un iceberg, desvela sólo una parte de su personaje, la menor, y durante el foro, su totalidad.

con sus *colegas*. Aceptó la proposición, y nos daba la impresión de que, en su *delirio*, dialogaba con su padre, su madre, sus vecinos, etc.

Escuchábamos lo que decía a esos seres inmateriales que sólo ella podía ver. Para entender mejor sus pensamientos y emociones, le pedí que nos mostrara esos interlocutores invisibles, que hiciera con su cuerpo imágenes magnificadas de cada uno de ellos.

Tras la construcción de las imágenes, retomamos el monólogo: Vera improvisaba frente al espejo, como antes, pero ahora, a su lado, estaban sus policías invisibles, que condenaban sin remisión a la mujer separada: mujer de mala vida. Quizá ninguno de sus allegados le diría nunca lo que ahora le decían, pero ciertamente pensaban así; y, aunque no sobre ella, quizá ya le habrían dicho cosas parecidas de otras mujeres divorciadas: Vera conservaba en su memoria esas condenas familiares.

Asistíamos maravillados a aquella coincidencia: todo lo que le decían los amigos de la hora del café eran pensamientos, valores morales y juicios que ya estaban en la cabeza de Vera; se trataba de «polis» internos que allanaban el camino a las agresiones externas, que le impedían defenderse, decir lo que pensaba, porque ya estaban en su cabeza, incrustados, lanzando sus acusaciones. Era como si Jean retomara las palabras de su padre; Françoise, las de su madre y así sucesivamente.

Vera no era vencida por sus antagonistas visibles, que para una francesa que vive en París resultaban ridículos: se derrotaba a sí misma con ayuda del museo de cera, o el cementerio, que llevaba en la cabeza.

Con este episodio de Vera me di cuenta de que el foro n°

sirve en todas las situaciones, que no es un remedio universal para todos los males: sólo es eficaz cuando la situación es objetiva, cuando todos la entienden y comparten, aunque ignoren las soluciones posibles: el foro consiste precisamente en la búsqueda de soluciones posibles a situaciones conocidas. Sin embargo, en el caso de Vera, aunque ella sabía muy bien lo que tenía que hacer, era incapaz de hacerlo, acorralada como estaba por voces interiores. Resultaba indispensable construir una nueva técnica: es lo que hicimos con el «*poli*» en la cabeza.

El niño amigo de Henrique

Entre las imágenes de sus «polis», Henrique colocó a un protector: iba a pedirle dinero a su hermana rica, que lo quería mucho y le prestaba todo el dinero que quería, pero las demás imágenes que construyó lo acusaban de ser un vagabundo, un artista (Henrique era actor). Imágenes de condena. Sólo una era delicada: un niño tímido, representado por la participante más dulce del grupo.

Durante las confidencias a las imágenes, Henrique les recordó ciertas agresiones de las que había sido víctima en el pasado. Al niño, por el contrario, le dijo: «¿Te acuerdas de aquella noche, hace ya tanto tiempo, durante una tormenta, que estábamos solos en casa y los relámpagos nos daban miedo? Pues por eso, cada vez que tengo miedo, me acuerdo de ti».

Durante la «reimprovisación», Henrique no soltó al niño. Cuando le pedí que creara anticuerpos, consiguió hacerlo para todas las imágenes menos para la del niño, durante todas las etapas de la técnica, fue incapaz de pedirle a su hermana todo el dinero que necesitaba, aceptando

sólo el 10 % de la suma. Salió de escena, llevándose al r. ~
" * 'Hilo
consigo. Le pregunté: «Y contra éste, ¿no quieres crear anticuerpo?».

-Éste soy yo.

Puede suceder que el protagonista cree imágenes de ángeles guardianes, cuya única razón de ser es protegerlo; no son «polis», sino amigos. O imágenes de lo que otras personas, principalmente el padre, habrían querido que fuera una especie de superyó. En esta técnica más vale limitarse a las imágenes de «polis», pues ya hay otras técnicas que tienen por objeto trabajar con los ángeles y los superyoes.

El viejo Joachim, la joven ninfa y los «polis» fagocitos

Nuremberg, 1988: Joachim, una escena de amor. Está loco por Clara, veinte años menor. Se veían poco, y nunca solos: él, profesor de universidad; ella, su alumna. Hablaban de Marx, de Hegel y de las huelgas. Nada íntimo. Pero se gustaban. Estaban convencidos de su amor, pero inseguros de la reciprocidad.

Un día se encontraron en un bar por casualidad. En la facultad hablaban sin parar; en el bar, los ángeles pasaban continuamente sobre la mesa. Como si cada uno esperara que el otro dijera algo. «¿Qué has dicho? ¿Ibas a decir algo? No he entendido lo que decías. Dime, dime.»

Los dos volvieron a sus casas rumiando las palabras que no se habían atrevido a pronunciar, sus deseos no expresados. Le pedí a Joachim que hiciera las imágenes de sus «polis». Así lo hizo:

1. Un hombre joven echado en la mesa entre Joachim y Clara, riéndose, burlándose de él, agresivo.
2. Un niño llorón.

T_n hombre mirándolo con expresión **severa** y **señalando** con el dedo a la cuarta imagen.

i Un joven leyendo y escribiendo.

¿Sólo hombres?

—Sí sólo -me respondió apresuradamente. *

pregunté a los demás si habían visto más «polis», precisando que sólo podrían haberlos visto en caso de tener los mismos en la cabeza. Joachim no reconocía ninguna de las imágenes propuestas, hasta que alguien le mostró la imagen de una vieja que miraba a Clara, furiosa. Joachim dijo: «La conozco. Creo que sí».

Poco a poco surgió una imagen doble: una muchacha encantadora, con los brazos y las piernas abiertas, que sonreía con una expresión llena de dulzura. El escultor no se detuvo ahí y puso detrás de esta primera imagen la de otra mujer que le tapaba la cara con una manta. Al mirar a las dos imágenes sólo se veía una, contradictoria: los brazos y las piernas abiertas sugerían la permanencia de aquella sonrisa, ahora escondida; y el rostro de la mujer que la aprisionaba se reducía a una sonrisa maligna.

Joachim no dudaba: «¡Es exactamente así!».

Alguien comentó que se trataba de un «poli fagocito»: la mujer del rictus malvado había fagocitado y tragado el rostro afectuoso y dulce, creando un monstruo, una cabeza que contradecía al cuerpo. «Un "poli" fagocito. Se ha comido la cabeza y se va a comer el resto del cuerpo.»

Llegó el monólogo a las imágenes. Al niño le recordó su ^cia, las lágrimas derramadas a escondidas. Al hombre r°, le habló de las exigencias paternas sobre el colegio; J ven estudiante le habló de un amigo pobre que estudiaba ei nticuatro horas al día; a la mujer le contó los repro-

ches de su madre. Ante el monstruo formado por las H mujeres, como le resultaba imposible hablar con la Q tenía la cara cubierta, le preguntaba a la sarcástica: «¿por qué mientes?».

En la quinta etapa, Joachim retomó con Clara-actri exactamente la misma conversación que en la primera improvisación. Esto me preocupó, al ver que nada se modificaba.

Cuando, siguiendo con las etapas de la técnica, propuse un foro relámpago, Joachim pidió que no lo hiciéramos. Le pregunté por qué: «Porque ya sé lo que tengo que hacer».

Extraño: sabía lo que debía hacer pero no lo hacía. Acepté. Para mí, lo importante no son las técnicas, sino las personas: aquéllas sirven a éstas, y no a la inversa. Le pedí a Joachim que creara los anticuerpos, a lo que accedió: «Sí, pero a mi manera».

Y su manera resultó curiosa: se dedicó a juntar personajes. A la actriz que interpretaba al niño le pidió que llorara muy muy fuerte, y así lo hizo ella. A continuación, Joachim puso esta imagen junto a la mujer enfadada, haciendo que el niño la agarrara violentamente y llorara con todas sus fuerzas. La joven mujer-niño obedeció gustosa. La mujer se enfadó aún más, pero sin agresividad, asustada por el escándalo y los llantos infantiles.

Joachim cogió del brazo al hombre acusador y lo llevó hasta el joven estudioso. El hombre seguía dando ordenes -«¡estudia!»-, y el joven seguía haciendo variantes del gesto de estudiar: se anulaban el uno al otro, como en la primera pareja, niño-mujer.

Los cuatro personajes se eliminaban mutuamente^{en} Joachim no se preocupó más. Se rió de ellos y se disp

frentai^{se} al monstruo. Si acababa de construir dos monstruos forzando el enfrentamiento entre dos «polis», aquí • n lo contrario: arrancó la tela que cubría la cara de la ichacha de los brazos y piernas abiertos, y, por primera vez^{veZ} pudo ver su rostro.

Roto el lazo entre ellas, Joachim alejó a la mujer, se volvió hacia la muchacha y se acostó sobre ella. La joven lo abrazó y los dos se quedaron en el suelo, mirando a la mujer malvada Q^{ue no saDΛa oIuΛ} hacer. Joachim cogió a la actriz que había interpretado a Clara, que seguía sentada en el bar, y abrazó una a cada lado, Clara y la imagen de la muchacha, como si fueran la misma persona: las dos formaban un conjunto homogéneo.

Yo quería continuar con las etapas de la técnica, pero Joachim seguía su propio camino: «¿Puedo hacerlo todo de nuevo?». Accedí. Los actores regresaron a sus posiciones originales, como imágenes, y una vez más Joachim hizo lo mismo, sólo que esta vez empujó al niño llorón contra la mujer enfadada, diciéndole: «¡Vamos! ¡Muérdela! ¡Mástícame a esa mujer!».

La mujer se asustó ante tal canibalismo. «¡Come!», proseguía Joachim con todas sus fuerzas, exultante. Con la pareja hombre severo-joven estudioso, Joachim se convirtió en entrenador: «¡No le respondas! ¡Se va a volver loco! ¡Ni siquiera lo mires!» y viendo que el hombre se enfadaba, Joachim, feliz y excitado, ovacionaba a su estudiante como Uⁿ hin^cha: «¡Cómetelo! ¡Traga!».

estaba sobreexcitado. Muchos se reían, hasta que Joachim^m se volvió hacia la pareja monstruo, asustando a la J^{er} de la sonrisa malévola, que lanzó un cómico grito de " ^{to}: «¡No te preocupes! Ya me voy sola».

Y se marchó corriendo. Joachim se sentó junto a muchacha de las piernas y los brazos abiertos. Ella lo rodeó con piernas y brazos. Clara se acercó y lo cogió por detrás con ternura. Los tres se quedaron un tiempo así, en el suelo. Yo no decía nada. Joachim sí:

-Sé que en realidad no es así. Pero sí que es así. No tiene nada que ver, pero es así, exactamente así.

-¿Qué es lo que es así?

-Cuando veo a Clara, veo a esta otra, y oigo lo que dicen estas imágenes. Pero he descubierto algo importante: tengo muchos «polis» en la cabeza, muchísimos. Tengo «polis» que me dicen que vaya a trabajar, otros que soy viejo; muchos «polis». Mi cabeza es un cuartel, tengo muchos más «polis» que los que habéis visto. Pero he descubierto que algunos son fagocitos. Son capaces de comerse a otros: son caníbales. Ahora tengo que descubrir cuáles son los buenos caníbales y cuáles deben ser devorados.

Tras reflexionar detenidamente, Joachim me preguntó:

-¿Crees que existen «polis» en la cabeza caníbales?

-Creo en todo, querido Joachim, en casi todo.

Sobre todo, creo en el teatro; ¡en eso creo totalmente! Creo en las palabras no pronunciadas que, a través de él, pueden ser dichas y oídas.

Observaciones

A veces esta técnica presenta un problema: el protagonista suele poner a todos los «polis» a su alrededor, sin utilizar las ventajas de una constelación. Se debe insistir en que respete las distancias, las perspectivas, los contrastes; que se adapte a sus «polis» según sus afinidades o repulsiones, y no se contente con ponerlos uno junto a otro, como

se ve en el ejemplo. A menos que el protagonista realmente quiera forzar una pared con ellos.

El «poli» no es necesariamente una imagen con una pistola en la mano o el dedo alzado. Puede mostrarse como imagen en una forma seductora. El «poli» se define como una imagen presente en nuestras cabezas en el momento en que realizamos una acción, y que nos impide hacer lo que queremos o nos obliga a hacer lo que no queremos: dejamos de realizar nuestro deseo para cumplir el deseo del «poli». Lo cual puede producirse mediante la violencia o la seducción, con dureza o suavidad, mediante palabras o gestos, con franqueza o timidez.

También puede suceder -lo que no hace sino enriquecer el método- que el protagonista ponga en la constelación a sus «polis» y también a «polis» que están en la cabeza de sus «polis». El único problema con este tipo de constelaciones es que tienden a ser confusas.

Todas las técnicas que presentamos en este libro son técnicas estéticas, es decir, sensoriales, artísticas. A veces, algunas personas sólo sienten el deseo de verbalizar sus pensamientos o de ilustrarlos con imágenes obvias. Una imagen no debe ser la simple ilustración de una palabra o una frase: en ese caso resultaría más cómodo pronunciar esa palabra o esa frase. Una imagen debe construirse o crearse en una atmósfera estética, con sensaciones y emociones, sonidos y movimientos.

En consecuencia, el protagonista gasta parte de su tiempo luchando con los «polis» durante la quinta etapa. Esto refleja casi siempre lo que nos sucede en la realidad, pero nosotros nos preocupamos más por nuestras prohibiciones que por nuestros deseos. Que así sea. Pero también puede

ser que el protagonista obre así porque no ve a los personajes antagonicos reales. La escena teatral intimida. El animador debe estar siempre atento a esto y ayudar al protagonista a mirar a su alrededor. Si éste sigue empleando su tiempo exclusivamente con los «polis», ya no se tratará de un accidente, sino de una acción llena de sentido.

La imagen del «poli» en la cabeza de los espectadores

Idéntica a la técnica precedente, con la única diferencia de que son los *espect-actores* quienes construyen las imágenes de sus «polis» en la cabeza, y no el protagonista; serán capaces de hacerlo gracias a la identificación, el reconocimiento o la resonancia que hayan podido sentir respecto de la improvisación realizada.

La mayoría de las veces el protagonista reconoce como suyas las imágenes presentadas, pues casi siempre se instaura la simpatía.

La imagen del arco iris del deseo

La técnica

Ninguna emoción, sensación, apetencia o deseo se manifiesta en el ser humano en estado puro. Todo es contradictorio, complejo. El amor de Romeo y Julieta no está exento de agresividad y resentimiento: ella nunca hace nada de lo que él le pide sin exigir algo a cambio. El amor y el odio, la tristeza y la euforia, el miedo y el valor, todo se mezcla y se confunde en proporciones diferentes. Lo que vemos social-

mente no es sino la dominante de todas las fuerzas que, continuamente, luchan entre sí en el alma humana.

Esta técnica ayuda a clarificar los deseos, las apetencias, las sensaciones y las emociones. Permite al protagonista verse no «uno», como le devuelve la imagen del espejo, sino múltiple: las imágenes reflejadas en ese caleidoscopio que son los participantes, que forman *el espejo múltiple de la mirada de los demás*. Las pasiones del protagonista se muestran repartidas en sus colores invisibles a simple vista, como la luz blanca del sol, que, al atravesar la lluvia, se transforma en arco iris. Gracias a él, podemos ver los colores que la luz blanca disimula. ¿«Claro como la luz del día»? No, más bien deberíamos decir «oscuro», pues la luz del día miente; sólo el arco iris dice la verdad.

Primera etapa: la improvisación

Dirigida por la *persona-personalidad* que interpretará el papel de protagonista. Los participantes, personas-/>ér.<raa-*jes*, interpretarán los demás papeles. Siempre, antes del encuentro, se *realizará* durante unos minutos un monólogo interior, con el fin de movilizar a los actores y activarlos en los personajes que van a representar. Nunca hay que empezar sin hacer previamente un monólogo interior.

Segunda etapa: el arco iris

El animador invita al protagonista a que cree imágenes de los deseos, estados de ánimo y emociones que ha sentido durante la escena y que, a su juicio, son importantes para el estudio de las relaciones interpersonales que quiere analizar. El protagonista muestra con su cuerpo imágenes de sus emociones y deseos, y los participantes que se identifiquen

con ellos o los reconozcan, o en los que produzcan una resonancia intensa, los encarnarán. Es importante que los participantes quieran hacer esas imágenes y no que se limiten a aceptar los papeles.

Cuando el protagonista haya acabado de esculpir sus imágenes, el animador pide a los demás que propongan otras imágenes que hayan sentido ellos. Cada uno mostrará su imagen con el cuerpo, y al protagonista le tocará aceptarlas cuando se reconozca en ellas, o rechazarlas en caso contrario. Las imágenes han de desvelar los deseos del protagonista, y no sus «polis» en la cabeza: éstos son los deseos de los demás, y en esta técnica lo que estudiamos son los deseos del propio protagonista.

Tercera etapa: monólogo, confidencias, primera constelación

El protagonista hace a cada imagen una confidencia que explica su relación con ella, recordándole un incidente acaecido entre ambos, un recuerdo. Ha de revelar por qué se siente así, cuáles fueron las consecuencias de ese encuentro o de ese acontecimiento, y también por qué ha creado o aceptado cada imagen. Al mismo tiempo, pone la imagen en relación física con el antagonista, según cómo crea que éste la percibe y no como a él le gustaría que fuera: cómo cree el protagonista que lo ve su antagonista.

Una vez realizada esta primera *constelación*, el animador pide a los participantes que comenten lo que ven: comentarios objetivos (quién está cerca de quién, sentado o de pie/ o subjetivos («esto me hace pensar en...»)).

Cuarta etapa: la parte asume el todo

Las imágenes se colocan en línea, fuera del espacio e

tico, y el protagonista empieza a enviarlas a escena, una a una, en el orden que desee. Cada una tendrá dos minutos para enfrentarse al antagonista sola, como si fuera el protagonista entero; los actores utilizarán la memoria de lo que han visto en escena, pero también, y sobre todo, la imaginación. Improvisan como si una parte fuera el todo, como si ese color aislado fuera el arco iris entero: ¿qué efectos tendría ese combate monocromático? ¿Qué consecuencias? ¿Qué caminos seguiría la relación si el protagonista fuera sólo esa imagen, ese deseo, ese tono?

El antagonista debe reaccionar como si el personaje cambiara de personalidad en cada momento.

Quinta etapa: el arco iris completo

Las imágenes vuelven a escena para no abandonarla ya: como son partes constitutivas del protagonista, éste no puede ignorarlas, hacer como si no existieran. Pero, por el contrario, puede intentar modificarlas. Una a una, dispondrá las imágenes en una segunda constelación que tendrá por referencia al antagonista, situándolas cerca o lejos, de perfil o de frente, visibles o escondidas. La particularidad de esta segunda constelación es que el protagonista la dispondrá como le gustaría ser percibido por el antagonista. De esta manera, el protagonista podrá medir la importancia que desea atribuir a cada una de las características (deseo o emoción) encarnadas por cada imagen. Si cree que hay que atenuar una imagen violenta, la situará lejos del antagonista, donde tenga menos visibilidad, y así sucesivamente.

Una vez en escena, la imagen actuará en voz baja, dirigiéndose al antagonista como si estuviera a solas con él. Éste

deberá afrontarlas una a una, sucesivamente, como si fueran siempre la misma persona: el protagonista.

Observación: los movimientos del protagonista -añaden las imágenes en escena, sus dudas y certezas- constituyen en sí mismos una *escritura* que hay que *desafiar* debatir. Cuando se halla en escena organizando el arco iris, el protagonista no puede observarse a sí mismo: resulta útil decirle cómo se ha conducido durante la disposición de las imágenes.

El comportamiento del antagonista con cada imagen contiene también determinadas significaciones: ¿cómo se comportaría si el protagonista fuera sólo esa u otra imagen? Cuando se enfrenta con el protagonista en la improvisación, lo afronta como a un todo: ahora que lo ve parcialmente, ha de elegir con quién quiere relacionarse y cómo.

Sexta etapa: el protagonista ocupa el lugar del antagonista

En cuanto el protagonista se dé por satisfecho y haya acabado de organizar la constelación -su arco iris- tal como desea ser visto la próxima vez, y ya no sienta la necesidad de modificarlo, el animador le pedirá que se ponga junto al antagonista o detrás de él. De este modo podrá ver y sentir el arco iris de su deseo desde la misma perspectiva que el antagonista: ¡ver cómo lo ven! Cuando hablamos, sabemos lo que decimos, pero conocemos muy mal lo que se oye. *¡La palabra pronunciada nunca es igual a la palabra escuchada.* Cuando realizamos una acción, sabemos lo que hacemos, pero nunca cómo los demás la han percibido o sentido.

En esta etapa, a partir de esa perspectiva, el protagonista podrá percibir de qué manera es percibido. ••

El animador pide al antagonista que salga dejando en

el lugar del protagonista, como si fuera él mismo, al protagonista, solo, que deberá comportarse mostrando cómo se comporta, a su juicio, como el verdadero antagonista.

Variante: todos se callan y, uno por uno, sólo actúa con el protagonista el deseo con el que quiera hablar.

Séptima etapa: voluntad contra deseo

Estimulando su voluntad consciente, el protagonista se enfrentará con cada uno de sus deseos, uno por uno, en un diálogo enérgico, utilizando su voluntad; la voluntad es consciente; el deseo, no siempre. Aquélla es moral, hace elecciones; éste es amoral, es lo que es. El protagonista tratará de reforzar el deseo cuando esté de acuerdo con él, o reducirlo al silencio en caso contrario: en este diálogo vigoroso, los actores que interpretan los deseos se verán incitados a reafirmarse cada vez más en el entendimiento o el conflicto con el protagonista, sea cual sea la relación existente entre ambos; los deseos no son nunca corderitos, y aquí deberán exacerbarse.

Los que la voluntad apruebe deberán exaltarse aún más; aquellos que repruebe se reforzarán igualmente con el careo. Un deseo es un deseo, que puede identificarse, o no, con la voluntad consciente. Esta etapa ha de ser dinamizadora.

Octava etapa: el agora de los deseos

El animador pide al protagonista que se retire, dejando imágenes solas. Se inicia así el *agora de los deseos*: las imágenes, que antes se ignoraban mutuamente, podrán dialogar e interactuar unas con otras.

En esta etapa, el enfrentamiento continúa. Es necesario cada imagen, aunque sólo sea por un instante, reconoz-

ca la existencia de todas las demás y establezca una relación con cada una de ellas, aunque sea breve. Hay que examina y experimentar todas las relaciones entre todas las imágenes, de dos en dos.

Durante el agora, el protagonista circulará por el espacio de la representación para mirar y escuchar mejor las alternativas, opiniones y soluciones. ^

Variante de esta etapa

Con los deseos colocados en semicírculo, los *espect-actores* decidirán cuáles son los más antagónicos, formando parejas con ellos; cada pareja tendrá dos minutos para improvisar su combate en presencia del protagonista; transcurrido un tiempo el animador dirá: «¡Toma partido!», y el protagonista deberá decidir en qué lado quiere quedarse, u oponerse a los dos, o alternar y participar activamente en el combate.

Novena etapa: la «reimprovisación»

Se vuelve a improvisar la escena original. Esta vez se anima al protagonista a que imponga su voluntad. El resultado puede ser distinto de la primera improvisación o no.

Décima etapa: el espejo múltiple de la mirada de los demás

Todos los presentes expondrán lo que han sentido o percibido durante el proceso, hayan sido participantes directos o no. El animador coordinará el intercambio de ideas y sensaciones, sin pretender nunca *interpretar o descubrir la verdad*, sino, simplemente, señalando la originalidad, las condiciones, los aspectos estéticos de cada intervención, los significantes y los significados, el *espejo múltiple de la mirada los demás.* i••

^a práctica

Ins imágenes sensoriales de Soledad

En 1989, en Río, Soledad, una joven argentina, nos contó que tras diez años de vida en común con su marido había decidido pedir el divorcio. Su marido era un vago jaidoso, incapaz de tomar decisiones, pero que se resistía la idea de separarse de Soledad. Ella lo quería pero no podía soportar su lentitud. Le comunicó su decisión por teléfono. El marido, herido, reaccionó de manera confusa, aceptando sin aceptar, y se citaron para que ella fuera a buscar sus cosas, dado que había decidido vivir sola.

Hicimos la improvisación: Soledad entra en la casa, que parece abandonada; en el dormitorio está el marido acostado, con los ojos cerrados, oyendo música con los cascos. Soledad lo llama, lo toca, lo empuja y, finalmente, el marido se da cuenta de su presencia. Ella empieza a recoger su ropa y el marido sigue escuchando la música. Ella coge sus libros y el marido sigue con el *walkman* en los oídos, pero ahora también tiene los ojos bien abiertos y observa todos los movimientos de su ex mujer. Soledad se dispone a coger sus discos. Él protesta y se lo prohíbe: dado que ella es incapaz de saber cuáles son suyos y cuáles de su marido, éste no piensa permitirle que desperdigue la colección. Es ella quien ha querido separarse: pues que ahora sufra las consecuencias; y una de ellas es quedarse sin ningún disco, porque los discos pertenecen *a la casa*. Soledad protesta, pero no le dará satisfacción; apenas si la escucha. Ella se queda ^lrando fijamente a su marido, que le vuelve la espalda. La ^{esc}ena acaba ahí.

Soledad hizo el arco iris de sus deseos. La creación de sus

imágenes se caracterizó por la ternura y la minuciosidad con que se ponía a sí misma en relación con la imagen del marido-

1. Soledad acostada junto a su marido, cogiéndole la mano más tarde, cuando habló a la imagen, le recordó los buenos momentos que habían vivido juntos, felices.
 2. Soledad sentada en la cama, como una madre, llena de ternura, explicándole a un hijo malcriado que un marido no debería comportarse así: «¡Pareces un bebé, todo el rato pegado a mis faldas!».
 3. Soledad empujando a su marido, obligándolo a reaccionar, a hacer algo. Más tarde, durante la acción, una actriz-imagen gritó: «¡Haz algo, rétenme, pégame, pero no me dejes irme!».
 4. Soledad infantil, de rodillas en la cama, con las manos juntas, implorando: «¡Mírame!».
 5. Soledad tratando de estrangular a su marido en una lucha cuerpo a cuerpo.
 6. Soledad sádica, mostrando que podía romper los discos, que tenía ese poder; al comportarse así sentía un placer intenso. Quería *amenazar*, lo cual le procuraba placer, pero no quería ejecutar su amenaza. Su placer residía en la amenaza, no en su cumplimiento. Amenazar le permitía ver el miedo en el rostro de su marido: «Los discos son la única parte sensible de tu cuerpo: mira cómo voy a desgarrarte, a agujerearte, a desangrarte». No era necesario romper nada, ¡la sola amenaza proporcionaba ya todo el gozo deseado.
- Soledad nos confesó que sentía cierto placer viéndolo sufrir, ¡que era el único placer que conseguía obtener de e • Experimentaba con ello un gozo físico: «Si me hubiera dejado coger los discos, creo que no me los habría llevado..»-

En la etapa del arco iris, cuando, primero uno a uno

lueg° todos juntos, los colores se enfrentan al antagonista, . que más saltaba a la vista era la intensa relación corporal alie cada imagen mantenía con el marido. Ya lo acariciaban, y^a 1° expulsaban de la cama, de la habitación, o de la casa. Todas las escenas empezaban o acababan en la cama, todas pasaban por una confrontación física de fuerzas. Especialmente la escena «marido y Soledad estranguladora», q^{ue} terminaba con los dos revolcándose en la cama y por el suelo, abrazados entre las sábanas. Todo con una oran sensualidad y sin ningún peligro de muerte.

«Es cierto: si de verdad quisiera matarlo, no habría hecho la imagen de una estranguladora, sino la de una mujer con una pistola en la mano.»

Tenía razón: un disparo es irreversible. Mata a distancia. El hombre no puede defenderse de la bala con su cuerpo. Una muerte aséptica. Por el contrario, el estrangulamiento es sensual: los dos cuerpos han de estar próximos, deben tocarse, apretarse. El estrangulamiento es gradual, se acerca al paroxismo dejando siempre una vía abierta al perdón, al arrepentimiento, hasta que se produce la muerte, apoteosis, orgasmo. Sin contar con que Soledad no era una mujer fuerte: probablemente habría sido dominada por su marido, pero para eso hubiera hecho falta que él reaccionara. Y él no hacía nada.

Soledad comentó: «Si de verdad hubiese querido coger^{os} discos, habría ido a buscarlos cuando él no hubiera estado^o en casa (tengo las llaves) y hasta podría haber robado los^u yos, además de los míos. ¡Pero yo quería su presencia! una haber contratado un servicio de mudanzas y llevar^e toda la casa, pero preferí hablar con él, y no cogí absoluto^{ente} nada...».

Un amor que da miedo

En 1989, en Zurich, un arquitecto contó que su hijo quería jugar todo el rato y no le dejaba tiempo para trabajar. Benno tenía que acabar el plano de un nuevo edificio encorvado sobre su mesa de trabajo. Su hijo entra. Disputa. La escena acaba cuando Benno no consigue ni jugar con su hijo ni acabar su trabajo, al sentirse culpable.

Su arco iris se componía de las siguientes imágenes:

1. Padre severo, enérgico, ejecutor de la ley, pilar del orden. El enfrentamiento con su pobre hijo resultaba una masacre. El hijo reaccionaba como si se las estuviera viendo con un padre fustigador, terrorífico.
2. Padre mejor-amigo-de-su-hijo: Benno pasaba de todo, guardaba sus proyectos y dibujos en el armario y se ponía a jugar en el suelo; al día siguiente, el trabajo no estaría acabado.
3. Padre trabajador: el hijo entra y el padre ni siquiera se percata de su presencia, ni siquiera responde a sus preguntas; de todas las imágenes, ésta es la que más hiera al hijo. Una imagen que lo ignora, que no lo identifica como hijo, ni siquiera como a alguien existente, que anula su identidad. El hijo siente que se ha quedado sin voz (no se le escucha) y sin cuerpo (no se le ve).
4. Padre profesor, que explica con todo cuidado, con todo detalle, cómo han de ser las relaciones padre-hijo, los derechos y los deberes, los salarios y las plusvalías, etc. El hijo se duerme durante las explicaciones.
5. Padre víctima, que muestra hasta qué punto sufre al no poder jugar con su hijo y al sentirse incomprendido por éste, que debería comprenderlo; cómo sufre al estar incomprendido en casa y en el trabajo; cómo sufre

tanto sufrir. Un padre aburrido. El hijo ya no quiere jugar,

el padre que infantiliza a sus hijos, tratándolos como a deficientes mentales y no como a niños: «No hacen más que chiqui^{uuuu} y yo no puedo perder el tiempo con eso... primero acaba el bachillerato y luego hablamos».

7 La última nos hizo reír, por lo inesperada, sobre todo la imagen de Benno. La imagen de un padre que idolatra a su hijo, única razón válida para vivir: ¡hijo amado, con pasión, con locura, maravilla de las maravillas! Apenas comenzaba la escena, el niño se escapaba a todo correr: no podía soportar tanto amor...

Al construir su arco iris, Benno puso las imágenes del padre amante y del padre severo delante de su hijo, con el padre amigo en medio. En la escena que siguió, el hijo aceptó mejor esa composición, con los demás padres desperdigados por la sala: el padre trabajador a media distancia, y el profesor visible pero inaudible. Pero el hijo se peleaba con el padre víctima y con el padre que lo infantilizaba. Al niño no le gustaban nada y a Benno tampoco, por lo que los alejó.

-Yo era así, pero ya no lo soy. Eso era antes.

-¿Antes, cuándo?

-Ayer... Hasta ayer...

El elefante de Guissen, Alemania

En mayo de ese mismo año, decidí utilizar por primera vez el arco iris del deseo en la presentación pública que tenía punto final al taller. En los espectáculos es normal -y cuenta- que, cuando la gente no se conoce, las personas intervienen tiendan a esconder sus problemas princi-

pales, enmascarándolos o simbolizándolos. Aun así, la técnica puede resultar útil. En el teatro todo es verdad, hasta la mentira. Cuando alguien miente, vemos verdaderamente su mentira. Se ve a la persona en la verdad de su acción, que consiste en contar una mentira.

En Guissen, una mujer se propuso como protagonista pues quería comprender la relación que mantenía con su compañero. Quizá se ofreció en un arrebato, sin habérselo pensado demasiado, pues, una vez en escena, se sintió intimidada al ver al público. Desde el patio me veía a mí solo; ahora veía y era vista por trescientas personas.

-¿Tengo que mostrar mi problema personal delante de todo el mundo? -me preguntó, inquieta.

-Exactamente: el teatro es conflicto, es querer. ¿Qué es lo que quiere usted?

-¿Quién? ¿Yo? -dijo ella, dudando ante el público.

-¡Sí, usted! Si quiere hacer esta técnica, es indispensable que diga lo que quiere y de quién lo quiere.

-Quiero algo... ¡de mi marido!

-¿Y qué quiere de su marido?

Mi pregunta, ante trescientas personas, era temeraria.

Tras muchas vacilaciones, suspiros, medias sonrisas y temblores, dijo: «Quiero un elefante...».

El público se rió. Pensé en pedirle algo más *concreto* que un elefante, algo más verosímil, más verdadero. Una mentira menos gorda. Nadie le pide a su marido, de regalo de cumpleaños, un elefante, sobre todo si vive en un séptimo piso en el centro: ¿dónde estacionas el elefante? ¿en qué *parking*?

Pero pensé que un elefante podía esconder muchas cosas. Un elefante, incluso uno pequeño, es muy grande-puede ocultar una enormidad de cosas.

Al verla intimidada, le di la posibilidad de renunciar; nunca debe forzarse a nadie a hacer una improvisación. La mujer, visiblemente reconfortada por el elefante, quiso continuar.

Improvisamos y las risas cesaron. Teníamos ante nosotros a una mujer que pedía a su compañero un elefante. Si sólo nos hubiésemos fijado en las palabras, en lo que decía, todo nos habría parecido inmensamente ridículo. Sin embargo, aquella mujer estaba absolutamente decidida a obtener algo de aquel hombre. La palabra «elefante» podía y debía ser traducida. En su lugar podíamos entender tantas cosas: amor, ternura, estatus social, orgasmo, comprensión, perdón... «Elefante» se convirtió en un significante vacío que podía contener todas las significaciones posibles... «Elefante» podía incluso querer decir «elefante», último sentido que dábamos a esa palabra. Qué importaba su significado: aquella mujer pedía desesperadamente a aquel hombre algo que él no podía o no quería darle. ¡Y la técnica resultó útil, aun cuando su objeto estaba oculto por la mentira elefantásica!

La cosa era como si ella le pidiera lo más normal del mundo: un vaso de agua, por ejemplo, o... un elefante. Y él se negaba.

Vimos también algo importante: ella pedía, exigía, pero no ofrecía nada. Un querer sin don.

Esto es lo que mostró en el arco iris:

- *• Una niña llorando, pidiendo un juguete, pataleando, como si quiera un elefante de peluche, de los que papá y mamá dicen «imposible».
- Una mujer aterrada, con miedo a la oscuridad, en donde se escondía un verdadero elefante, inmenso, furioso,

lleno de patas inmensas y con colmillos gruesos como árboles; la mujer huía del marido, del compañero, del hombre como si huyera de una manada de elefantes carnívoros.

3. Una mujer con las piernas heridas, incapaz de andar y de ver a su marido, o siquiera de hablar con él: pensando sólo en sus piernas mutiladas; no pedía ayuda: sólo se angustiaba.
4. Una boxeadora, que usaba la cabeza de su marido de *punching-ball*. No se fijaba en su marido, sólo en sus puños.
5. Ella frente a un espejo, besándose; tampoco ahí estaba en relación con su marido. Tuve la extraña sensación de que se veía como la imagen del espejo, y no como ella misma, a este lado del espejo.
6. Ella sentada a la orilla de un río, con una caña de pescar, reflexionando, sola, sin mirar a su marido, esperando a un pez que no mordía el anzuelo.
7. Una mujer distante, mirándolo y susurrándole cosas desde lejos, inaudible.

De todas las imágenes, sólo dos, la primera y la última, tenían una relación directa con el antagonista, el marido. Las demás eran imágenes de autocontemplación. Hasta tal punto que el actor que interpretaba al marido se sintió como un simple espectador. Varias veces salió de escena, sintiéndose inútil; varias veces le pedí que retomara su puesto. Ciertamente, al fabricar estas imágenes, la mujer no se había preocupado por él. Pero no por ello su presencia o su ausencia resultaban indiferentes, pues en el primer caso no lo ponía en escena, y en el segundo lo expulsaba.

Yo hacía todo lo posible por **que** ella lo viera, recordándole la importancia de las distancias relativas entre las dive

as imágenes y su marido. Ella, aun teniendo conciencia de la presencia de su marido, no lo miraba, y, en el acto mismo que esculpía las imágenes, seguía encerrándose en sí misma. Creo que en ese momento también era indiferente a nuestra presencia, con tantos como éramos en aquel teatro.

Ante nosotros -y ante las imágenes- parecía hallarse ante un gran espejo, en el que examinaba todas esas imágenes de sí misma, que eran ella. Parecía que era el reflejo... y no ella misma.

Una vez dispuesto el arco iris, le pedí que enviara las imágenes una a una a dialogar con el marido. Sólo hubo diálogo con la primera imagen y con la última: en todos los demás casos, el marido ni siquiera se tomó la molestia de responder. Mudo, se dedicaba a mirar los monólogos de las imágenes, como un espectador. Tampoco ninguna de aquellas imágenes se dirigió a él.

Después de los diálogos en los que una parte ocupa el lugar del todo, donde el color reemplaza al arco iris, le pedí que hiciera una primera constelación. Dispuso las imágenes nº 2 a nº 6 en relación unas con otras, con el marido situado en posición excéntrica respecto de ellas, satélite de aquella constelación de mujeres. Entre el círculo de las cinco y el marido, colocó la primera imagen, la de la niña llorando, y, a distancia, la de la mujer que susurraba. Tan distante y hablando tan bajo que resultaba inaudible, tanto más cuanto que las otras también hablaban, ¡y bien fuerte!

Colocó estas dos últimas imágenes un poco de cualquier manera. Le pedí que se pusiera junto al antagonista para poder apreciar mejor la escena, desde el punto de vista de su marido.

«¡Dios mío!», exclamó horrorizada. A continuación, rompiendo las reglas del juego (sin que yo interfiriera), retocó su arco iris: eliminó a la niña; miró largo rato al círculo de las cinco mujeres y, finalmente, las eliminó una a una, colocándolas como la imagen que susurraba, detrás de su marido, de manera que éste no las viera, y suficientemente lejos para que no pudiera oírlas. En su relación con cada una de ellas apareció una acción, neta y fuerte: levantó a la de las piernas heridas y la empujó; hizo una mueca que asustó aún más a la mujer aterrorizada; cogió el imaginario para pegar con él a la boxeadora; mordió en la boca a la que se miraba en el espejo, y tiró al río la caña de pescar de la que permanecía sentada, postrada. Seguidamente, expulsó a las cinco mujeres, volvió al lado del protagonista, y se rió de manera desenfadada y franca, ante los trescientos espectadores que trataban de adivinar, o sentir, lo que sucedía en su alma.

«¿Yahora?», le pregunté.

Se levantó e, ignorando una vez más las reglas del juego, ocupó el lugar de la imagen. Se hizo un silencio. La mujer miró al antagonista fijamente a los ojos y a continuación hizo lo mismo con un hombre sentado en el público, que la acompañaba. Entonces dirigió de nuevo la mirada a su *marido* y simplemente dijo: «¡Vamos!».

¿Adonde? ¿Para hacer qué? No lo sabremos, y poco nos importa. Pero sabemos que la palabra «¡Vamos!» implica una decisión e implica al Otro. Al ser el anuncio de un movimiento, es en sí misma un movimiento. Todo lo que habíamos visto anteriormente eran relaciones bloqueadas por lamentos insípidos. «¡Vamos!» era una partida, un comienzo, una nueva etapa; acción, decisión. La petición imposi-

ble, «¡Quiero un elefante!», había **sido reemplazada por** una propuesta posible: «¡Vamos!».

¿Adonde? Sólo ellos lo sabían.

En una sesión de Teatro del Oprimido, todo lo que aprendemos o descubrimos son descubrimientos o aprendizajes «estéticos»: descubrimos y aprendemos por los sentidos. Sobre todo, aprendemos y descubrimos mirando y escuchando. Y, en aquella ocasión, vimos a una mujer decir «¡Vamos!» y sentarse al lado de aquel hombre, riendo. ¿Quiénes eran? Sólo ellos dos lo sabían.

¡Buen viaje!

Linda la guapa

En la New York University, en enero de 1989, Linda nos contó su historia: durante el verano había estado trabajando duramente en un hotel. Al final de la temporada, cuando sólo le quedaba media hora para coger el tren, le pidió el sueldo al gerente. Éste le puso ojos tiernos, le habló a media voz, y el tiempo pasaba sin que se decidiera a darle su dinero de una vez. Linda perdió el tren y sólo consiguió recibir su dinero tras rechazar claramente una proposición del gerente.

Hicimos el arco iris.

1. Linda ha de coger el tren cueste lo que cueste.
 2. Linda tímida, no sabe cómo hacer para hablar de dinero; piensa que no merece su salario.
 3. Linda aterrorizada por el gerente, un hombre grosero.
 4. Linda quiere trabajar en el mismo hotel el año que viene: trata de mostrarse eficaz.
 - 5- Linda paciente, está acostumbrada a esperar en las colas.
- "• Linda nerviosa, quiere explotar, gritar.

7. Linda seductora, sabe que es muy guapa; el gerente es un hombre como cualquier otro, que quiere seducir; a Linda le gusta seducir.

En la etapa siguiente, Linda envió las imágenes que había construido. El gerente respondió a cada una de ellas tratando siempre de seducirla. Hasta que llegó el turno de la séptima: la improvisación acabó en la cama...

Linda construyó la constelación de su arco iris alrededor de la imagen del gerente. Todos pensamos que anularía la imagen de la Guapa, que resultaba inútil si lo que quería era el dinero. Estaba en contradicción con las prisas proclamadas. Por el contrario, Linda la colocó muy en evidencia, al lado de dos imágenes de sí misma tímida. A continuación puso la imagen de sí misma acostumbrada a esperar de espaldas al gerente y frente a la única imagen violenta del grupo, que, a lo lejos, vociferaba contra el gerente con muy pocas posibilidades de ser escuchada, tan apartada como estaba.

Una de las observaciones hechas por el conjunto del grupo fue que la imagen tímida de Linda estaba siempre en el camino de las demás, con las que a menudo tropezaba.

Linda era incapaz de alejar a la Linda guapa, casi sentada en las rodillas del gerente. Le pedí que se pusiera al lado del gerente para verse cómo él la veía.

-¿Qué ves?

-Veo que soy realmente guapa...

Incluso con prisas, con necesidad de irse y con miedo al gerente, incluso así, Linda no podía olvidar que era guapa, ni renunciar al placer de seducir.

Y no había nada malo en ello. Sólo que, tratando de seducir a todo el mundo, Linda acababa perdiendo e tren...

Variante »e

En Colonia, en 1989, Margarethe nos contó que su compañero ya no le prestaba atención. Hizo de sí misma imágenes de renuncia, además de imágenes de Margarethe seductora y Margarethe violenta.

Tras el agora de los deseos, le pedí que, por arte de magia, retirara de escena las imágenes que no le agradaran. Sólo dejó las imágenes *activas*, que de verdad le gustaban.

Propuse al actor que interpretaba a su marido que hiciera igualmente su arco iris. Pedí a Margarethe que actuara con cada una de sus imágenes y se enfrentara a las de su marido. Curiosamente, siempre adoptaba posturas físicas parecidas a las de las imágenes de sí misma que le gustaban: seductora o agresiva. Al final nos dijo: «Al retirar las imágenes de mí misma que no me gustaban, fue como si las hubiera retirado de mí misma. Así que cuando fui a enfrentarme a mi marido, sólo me quedaban las imágenes que me agradaban».

Pues mejor todavía.

Otra variante o complemento

Resulta muy interesante pedir al protagonista que construya constelaciones de imágenes: cómo cree que lo percibe el antagonista y cómo querría que lo percibiera en el futuro. Debemos «leer» no sólo la imagen acabada, sino también los movimientos del protagonista al hacerla.

La imagen-pantalla

^{sta} técnica está especialmente indicada en el estudio de las elaciones entre dos personas. Los resultados son mejores

cuando la utilizan efectivamente las personas cuyas relaciones queremos estudiar. Se basa en el hecho de que, cuando nos relacionamos con alguien, proyectamos sobre el otro la imagen que tenemos de él y que a veces no tiene nada que ver con la persona que tenemos ante nosotros. Es como si existiera un lienzo entre los dos sobre el que cada uno proyecta la imagen que tiene del otro. Por ejemplo, en las relaciones de pareja, cada uno proyecta sobre el otro acontecimientos del pasado, quizá ya olvidados, pero aún activos de forma inconsciente; o en las relaciones padre-hijo, los padres verán siempre a su hijo como a un niño, aunque éste tenga hijos a su vez, y los hijos verán siempre a los padres que tuvieron durante la infancia, aunque estos hayan envejecido.

La imagen-pantalla funciona con tres características:

1. Es un filtro: todo lo que la persona haga o diga será *filtrado* por esa imagen que proyectamos sobre ella. Los significantes serán *traducidos* por ese filtro: lo que oímos rara vez es lo que se nos ha dicho, y lo que vemos rara vez es lo que se nos ha mostrado.
2. Es un biombo: la imagen-pantalla no nos permite ver la imagen real del otro. Sólo vemos lo que imaginamos que es el otro, y no lo que es.
3. Es un escudo: si mi interlocutor proyecta sobre mí una imagen que no me corresponde, podré servirme de ella. Es lo que sucede, por ejemplo, con los jefes: los subalternos proyectan sobre ellos la imagen del *leadership*, lo que les permite adoptar el comportamiento de jefe.

Primera etapa: la improvisación

Normal, siempre con la etapa previa del monólogo inte

rior. Se designa a algunos *espect-actores* como testigos, con la función de señalar lo que observen.

Segunda etapa: la formación de imágenes-pantalla

Uno frente al otro, el protagonista primero y el antagonista después, esculpirán la imagen proyectada del otro: cómo cada uno ha percibido al otro, deformando su cuerpo (en la estatua), mostrando lo que lo perturba o aflige de él, lo que le da miedo, lo que lo afecta hasta el punto de hacer el diálogo imposible.

La imagen proyectada por el otro se quedará delante de cada protagonista, de manera que ninguno de los dos pueda ver al otro como lo vemos nosotros, los *espect-actores* (es una representación teatral de lo que sucede en la vida cotidiana).

Tercera etapa: la improvisación con las imágenes-pantalla

Los actores improvisan de nuevo, con la diferencia de que quien quiera hablar transmitirá lo que quiere decir, en voz baja, a la imagen que el otro ha proyectado sobre él: «Dile que...». A la imagen-pantalla le toca traducir en voz alta lo que se le ha transmitido y filtrar lo que ha escuchado, utilizando también su voz. La imagen-pantalla retransmite los mensajes, traducidos...

Cuarta etapa: autonomía

A la señal del animador las imágenes-pantalla se hacen autónomas: el protagonista y el antagonista salen de escena y observan; las imágenes-pantalla, ahora autónomas, continúan la improvisación, magnificando al máximo sus características respectivas. Cuando vuelvan a escena, protagonis-

ta y antagonista deberán **asumir todo lo que se** haya dicho v hecho.

Quinta etapa: el regreso de los protagonistas

El animador da la señal para que el protagonista y el antagonista vuelvan a subir a escena, colocándose detrás de las imágenes-pantalla y convirtiéndose en el eco de esas imágenes hechas por el otro, repitiendo lo más sincrónicamente posible todos los gestos y palabras de sus imágenes respectivas. El animador pide a las imágenes que se retiren y a los protagonistas que conserven las imágenes y prosigan la improvisación.

«O

Sexta etapa: la imagen giratoria

Arranca el tiovivo:

1. El protagonista asume la imagen que él mismo ha hecho del antagonista, y uno de los actores que representaba las imágenes-pantalla ocupa el lugar del protagonista. A continuación, con el cuerpo estático, el actor muestra la imagen de cómo se comportaría si tuviera que enfrentarse con un antagonista como el que tiene ante sí. Es como si diera una sugerencia o un consejo al verdadero protagonista (que en esta etapa interpreta al antagonista); una vez creada la imagen, los dos improvisan conservando sus imágenes, aunque pueden moverse.
2. El protagonista, que interpretaba al antagonista, sale de escena. El actor-pantalla que estaba proponiendo alternativas adopta el papel del antagonista, y muestra con su cuerpo cómo ha visto y sentido a éste en la improvisación de origen (evidentemente, su forma de mostrarlo será distinta de la del actor-antagonista). El segundo actor-pantalla entra en escena e interpreta al protagonista, dando con

cuerpo inmóvil otra alternativa o sugerencia: cómo se comportaría él si se enfrentara a ese antagonista, interpretado por el primer actor-pantalla; interpreta al protagonista según cómo le aconsejaría comportarse.

- 3 El segundo actor-pantalla adopta el papel del antagonista y muestra cómo lo ha visto en la primera improvisación. El primer antagonista, el que interpretaba ese papel en la primera etapa, adopta el papel del protagonista y le da su consejo o sugerencia, primero formando la imagen y después mediante la improvisación dinámica (pero sin perder la esencia de la imagen que ha mostrado al comienzo de este paso);
Se repiten los pasos 1, 2, y 3 para el otro protagonista (el antagonista original).
4. Finalmente, nueva vuelta del tiovivo. El protagonista y el antagonista interpretan sus papeles de la improvisación original. Intentan resolver sus problemas, y no sólo exponerlos. Pueden aceptar o no las sugerencias de comportamiento que han visto durante el proceso.

Séptima etapa: el intercambio de ideas

El animador coordina la etapa siguiente: los *testigos* serán los primeros en hablar, y el debate se extenderá después al conjunto de los participantes.

Imágenes contradictorias de las mismas personas en la misma historia

^técnica

^{Se} basa en el hecho de que **cuando dialogamos con otra**

persona, incluso cara a cara, nuestros diálogos están siempre poblados por otras personas, vivas o muertas, que se alzan o resucitan en nuestra memoria y se deforman a través de nuestro imaginario. Estas personas -que pueden surgir explícitamente o diluidas, enmascaradas, cubiertas de velos o humo- siguen estando presentes e influyen en nuestros pensamientos y palabras. Son siempre dobles: son lo que cada interlocutor percibe de ellas. Tú y yo percibimos las mismas cosas de forma distinta. Y esa persona a la que nos referimos es en realidad una tercera persona: ella misma. Dado que un mismo individuo es doble, cuando hablamos de él no estamos hablando del mismo: hablamos de uno u otro, como si estuviéramos hablando de características diferentes de distintas personas. Es necesario tomar conciencia de ello, por lo menos una *conciencia estética*: debemos distinguir cuál es una y cuál es otra.

En esta técnica la etapa previa a la improvisación es importante, y debemos consagrarle, tanto para el protagonista como para el antagonista, todo el tiempo necesario.

Primera etapa: la sensibilización del actor-antagonista

Si tenemos a una pareja que va a analizar una situación vivida en común, esta etapa no es necesaria. Pero si sólo el protagonista vivió la situación, es indispensable que disponga del tiempo necesario no sólo para explicarle al actor encargado de interpretar al antagonista todo lo que necesita para comprender la escena, sino, sobre todo, para que éste la viva. El antagonista puede y debe hacer preguntas para que su visión de la escena sea lo más compleja y densa que pueda, lo más rica posible. *

Segunda etapa: la improvisación

Una improvisación normal.

Tercera etapa: las imágenes

En esta etapa, el animador pedirá a los dos actores que creen imágenes contradictorias de cada persona mencionada o implícita en el diálogo. El animador pronuncia un nombre y, sin observarse mutuamente, protagonista y antagonista esculpen sus imágenes en el mismo espacio, sin división entre el del uno y el del otro. Ambos colocarán las dos *imágenes-estatua* de cada persona en la forma y a la distancia que cada uno perciba y sienta como más apropiada, con relación a sí mismo y al otro. Acabada esta doble constelación, el animador invitará a los participantes a que se expresen contradictoriamente, siendo importante cada elemento: similitudes y diferencias entre cada pareja de imágenes de la misma persona, distancias, proximidades, expresiones fisonómicas, etc.

La práctica

Berlín, 1988: Bernardt y Helga; una escena nocturna en la cama de la pareja. Los problemas empezaban ya ahí. Durante la creación de las imágenes de las personas que tenían en mente, Helga hizo las estatuas de dos amigas que la protegían de Bernardt. Cuando le pedí a Bernardt que hiciera las suyas, quiso utilizar esas mismas imágenes y aceptarlas como propias. Se lo prohibí.

-Esas imágenes son de Helga.

-Las mías son iguales, son las mismas personas.

-Pues haz las tuyas.

Bernardt esculpió dos imágenes de mujeres que se sola-

paban con las de Helga, sólo **que esta** vez **se** mostraban vio, lentamente agresivas hacia él.

-¿Lo veis? Son las mismas...

-¿Estás seguro?

Pausa.

-Son las mismas, pero Helga no ha dicho toda la verdad por eso parecen diferentes.

Helga estaba en total desacuerdo: según ella, era Bernardt quien no decía toda la verdad. Por eso la técnica puede utilizarse siempre con éxito, siempre con diferentes imágenes «idénticas», siempre con alguien que ve lo que el otro estaba pensando. Comunicación estética.

Las técnicas de extraversion

En este capítulo del Teatro del Oprimido que llamamos «arco iris del deseo», pueden usarse con éxito algunas técnicas de ensayo utilizadas en creaciones teatrales más o menos «normales». A continuación se presentan algunas de esas técnicas, muy simples y eficaces.

¡Para y piensa!

Al comienzo de este libro se ha descrito esta técnica como un modo. Ahora reaparece como técnica por derecho propio, pues también puede utilizarse de manera independiente. Recordemos que su postulado dice que aunque podemos pensar a la velocidad de la luz, sólo podemos expresar nuestros pensamientos a la velocidad de una carreta tirada por bueyes. Podemos tener una idea en una fracción de segundo -«¡Se me ha ocurrido una idea!»-, pero si alguien nos pide que expliquemos la idea surgida en ese lapso ínfimo de tiempo, podemos tardar más de una hora en explicarla, es decir, en verbalizarla.

Todo lo que es consciente es verbalizado o verbalizable. ^ui embargo, durante el tiempo que necesitamos para la ^{ve}rt>alización, cuando expresamos nuestros pensamientos, ^eniociones o sensaciones con palabras, durante ese tiempo ^ecesario para la emisión de la voz, para la articulación de Palabras, nuestro cerebro no cesa de producir nuevas y múl-

<*,j « .

f1Jp ."jñ

tiples reflexiones. Por muy rápida que sea nuestra elocución, siempre produciremos más rápidamente nuevos pensamientos que quedarán sin verbalizar.

Esta técnica permite, teatral y estéticamente, «congelar el instante» y hacer remontar a la superficie los pensamientos que están activos, en capas sucesivas, a cada momento.

Primera etapa: el modo para los sordos

Los actores representarán la escena como si el patio estuviera ocupado exclusivamente por sordos; es decir, magnificando cada gesto de manera que, al intentar expresar lo que desean explicar a ese público hipotético, despierten y activen en sí mismos otras ideas, emociones y sensaciones.

Segunda etapa: el modo normal

En la etapa siguiente, los actores improvisan de nuevo la escena, reproduciendo el mismo lenguaje visual que en la etapa anterior, y ahora utilizando la palabra.

Tercera etapa: ¡para y piensa!

Cada cierto tiempo, el animador dirá «¡Stop!», eligiendo con mucho cuidado cada uno de esos momentos, que serán los que le parezcan más ricos en «no-dichos» que en diálogos explícitos. Momentos de duda, de suspense, de tensión. Los actores congelan su movimiento en el momento de su ejecución en que se hallan, y entonces el director dirá: «¡Piensa.» Sin hacer un gesto, tendrán que decir lo que les venga a la mente, sin censura ni autocensura, principalmente si esta en contradicción con el texto, con lo que expresa el diálogo-

Es normal que al principio los actores tiendan a reprocar los pensamientos del diálogo, con alguna variante, co

fórmulas apenas diferentes. Precisamente por eso el animador los incitará a lanzarse a la aventura, provocando asociaciones libres de memoria, imaginación, sensaciones y emociones. ¡Abajo la coherencia!

Cuarta etapa: el intercambio de ideas

El animador coordina un intercambio de ideas cuyo objetivo es preparar la etapa siguiente. ¿Qué pensamientos sería bueno conservar o eliminar, y por qué?

A mi juicio, un pensamiento formulado claramente tiende a estimular una voluntad correspondiente. Si quiero que algo tenga éxito, pero no consigo quitarme de la cabeza que va a fracasar, estoy atenuando mis posibilidades de obtener lo que deseo: puedo incluso decir que, íntimamente, estoy deseando que fracase mi voluntad verbalizada de que la cosa tenga éxito. Si quiero ganar la pelea, no puedo pensar que la voy a perder. Desde luego, pensar que todo va a tener éxito no supone una garantía del mismo, pero pensar que voy a fracasar supone recorrer ya la mitad del camino que conduce a la derrota.

Quinta etapa: «reimprovisación» con pausa artificial

Los actores improvisan de nuevo la escena, pero esta vez el protagonista (y el animador también) tendrá derecho a interrumpir la acción y, haciendo una pausa artificial, expresar en voz alta los pensamientos que correspondan a *la voluntad verbalizada*.
•<.... ;••;••

La **práctica** ;

Lave nganzadeOutman

** 1989, en Río, Gutman, director **de un grupo** de tea-

tro, contó que los actores de su compañía sólo querían ser actores, lo que resulta imposible en una compañía de teatro popular, donde los actores han de ser artistas, técnicos taquilleros, etc. Como huían de sus responsabilidades, todo quedaba a cargo de Gutman, que se veía obligado a vender las entradas, limpiar la sala, ocuparse de los decorados, hacer de jefe de prensa, y tantas otras funciones que le hubiera gustado compartir con sus actores. Les había pedido que se repartieran el trabajo; ellos decían que tenía razón, pero, en la práctica, nada cambiaba.

Llegó la gota que colmó el vaso y Gutman decidió suspender la obra, que, sin embargo, se llenaba todas las tardes. Escribió su decisión en un papel que colgó en los camerinos. La escena estaba construida así: Gutman limpia las sillas, comunica su decisión a un par de actores; ambos tratan de disuadirlo, pero acaban convenciéndose de que no hay otra solución posible; entra la actriz más diva del grupo; los tres le informan del fin de la obra y la actriz se queda sola, llorando.

Primera etapa: el modo para sordos. Gutman se mostró muy enérgico. Entró la pareja de actores, que parecían más atacarlo que defenderse. Llegó la diva y era como si los tres primeros se hubiesen aliado contra ella.

Segunda etapa: el modo normal. Repitieron el diálogo que Gutman ya había referido al contar la historia.

Tercera etapa: ¡para y piensa! Desde el comienzo, cuando Gutman estaba solo, interrumpí su actividad física de limpiar las butacas. «¡Piensa!», y los pensamientos que surgieron eran de venganza. Gutman hasta sentía placer imaginándose el dolor de la compañía cuando descubriera que ponía fin a un espectáculo que llenaba la sala. Pensamientos de venganza, de sanción, de castigo.

Durante la descripción de la escena, Gutman nos había hablado de su deseo de continuar con el espectáculo, pero en otras condiciones. Quería convencer a sus compañeros de que trabajaran de verdad, como él. Quería continuar. En el «¡Para y piensa!», cada vez que interrumpí la acción, Gutman desveló el placer que experimentaba al vengarse. En ningún momento hubo amenazas, propuestas de tipo: «O hacéis lo que digo o anulo el espectáculo». Todos sus pensamientos eran irreversibles.

Durante el intercambio de ideas, Gutman comprendió que al empezar la escena (como ésta había sucedido en la realidad), él ya había renunciado a la idea de trabajar con sus colegas, ya había decidido que la única solución era acabar con el trabajo en común. Aunque en apariencia siguiera diciendo: «Sois vosotros los que me habéis obligado a esto», en realidad decía: «¡Sois vosotros los que me habéis obligado y por eso os castigo!».

Gutman llegó a esta conclusión: «Si de verdad hubiera querido continuar, sólo los habría amenazado; pero cuando hablé con ellos, ya no se trataba de una amenaza, era cosa hecha...».

Soledad

Soledad improvisó una escena en la que iba a ver a su vecino para arreglar un asunto de una fuga de agua. El vecino, amable, le habló de la lluvia y del buen tiempo, del aspecto profundamente espiritual de Soledad (uno de los muchos pecados veniales de los brasileños es su gusto irracional por todo lo que se refiera al esoterismo), de su viaje al °Pal, y acabó vendiéndole un libro que había escrito. Ella Carchó, convencida de que su vecino no iba a mover un

dedo para resolver el problema. E igualmente convencida de que nunca iba a leer su libro. Un encuentro inútil.

Soledad se había comportado como una espectadora, sin mostrar su deseo de obtener lo que deseaba: había permitido que su vecino la liara, y acababa vencida.

Utilizamos el modo «¡Para y piensa!». Los pensamientos del vecino eran previsibles; en cuanto a Soledad, antes incluso de llamar a la puerta, no hacía más que repetir frases de tipo: «¡Sé que no va a hacer nada! ¡Es inútil hablar con él! ¡No vale la pena ni intentarlo!». Nada más empezar la escena, ésta, de hecho, ya había acabado: no asistíamos al conflicto «Soledad *versus* vecino», sino al conflicto «Soledad que quería que se arreglase la fuga *versus* Soledad que no creía merecer la reparación»⁶. La derrota -pues ella consideraba esta historia como una derrota- sucedía en su interior. La escena que habíamos visto era un epílogo. En otra sesión, hicimos el juego del *contrario de uno mismo*⁷, en el que cada persona escribe en un papel una característica inexistente en su personalidad y que se desea experimentar en la improvisación. Acabada la improvisación, los participantes han de adivinar qué les ha parecido diferente en el comportamiento de cada actor. A continuación, se compara lo escrito con lo dicho por los observadores. Soledad había escrito: «Quiero ser amable, delicada, dulce». Improvisamos. Al final, pregunté a todos qué habían pensado de cada actor. En cuanto a Soledad, el consenso fue rápido: había sido

⁶ Exactamente igual que unas semanas antes, cuando utilizamos la técnica imagen caleidoscópica con Soledad: ella con su marido, que no quería de los discos que le pertenecían. Casi inactiva, Soledad observaba las reacciones de su marido.

⁷ Esta técnica se explica de nuevo más adelante.

amable, delicada, dulce. Yañadieron: «¡Ha estado exactamente como de costumbre!».

Sin embargo, Soledad estaba convencida de haber sido violenta, agresiva. ¿Dónde estaba esa agresividad? Dentro de ella misma, luchando contra ella misma, al no permitirse exteriorizar esa violencia. Cuando deseaba ser amable, en realidad deseaba serlo consigo misma, ser amable con respecto a sí misma, es decir, permitirse ser violenta con sus opresores.

Semanas más tarde, en una sesión parecida, utilicé de nuevo la técnica «¡Para y piensa!». Esta vez, le pedí que sólo formulara pensamientos de tipo «lo quiero y lo conseguiré».

Curiosamente, Soledad no tuvo la menor dificultad en ser agresiva, enérgica. Hasta experimentaba placer siéndolo.

-No quiero que penséis que soy así de verdad. Yo no soy así.

-¿Y entonces cómo eres?

-Soy serena, tranquila...

-Ya lo hemos visto: una persona tranquila, pero que puede ser agresiva. ¿Cuál de las dos eres tú?

Soledad se rió:

«Las dos...»

La Soledad tranquila debía equilibrarse con la violenta, la agresiva; sólo la primera, la Soledad de todos los días, no bastaba para convencer ni al marido ni al vecino. Y si en su interior tenía a las dos, ¿por qué no combinarlas de manera más eficaz?

ensayo analítico de emociones

^{na}- escena debe improvisarse siempre tantas veces como locuciones *puras* contenga en su seno. Una escena de *Romeo*

y *Julieta* puede improvisarse con amor, odio, miedo. En cada una de esas escenas, los actores se concentrarán sólo en la emoción que se está analizando en ese momento preciso. Cuando se trate de una obra escrita los actores no podrán modificar el texto. Si improvisan con odio y el texto dice «te amo», prevalecerá el texto tal y como ha sido escrito, pero será pronunciado con la emoción correspondiente al ensayo analítico: ¡será un «te amo» que ponga los pelos de punta!

Después de realizar tantas improvisaciones como emociones puras haya en la escena estudiada, podremos improvisarla una vez más, tratando de llegar a una síntesis, una mezcla de emociones, dentro de lo que llamamos las «dominantes» de cada personaje.

Cuando utilicé esta técnica con los actores de la Royal Shakespeare Company, en la escena en la que Ofelia devuelve a Hamlet los regalos que ha recibido como prueba de su amor eterno, la actriz que representaba a Ofelia pudo dar rienda suelta al odio que sentía por quien la había engañado (o así lo creía ella) declarándole su pasión. Durante la síntesis, rara vez hubo una Ofelia tan violenta y amenazadora... hasta tal punto que la famosa réplica de Hamlet «*Go to a nunnery, go!*» parecía más una llamada de auxilio del joven príncipe, aterrorizado por el ataque de ira de su amada.

Ensayo analítico de estilo

Como en la técnica anterior, se actúa la escena con distintos estilos. Al cambiar el estilo con el que en realidad se desarrolló la escena, podemos descubrir elementos esenciales

que el estilo realista oculta. Hay que utilizar estilos extremos, como el circo, el drama psicológico, el *western*, la ópera, el vodevil, el suspense, etc., tratando siempre de adoptar el estilo más alejado de la escena real.

Se puede sugerir también el estilo de un actor: «¿Y si todos los personajes fueran Charles Chaplin?». O el estilo de un realizador: «¿Y si todos los personajes estuvieran sacados de una película de Kurosawa?».

La práctica

En 1992, en Río, Pedro nos contó la historia siguiente: él es músico profesional, y un día se manifestó con otros músicos ante la entrada de una discográfica, en contra de los salarios de miseria que pagaban siempre con mucho retraso. Con un megáfono explicaba la situación a los transeúntes que se iban aglomerando. Un hombre sale del edificio y dice que ha pagado cuatro horas de grabación a la discográfica y que le falta un músico que toque la cuica*; pregunta a los músicos si no hay alguno que quiera sustituirlo. Éstos declinan la oferta, pues están en huelga. El hombre defiende su causa diciendo que no quiere perder el dinero que ya ha invertido, y los huelguistas le responden que la huelga beneficiará a todos. Empieza un amago de altercado, los ánimos se calientan al rojo vivo y el hombre saca del bolsillo una pistola con la que amenaza a los músicos, que huyen despavoridos.

Se improvisó la escena y todos nos quedamos horrorizados por la actitud del hombre armado.

* Instrumento de percusión brasileño utilizado para tocar samba. La cuica sirve de acompañamiento y emite un sonido agudo y quejumbroso que evoca los sonidos que acompañan el llanto.

Se propuso el estilo «culebrón mexicano*». El público no podía evitar morirse de risa. Y cuando el hombre decía, con la cara bañada en lágrimas, que su vida dependía de una cuica, lo ridículo de la situación saltaba a la vista.

Se propuso también el estilo «drama psicológico». Muchos elementos que permanecían escondidos en la escena anterior aparecieron. En el hombre armado vieron la luz sus angustias, que el instrumento cómico había camuflado. Se trataba de un compositor pobre que había apostado todo su dinero en la grabación de una música que, en sus sueños, iba a hacerlo famoso. Se jugaba su carrera, llena de gloria y dinero en su imaginación. Todo quedaba amenazado por la ausencia de una cuica.

Por su parte, los músicos, imbuidos de la seguridad que otorga la certeza de tener razón, habían olvidado el diálogo. En ningún momento habían tratado de entender las motivaciones del hombre, o de buscar soluciones. A sus angustias, que eran muy concretas, sólo respondían con eslóganes; querían seducirlo con beneficios futuros para toda la profesión cuando lo que él necesitaba era una cuica inmediatamente.

Romper la opresión

Esta técnica ya se ha descrito en mis otros libros. Consiste esencialmente en improvisar la misma escena tres veces: tal

* Los culebrones mexicanos tienen fama de ser los más dramáticos de toda Latinoamérica. Son un verdadero *patchwork* en el que se suceden las escenas de adulterio, ruptura, amores imposibles y enfermedades incurables.

como se desarrolló de verdad; tratando de concretar en la improvisación lo que en la realidad fue irrealizable; e invirtiendo los papeles del protagonista y el antagonista.

Somatización

Tras una primera improvisación, los actores improvisarán una segunda vez, mostrando físicamente sus emociones y sensaciones: temblores, ganas de huir, de vomitar, tener los pelos de punta, etc.

El baile de la embajada

Basado en un hecho real acaecido en Brasilia, durante la lucha armada. Los actores interpretan personajes ficticios o reales: príncipes, magnates del petróleo, embajadores, obispos, etc. Están todos reunidos en una embajada que organiza una velada.

En la primera parte, cada actor interpreta su personaje. Al cabo de unos minutos, el criado sirve una tarta de chocolate que contiene una fuerte dosis de marihuana (como realmente sucedió en Brasilia en 1971). A partir de ese momento, los actores deberán luchar entre dos personajes: el que eligieron, formal, y el otro, el indisciplinado, que se revela con la dosis ficticia de alucinógeno. No hay que eliminar totalmente al primero, sino promover la lucha entre los dos.

Pasa el efecto, los primeros personajes retoman el control y la improvisación acaba como si no hubiera pasado nada.

Se propuso el estilo «culebrón mexicano*». El público no podía evitar morirse de risa. Y cuando el hombre decía, con la cara bañada en lágrimas, que su vida dependía de una cuica, lo ridículo de la situación saltaba a la vista.

Se propuso también el estilo «drama psicológico». Muchos elementos que permanecían escondidos en la escena anterior aparecieron. En el hombre armado vieron la luz sus angustias, que el instrumento cómico había camuflado. Se trataba de un compositor pobre que había apostado todo su dinero en la grabación de una música que, en sus sueños, iba a hacerlo famoso. Se jugaba su carrera, llena de gloria y dinero en su imaginación. Todo quedaba amenazado por la ausencia de una cuica.

Por su parte, los músicos, imbuidos de la seguridad que otorga la certeza de tener razón, habían olvidado el diálogo. En ningún momento habían tratado de entender las motivaciones del hombre, o de buscar soluciones. A sus angustias, que eran muy concretas, sólo respondían con eslóganes; querían seducirlo con beneficios futuros para toda la profesión cuando lo que él necesitaba era una cuica inmediatamente.

Romper la opresión

Esta técnica ya se ha descrito en mis otros libros. Consiste esencialmente en improvisar la misma escena tres veces: tal

* Los culebrones mexicanos tienen fama de ser los más dramáticos de Latinoamérica. Son un verdadero *patchwork* en el que se suceden las escenas de adulterio, ruptura, amores imposibles y enfermedades incurables.

como se desarrolló de verdad; tratando de concretar en la improvisación lo que en la realidad fue irrealizable; e invirtiendo los papeles del protagonista y el antagonista.

Somatización

Tras una primera improvisación, los actores improvisarán una segunda vez, mostrando físicamente sus emociones y sensaciones: temblores, ganas de huir, de vomitar, tener los pelos de punta, etc.

El baile de la embajada

Basado en un hecho real acaecido en Brasilia, durante la lucha armada. Los actores interpretan personajes ficticios o reales: príncipes, magnates del petróleo, embajadores, obispos, etc. Están todos reunidos en una embajada que organiza una velada.

En la primera parte, cada actor interpreta su personaje. Al cabo de unos minutos, el criado sirve una tarta de chocolate que contiene una fuerte dosis de marihuana (como realmente sucedió en Brasilia en 1971). A partir de ese momento, los actores deberán luchar entre dos personajes: el que eligieron, formal, y el otro, el indisciplinado, que se revela con la dosis ficticia de alucinógeno. No hay que eliminar totalmente al primero, sino promover la lucha entre los dos.

Pasa el efecto, los primeros personajes retoman el control¹⁰ y la improvisación acaba como si no hubiera pasado nada-

El contrario de uno mismo

Se divide el grupo en dos. En el primer grupo, cada actor escribe en un papel su nombre y el tipo de personalidad que le gustaría probar a ser: el taciturno tratará de volverse charlatán; el tímido, temerario; y así sucesivamente. A elegir: lo que nos gustaría ser, o tan sólo experimentar *qué pasaría si...*

Los actores improvisarán utilizando esa nueva personalidad. Durante el transcurso de la improvisación, el animador les pedirá que vuelvan a «su ser normal» al menos una vez, y que, seguidamente, retomen las características deseadas, para que las diferencias queden bien claras.

Al final, los observadores del segundo grupo dirán qué diferencias han sentido entre la improvisación y la personalidad cotidiana de cada uno. Se compara lo dicho por los observadores con el texto escrito por cada actor.

El despertar de los personajes dormidos

Es la misma técnica que la anterior, pero son los observadores quienes proponen características diferentes para que los actores las improvisen.

En este tipo de juego, puede suceder que los actores ni siquiera imaginen el lugar de la acción ni otros datos importantes: esto da lugar a que la improvisación se desarrolle en varios sitios imaginados a la vez. Puede que cada actor considere de manera distinta las relaciones entre los personajes, y que cada uno proyecte sobre todos los demás características diferentes de las que éstos se han atribuido a sí mismos. Este

aparente surrealismo no ha de ser un obstáculo para la improvisación, hay que tratarlo de la manera más natural posible.

Los espectáculos

Las formas teatro-foro y teatro invisible, ampliamente explicadas y ejemplificadas en libros anteriores, resultan útiles como trabajo de extraversión para el protagonista que desee experimentar alternativas a su actitud habitual.

Teatro-foro

Consiste básicamente en proponer a todos los espectadores presentes que, tras la presentación de una escena, interpreten al protagonista e intenten improvisar variantes a su comportamiento, de modo que, después, el propio protagonista actuará la alternativa que más le haya gustado.

Teatro invisible

Consiste en ensayar una escena que contenga las acciones que al protagonista le gustaría experimentar en la vida real. Seguidamente, se actúa la escena en el lugar donde podrían acontecer tales hechos, y ante espectadores que no saben que lo son y que, por tanto, se comportan como si la escena actuada fuera real: con lo cual, la escena se vuelve real. La ficción penetra la realidad. Lo que el protagonista ha probado en potencia se hace acto.

*has técnicas del arco iris del deseo
en proceso de desarrollo*

Todas las técnicas del arco iris del deseo se han desarrollado a partir de las necesidades de las personas que vienen a trabajar con nosotros; como dichas necesidades son frecuentemente nuevas, inesperadas, debemos inventar siempre nuevas técnicas que puedan ayudar a dichas personas.

Actualmente, hay muchas técnicas que todavía están en proceso de desarrollo, siendo estudiadas, para que resulten plenamente provechosas cuando estén acabadas. Aunque todavía estén en estado embrionario, he pensado que resultaba interesante publicarlas aquí, tal como están, para que el lector pueda darse cuenta del propio proceso de construcción que hemos utilizado a lo largo de estos años.

La imagen del «no-dicho»

Cuando en momentos delicados de la vida las personas se encuentran, frecuentemente son incapaces de profundizar en sus discusiones, pensamientos o emociones porque existe una palabra prohibida, un acontecimiento que no puede nombrarse, y sin embargo todos conocen esa palabra estrangulada, todos se acuerdan de ese hecho del que no se puede hablar. Un tabú, un secreto que se muestra a ojos de todos, pero que no puede ser admitido.

Para trabajar este tipo de situación, actualmente estamos

estructurando una nueva técnica que, por el momento, es muy simple:

- el protagonista, ayudado por los actores que ha elegido improvisa una escena;
- el protagonista esculpe la imagen del «no-dicho», utilizando su propio cuerpo, el de los demás participantes, los objetos que se encuentran en la sala, etc.;
- se repite la improvisación pero en presencia de la imagen del «no-dicho»;
- el animador organiza el debate de ideas, sensaciones y emociones del grupo.

La práctica

En París, Elvira fue a ver a su ex novio; era ella quien había tomado la decisión de romper después de que hubieran vivido varios años juntos en el apartamento de él. Él la recibe sumamente amable, y, sin embargo, Elvira es incapaz de no mostrarse grosera y agresiva. ¿Por qué?

En su imagen, la joven esculpió varias mujeres atractivas, amables con su «ex», enamoradas de él. Si ella pedía un café, era una de las mujeres quien iba a buscarlo; si quería un vaso de agua, otra mujer se lo daba, amablemente pero con ironía. Elvira le preguntaba que por qué había cambiado de lugar los cuadros, cuando ella los había colgado según una lógica irrefutable, inmutable. ¿Por qué había cambiado de sitio el sofá, la cadena de sonido, la nevera, la cama? Por supuesto, las otras mujeres eran las culpables. La presencia del «no-dicho» daba una nueva significación a todo lo que se decía.

En febrero de 2002, en Londres, surgió la variante inglesa. Richard, un hombre de unos cuarenta años, decía que

había nacido gracias a la «inmaculada concepción»: en el vocabulario de su familia la palabra sexo no existía. Sus padres, religiosos hasta la exageración, no hablaban de nada que no oliera a mirra, a sacristía.

Hacía más de dos años que Richard vivía como pareja de hecho con Dagmar; sin embargo, no se había atrevido nunca a revelar la relación a su familia. Podía hablar con sus padres por teléfono y decirles: «Estaba durmiendo y Dagmar ha venido a despertarme...», o bien: «Estaba en la cocina, Dagmar se ha despertado y hemos desayunado...». Imposible ser más claro; pero la expresión «pareja de hecho» no había sido pronunciada nunca.

Un buen día, los padres invitaron a Richard a pasar con ellos la Nochebuena. Éste acudió con Dagmar. Su tío también estaba invitado, y los cinco hablaron animadamente de la Virgen, de las buenas obras de la Iglesia, del Niño Jesús y de otros temas impregnados de piedad.

Tras la cena, la madre anunció que Richard dormiría en una habitación con su tío y Dagmar en la de la criada, que estaba fuera celebrando la fiesta con los suyos. ¡Y muy buenas noches a todos!

Al esculpir la imagen del «no-dicho», Richard esculpió a una pareja ejecutando diversas posturas sexuales: en la alfombra, sobre el piano, en el sofá, y hasta en los fuegos de la cocina... por todas partes la pareja se sentía a sus anchas. Se volvió a improvisar la escena, con el mismo diálogo, las mismas acciones... y la imagen del «no-dicho». Esta vez, la enorme represión sexual existente en aquella familia salió a la luz con toda su fuerza.

Tras esta primera «reimprovisación», la actriz que representaba a la madre pidió poder hacer también sus propias

imágenes; posibilidad que le concedí sin dudar. Invitando a otras dos participantes del taller, la madre hizo la imagen de dos monjas que la seguían a todas partes, que le tapaban los ojos, que no le permitían ver nada a su alrededor, y menos aún a la pareja haciendo el amor.

Al ver aquello, el actor que representaba al tío pidió también poder hacer su imagen, y se mostró como un sátiro, besando a la madre de Richard, la mujer de su hermano, tocándole los pechos y haciendo todo lo que creía que deseaba el tío.

Esta vez, la «reimprovisación» se volvió algo confusa. En realidad, estábamos mezclando la imagen del «no-dicho» -la de Richard, que todos compartían pues conocían la naturaleza de su relación con Dagmar, aunque se prohibieran a sí mismos hablar de ella: el «no-dicho» era eso- con la imagen de los «polis» en la cabeza de la madre (imagen que sólo le pertenecía a ella, única persona que la sentía, en su intimidad), y con la imagen del deseo no realizado (la imagen del tío, que sólo le pertenecía a él).

En el futuro, esta mezcla de técnicas puede llegar a convertirse en una nueva técnica independiente. En cualquier caso, la presencia de las imágenes de temas o deseos prohibidos -presentes en la conversación durante la cena, pero nunca abordados abiertamente- era fundamental para comprender en todos sus matices las interrelaciones personales de aquella familia. En las «reimprovisaciones», sus palabras y acciones adquirirían sentidos completamente nuevos.

En abril de 2002, en la Universidad de California, Los Angeles, trabajé una vez más con esta técnica. En aquel momento se hablaba con horror del escándalo de los curas

pedófilos, que había conmocionado a todo el mundo, incluido el Papa, que había convocado a los obispos americanos en el Vaticano para hablar de esos graves delitos.

John contó una historia de su familia, que había acudido al hospital donde agonizaba un pariente, un cura católico, víctima del sida. Todos sabían que era homosexual, pero eso era el «no-dicho» de aquella familia, su *Non Spoken Word*.

Tras la improvisación, John hizo su imagen homosexual, invitando a dos amables señoras de más de setenta años de edad, a las que acompañó con dos plátanos (como era antes del *coffee-break*, había mucha fruta en la mesa). Las dos señoras se pusieron muy nerviosas ante esa situación inusitada, que nunca antes habían experimentado. Ese exceso de nerviosismo acabó por perjudicar la improvisación, y los actores añadieron nuevos diálogos y acciones a la escena original.

Aprendimos tres cosas nuevas:

- En las «reimprovisaciones» debemos mantener las mismas acciones y los mismos diálogos que en la improvisación original, para poder clarificarla y profundizar en ella de verdad, en vez de construir otra diferente.
- La imagen del «no-dicho» ha de moverse con un ritmo más lento que la escena original. Creo que han de superponerse dos estilos: el estilo más o menos realista de la escena original y el estilo más simbolista de la imagen; esta confrontación estilística pone en evidencia la parte oculta de la relación entre los personajes, su «no-dicho», iluminando con mayor claridad lo que sucede de verdad; la rapidez de la acción oscurece la comprensión y lleva a los actores a la histeria.
- Es importante utilizar objetos en la imagen, y no sólo el

cuerpo de los actores. Esto ayuda a crear una imagen metafórica; en el último caso, por ejemplo, en una tercera «reimprovisación» el protagonista les puso a todos los personajes una servilleta al cuello y les dio un cuchillo y un tenedor: los parientes se comieron al cura agonizante.

La imagen de los ángeles de la guarda

Cuando en un grupo hay personas que pertenecen a dos categorías en conflicto -como por ejemplo, una escena entre un hombre y una mujer en un grupo con hombres y mujeres; o un grupo donde hay profesores y alumnos, etc.-, esta técnica puede ser muy reveladora, aunque aún es necesario seguir desarrollándola.

Improvisación: los hombres se ponen junto al hombre y las mujeres junto a la mujer, como en las esquinas de un *ring*, en cada *round*, ambos grupos instruyen a sus potros, que seguirán sus consejos ciegamente, comportándose como se les haya aconsejado; cada manga durará uno o dos minutos como máximo. Después del tercer *round*, cada grupo elegirá al actor que va a improvisar, lo que constituirá una sorpresa para el adversario. En la etapa siguiente, que durará dos o tres *rounds*, los ángeles de la guarda pueden proponer también nuevos vestidos, nuevos atavíos, además de nuevas estrategias de lucha. En esta etapa, los hombres se convierten en los ángeles de la guarda de las mujeres y viceversa.

Debate sobre lo ocurrido durante el ejercicio.

La imagen Matrioska

El nombre de esta técnica proviene de la muñeca rusa que esconde en su interior una muñeca más pequeña, la cual esconde otra menor, etc.

El protagonista improvisa con los actores que ha elegido y, tras la improvisación, los participantes, que han observado la escena, hacen con su cuerpo imágenes de cómo se ha comportado el protagonista: imágenes simbólicas, metafóricas, alegóricas; se permiten todos los estilos, excepto el realista. El protagonista tiene derecho a aceptar o no esas imágenes.

A continuación el protagonista sale de escena, así como las imágenes creadas a partir de él, que formarán una línea. El protagonista tendrá derecho a elegir dos de esas imágenes que, como si fueran una sola, se enfrentarán al antagonista original. Durante unos minutos, el protagonista observa el resultado de esa combinación. A continuación podrá sustituir una de las imágenes por otra, y así tantas veces como desee. Puede hacer volver a escena imágenes que ya han pasado por ella, puede formar todas las combinaciones que desee, como si fuera capaz de organizar los diferentes aspectos de su personalidad en una misma escena, en una misma lucha.

La imagen de la opción

En la vida, muchas veces decimos: «Ah, si lo hubiera sabido... no habría hecho lo que hice, sino al contrario, o quizá otra cosa...». Esta técnica consiste en improvisar la escena una primera vez, tal como se desarrolló en la realidad; a

continuación, el protagonista revela dos o tres opciones que podría haber tomado, formando tres o cuatro situaciones posibles, que los demás actores improvisarán.

En esa improvisación simultánea, el protagonista se dedicará sólo a observar las escenas, que se desarrollarán en espacios separados pero cercanos para que pueda observarlas todas a la vez. Algunos testigos observarán el comportamiento del protagonista, sus movimientos, sus expresiones. Si lo desea, el protagonista podrá sustituir a alguno de los «protagonistas» durante un momento, para corregir, según su punto de vista, las opciones del actor que lo interpreta, dejando a continuación que la escena siga su curso.

La práctica

En Los Angeles, en la Universidad de California del Sur, una mujer mayor propuso su historia, y las opciones posibles. Durante más de quince años estuvo casada con un hombre mayor que ella, hasta el día en que decidieron separarse. No tenían ni hijos ni dinero, así que decidieron seguir viviendo juntos, en habitaciones separadas. La mujer conoció a un joven violinista, mucho más joven que ella, y se enamoró. Un año después, la pareja tuvo un hijo. Por razones de papeles y burocracia, el ex marido aceptó dar su apellido al bebé, y el niño creció con él y con la madre: cuando empezó a hablar, lo llamó papá. El músico aceptaba este arreglo y tenía derecho a visitar a su hijo, sin revelar su paternidad. Dos años después nació una niña, y se repitió la misma historia.

Los niños crecieron y la mujer sintió que debía tomar la decisión de decirles la verdad acerca de la situación poco ortodoxa en que vivían sin saberlo.

Éstas eran las opciones: 1) decirles la verdad y ver qué pasaba; 2) irse a vivir con el músico y los niños, como una familia «normal»; 3) abandonar a los dos hombres y vivir sola con sus hijos.

En las improvisaciones, que observó con suma atención, se dio cuenta de que: 1) no podía transformar a su ex marido en amante, pues sabía ocuparse de la casa, hacer la limpieza, cocinar, tener un sueldo fijo, pero sus posibilidades como marido terminaban ahí; 2) no podía transformar a su amante en marido, pues no tenía la menor vocación por trabajar y ganar dinero; 3) no tenía una independencia económica suficiente como para vivir sola.

Comprendió que se mentía a sí misma cuando trataba de convencer a su marido de que se convirtiera en su amante, o a su amante de que se convirtiera en su marido. Descubrió con sorpresa que lo que de verdad quería era mantener la situación actual, tal como era.

No soy responsable de las opciones familiares de cada cual, tan sólo de la investigación en esta nueva técnica...

Variante brasileña

Elisángela, una chica de veinticinco años, vivía en un suburbio pobre de Río de Janeiro; su amiga Aliñe le pidió que la llevara en coche a una peligrosa zona chabolista para comprar hierba. En contra de su voluntad, y por no dejar que su amiga corriera sola ese riesgo, Elisángela la acompañó hasta el punto de venta y la esperó en el coche, con las luces apagadas. Aliñe subió hasta la favela por las estrechas callejuelas.

Durante la espera, el tío de Elisángela, que pasaba por «Uí -¿qué hacía en un lugar semejante? ¿Simple coinciden-

cia?-, descubre a la muchacha en el coche y le dice que se lo va a contar todo a su hermana, la madre de Elisángela. Aliñe vuelve con la hierba, y Elisángela, muy enfadada, la lleva de vuelta a su casa y regresa a la de su madre, con quien vive. Su tío ya había ejecutado la amenaza, y su madre le repetía sin cesar: «¡Quiero oír la verdad de tu boca! ¡Dime de tu propia voz lo que ha pasado!».

Elisángela no mintió: le dijo que había ido a un bar a beber una cerveza, y era verdad; que había llevado a una de sus amigas a ver a un conocido, y era verdad; que no había fumado hierba en ningún momento, y era la pura verdad.

Sabemos que la mejor manera de mentir no es decir mentiras, sino esconder la parte esencial de la verdad. No diciendo más que la verdad, Elisángela mentía.

Tras la primera improvisación, propuso una variante: probar sólo una opción, pero de diferentes maneras. Quería saber cómo las actrices presentes, que iban a reemplazarla, iban a realizar su opción, su deseo: contarle la verdad a su madre.

Se formaron cuatro parejas madre-hija. Las cuatro improvisaron a la vez. Primero, con el monólogo interior en una imagen inmóvil; después, en movimiento, diálogo, acción, conflicto.

Una vez acabado el maratón, sentí que todas las participantes se habían apoyado demasiado en la palabra; las cuatro madres con la escoba en la mano, y las cuatro hijas con la cabeza gacha, atentas y sufrientes.

Hice dos propuestas: 1) una nueva improvisación de las cuatro parejas, en silencio, pero con la *somatizaación*: un ensayo para sordos, pero con los síntomas; 2) el tiovivo: cada dos minutos, las hijas cambiaban de madre y la escena empeza-

ba de nuevo. De este modo analizábamos todas **las** combinaciones posibles, todas las formas de acción.

Cuando debatimos al final, Elisángela dijo que había comprendido por medios estéticos -la imagen y la voz, más que por el sentido de las palabras- que tenía en sí misma mucho de su madre: condenaba el uso de drogas y, al hablar con Aliñe, usaba los mismos argumentos que su madre, con los que estaba de acuerdo. Comprendió que no era verdad cuando afirmaba con convicción: «¡No estoy mintiendo!».

Sí que mentía; escondía una parte esencial de la verdad. Cuando su madre le decía: «Quiero oír la verdad de tu boca», le estaba diciendo con otras palabras que ya conocía la verdad, pero envuelta en las mentiras que el tío, poco amigo de su sobrina, le había contado en su versión escandalosa de la historia; la madre sabía que la hija decía mentiras, envueltas en verdades: dónde estaba y con quién.

De momento, esta técnica se detiene aquí, y puede utilizarse de dos maneras distintas: improvisando varias opciones posibles, o bien improvisando de diversas maneras una misma opción ya decidida.

La imagen de la ausencia

Muy simple y delicada. El protagonista improvisa una primera vez y explica al grupo qué personas le gustaría que estuvieran presentes en ese momento para ayudarlo. Elige a los actores que interpretarán a esas personas que le faltan.

Durante la «reimprovisación», las personas se acercarán cuando el protagonista haga o diga algo que aprueben, y se alejarán en caso contrario. La tarea del protagonista consis-

tira en mantener cerca de sí a todas las personas que necesita.

De momento, esta técnica se limita a esto. Estamos en período de experimentación: ¿es preferible que las personas digan algo durante la escena, o el silencio es más elocuente? ¿Silencio y movimiento?

Todas estas técnicas están todavía en proceso de investigación; he decidido incluirlas en este libro tal cual para dar una idea de la forma en que se produce la búsqueda de nuevas técnicas para nuevos problemas.

En el Teatro del Oprimido nunca abandonamos nada; siempre, a lo que existe, añadimos.

10 *Posdata.* *Una experiencia en la India*

Visité Calcuta en mayo de 1994, invitado por el grupo Jana Sanskriti (un grupo que desarrolla un formidable trabajo de teatro popular y métodos educativos entre los campesinos), para trabajar con cuarenta personas provenientes de Bengala Occidental, Bangladesh y Pakistán. Durante el trabajo, rápidamente se hizo evidente que las técnicas -como las descritas en este libro- debían adaptarse para ser útiles a las personas y no lo contrario, las personas a las técnicas.

Era mi primer viaje a la India; el choque cultural era inevitable y fue violento. Tan sólo el tráfico bastaba para dejarme boquiabierto. En muchas ciudades, tiene prioridad el vehículo que viene por la derecha; en otras, el que viene por la izquierda; en Río, es siempre el más grande, venga por la derecha o por la izquierda. En Calcuta, parece que se da la prioridad al que tenga el claxon más fuerte, más desagradable. ¡Y todos tocan el claxon continuamente!

Además de la polución acústica, del aire, del agua, etc., las calles están llenas de cráteres que obligan a los conductores a realizar zigzags acrobáticos, con los que evitar también a los transeúntes, las bicicletas, los triciclos, los *rickshaws* (motorizados o tirados por hombres descalzos) y, *last but not least*, las vacas. Estaba estupefacto de ver tantas vacas pasearse sin ser importunadas lo más mínimo. Le pregunté a una periodista si estaba permitido convencer a una vaca de que se apartara del camino en caso de que impidiera la circula-

ción. Su **respuesta fue: «¡Con educación, sí!»** («*Politely, yes!*»).

Las maridos no parecen ser muy atentos con sus mujeres. Pedí al grupo que improvisara una escena ordinaria de una pareja en casa. El marido gritaba a la mujer, desgañitándose contra el padre de ésta, que había prometido pagar la dote en varios plazos y se estaba retrasando en satisfacerla; el marido acababa matando a la mujer, quemando su cadáver antes de enterrarlo, y estaba listo para casarse de nuevo, esta vez por una dote pagada en el acto, antes incluso de la boda.

Surgió un debate: ¿se trataba de una escena cotidiana o de algo que sólo sucedía raramente? Algunos creían que no era muy frecuente, pero nadie consideró que se tratara de un acontecimiento excepcional, especialmente en las regiones del interior.

Comprendí que se trataba de personas muy distintas de aquellas con las que estaba acostumbrado a trabajar en el resto del mundo. Y esto desde los primeros ejercicios. Al hacer *la imagen de la hora*, por ejemplo, dije: «Mostradme el momento en que os despertáis el día de vuestro cumpleaños». El ejercicio se detuvo: nadie conocía la fecha de su cumpleaños...

Sanhjoy Ganguly, el director de Jana Sanskriti, me había pedido que presentara algunas de las técnicas introspectivas que describo en este libro. Era la primera vez que iba a utilizarlas con un grupo formado por campesinos pobres. La mayoría ganaba el salario mínimo establecido para los agricultores indios: un dólar diario, y esto durante tres o seis meses al año.

Al tercer día decidí utilizar el arco iris del deseo. Una muchacha tímida propuso la historia de su matrimonio.

Estaba temblando, pero consiguió improvisar sobre la violencia doméstica de la que era víctima y fue capaz de crear imágenes del arco iris de sus deseos.

La primera era una imagen donde ella misma se estrangulaba, como si su deseo fuera realizar el deseo de su marido. La segunda la mostraba abandonando el hogar, de nuevo la voluntad de su marido.

Siguieron otras imágenes; ella tratando de seducirlo, poniendo la pierna sobre su vientre (el actor que interpretaba al marido reculó de inmediato); y, finalmente, ella tratando de matarlo. Me sentí feliz al ver el valor de aquella mujer tímida que realizaba imágenes concretas de sus deseos, y al comprobar la resonancia que sus imágenes provocaban, especialmente en las mujeres, que prácticamente saltaban a escena para reemplazarla en sus imágenes.

Cuando terminamos, sentí que su deseo más intenso en aquel momento no era respecto de su marido; ella se había presentado como protagonista cuando sus sentimientos estaban ocultos, incluso para ella misma; pero ahora, al ver sus deseos adoptar una forma física concreta, sentía vergüenza de mostrárselos a sus compañeros y a sí misma. Su mayor deseo era acabar con esa exposición de sus deseos.

La técnica del arco iris del deseo establece que la persona ha de luchar contra sus deseos, uno a uno, cuando los rechaza o estimularlos si los acepta. Me di cuenta de que estaba llorando; no quería o no podía continuar. Me salté esa etapa e hice directamente el agora de los deseos: cada deseo luchando con su opuesto. La muchacha volvió al público para ver sus deseos (que eran también los deseos de las mujeres presentes) luchando unos contra otros en escena, al igual que luchaban en el fondo de su corazón. Al

interpretar los papeles -¡los deseos!- aquellas mujeres se revelaban unas a otras, en público, lo que no habrían tenido el valor de contarse ni siquiera a solas.

El último día empezamos por el juego de las dos revelaciones de Santa Teresa*: por parejas (padre-hijo), los actores tenían que improvisar una situación común en la que cada uno hace una revelación importante que altera la relación, para bien o para mal. El 90 % de las revelaciones hechas por las mujeres tenían que ver con el sexo y la represión. La mayoría reveló que estaban enamoradas y que querían casarse con un hombre de una casta o de una clase social inferior; o cuando el hombre pertenecía a la misma casta o a una más alta, querían elegir por sí mismas a su compañero y no plegarse a la elección de sus padres. Esto bastaba para hacer estallar sus relaciones familiares, basadas en la sumisión más absoluta. Lo único que querían era elegir a su marido. Ni siquiera osaban hablar de libertad en el amor.

Después hicimos la *imagen analiicay*, una vez más, la vida de pareja fue el tema elegido. Teniendo en mente lo que había sucedido el día anterior, no les pedí que expusieran historias verdaderas. Decidí pedirles que inventaran una situación típica posible y que los participantes improvisaran modelos que no fueran ellos mismos. Por el simple hecho de no estar contando su propia historia, se sintieron suficientemente libres y seguros como para actuar con sus verdaderos pensamientos y emociones. Como no habían declarado «éste soy yo», se sentían protegidos, libres de mostrarse tal y como eran de verdad.

Para que se sintieran aún más a gusto, pedí a los hombres

* Barrio de Río donde se creó este juego.

que crearan imágenes de mujeres y viceversa. Así pudieron mostrar sus críticas mutuas.

Cuando les dije que estaba sorprendido, pues pensaba que, dadas las durísimas condiciones sociales en que vivían, habrían preferido trabajar técnicas más sociales, políticas o pedagógicas, y no aquellas técnicas, más subjetivas, introspectivas, me respondieron: «Tenemos problemas de todo tipo: violencia policial o doméstica, falta de trabajo, falta de alcantarillado o de recogida de basuras, a veces nos falta incluso para comer, pero también... amamos, nos ponemos celosos, nos enfadamos o tenemos miedo; también nos aterra la soledad...». Comprendí que todo el arsenal de técnicas del Teatro del Oprimido puede y debe utilizarse para ayudar a todo el mundo, y no sólo a esta persona o a aquella, de esta manera o de aquella otra.

Durante aquel taller, no utilizamos las técnicas «normalmente», las adaptamos para ayudar a la gente: es imposible y malsano adaptar las personas a las técnicas.

En el Teatro del Oprimido, los oprimidos son sujetos; el teatro es su lenguaje.