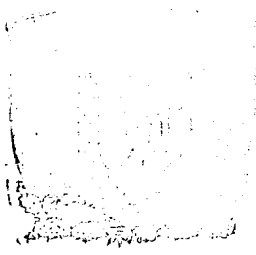


2ej  
4

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

FALLA DE ORIGEN



☆ SET. 25 1989 ☆

SECRETARIA DE  
EDUCACION PUBLICA

## ELEMENTOS DE COMUNICACION NO VERBAL EN EL QUEHACER ACTORAL

**T E S I S A**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO  
P R E S E N T A  
**LEONARDO HERRERA GONZALEZ**  
MEXICO, D. F. 1989



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

Introducción.....	4
I. SOBRE LA KINESIS.....	11
I.1 LA PROXEMICA.....	23
II. APRENDIZAJE CORPORAL Y GESTUAL.....	32
III. EL ENMASCARAMIENTO SEGUN LOS ROLES.....	39
IV. EL ACTOR Y LA ADECUACION DEL LENGUAJE A LA ESCENA.....	51
V. SOBRE EL TRABAJO ESCENICO.....	63
VI. LIBRETO.....	69
Conclusión.....	100
Bibliografía.....	102

## Elementos de comunicación no verbal en el quehacer actoral

Por Leonardo Herrera González

### Introducción

Las primeras inquietudes que motivaron el presente trabajo giraban en torno a la naturaleza de la actuación. Generalmente la podemos entender como arte-imitativa en la que se trabaja con estímulos ficticios como si fueran reales; pero nuestra atención estaba dirigida al proceso de aprendizaje de este arte.

Una idea romántica nos dice que "el actor nace, no se hace". Y entonces nos preguntamos: ¿la actuación se adquiere o se aprende?

Cuando hablamos de adquisición nos referimos a aquella información que el individuo toma del medio de manera natural, que lo lleva a vivir en comunidad, a comunicarse, a reaccionar frente a los estímulos de la naturaleza a llevarse un dedo a los labios cuando se ha lastimado, a gemir y llorar abiertamente cuando ha perdido algo preciado, etc. . Por aprendizaje entendemos aquello que ocurre cuando una persona llega a saber algo que no conocía antes, o realiza algo que no podía hacer con anterioridad; un cambio relativamente permanente que ocurre como resultado de la práctica. Considerando además que hay diferentes niveles de aprendizaje, según las distintas experiencias del individuo y de acuerdo a las condiciones en que este ha adquirido dicha experiencia (situaciones agradables o desagradables, por ejemplo).

Decidimos dejar de establecer una diferencia tajante entre adquisición y aprendizaje, en los términos aquí entendidos, y pensar que cabría hacer otro tipo de acercamiento: el de desta-

car y revalorar la relación existente entre los elementos inmediatos (voz y cuerpo) con los que el actor cuenta para desarrollar su trabajo y el lenguaje no escénico; es decir, el lenguaje natural, (básicamente aquellos aspectos referidos al uso del cuerpo) a lo que será su trabajo en la escena.

Cuando hablamos de lenguaje nos referimos a las normas de interacción y comportamiento verbal aprendidas por el actor dentro de un grupo humano, culturalmente delimitado, del cual forma parte y después adecuadas, durante un entrenamiento -si lo llega a haber- como lenguaje escénico.

El actor es persona civil antes que creadora y su actividad refleja parte del vínculo establecido con el grupo. En el escenario hará uso del lenguaje corporal y verbal adquiridos dentro de la comunidad. Así, tendremos que el lenguaje no verbal del actor será extensivo a su interpretación del personaje pues como intérprete ha transpuesto el lenguaje coloquial al escenario, mediando antes la intención comunicativa del autor y su obra.

Nuestro objetivo es el de instrumentar una situación de trabajo en la que los actores realicen observaciones sobre el papel del lenguaje corporal y verbal en la vida diaria y la manera en que lo adapta a su trabajo en la escena. Pensamos que estas premisas de trabajo son aplicables a un laboratorio de actuación o formación actoral. En los dos últimos capítulos daremos más detalles sobre este aspecto.

Si bien es cierto que el teatro es una convención y el lenguaje escénico requiere de una significación diferente a la que cualquier movimiento o palabra pudieran tener en la vida real, dicho lenguaje nunca pierde de vista el plano primario de esta realidad. Si buscamos destacar la relación existente entre len-

guaje real y lenguaje escénico lo haremos a través de los siguientes puntos:

I. Sobre la Kinesis. En este apartado mencionamos consideraciones generales de las observaciones hechas por los especialistas de esta materia en los últimos años. Sus afirmaciones pretenden descifrar, básicamente, lo que no es propio de conocer por medio del lenguaje oral: el comunicado real de un mensaje por medio de la presencia de señales corporales que acompañan a las palabras. Mencionaremos principalmente los estudios hechos por Ray L. Birdwhistell (principal teórico de la Kinesis); estudios que han conformado a esta disciplina como ciencia interpretativa y de observación del lenguaje corporal.

I.1 La Proxémica. Por otra parte, dentro de la Kinesis encontramos una rama encargada de estudiar la acción o efecto de las señales corporales dentro de diferentes dimensiones espaciales: la Proxémica. Nuestro interés por ella es por considerar la existencia de esta condición primordial en la relación actoral en la escena, conformando el lenguaje de la representación.

II. Aprendizaje corporal y gestual. En este apartado nuestro interés es el de observar el proceso de aprendizaje que el individuo ensaya y usa durante su crecimiento. Visto de esta forma, el cuerpo pasa a ser un elemento más que indispensable para la comunicación humana. Tanto la voz y el cuerpo conforman una más cara regulable dentro de la emisión de mensajes de acuerdo a un marco de "lo previsible" según las normas de conducta asignadas a cada situación o acto comunicativo en el que el individuo interviene.

III. El enmascaramiento según los roles. Considerando que aprender un lenguaje es adquirir una competencia comunicativa, es en el medio que rodea al individuo donde encontraremos las normas de interacción que regirán cada acto comunicativo.

Cualquier teórico de la comunicación apela necesariamente al hecho de que el hombre juega roles específicos en las diferentes situaciones comunicativas. Al realizarse estas a lo largo de su vida, ensaya y aprende los diferentes roles que dominará en su adultez: será hijo, padre, profesionista, autoridad, subalterno, pareja amorosa, etc. . Todo se lleva a cabo de la manera más natural. Y es en este proceso -aprender a comunicarse- donde también aprende a usar sus diferentes máscaras o "personas" .

El uso de esta máscara, a través de diferentes roles sociales, es regulado por las emisiones corporales que acompañan su expresión verbal. Tales emisiones son el centro de atención de los estudiosos de la comunicación no verbal.

A lo largo de este capítulo haremos un análisis de las funciones de esta máscara contemporánea y las implicaciones de su uso en la vida diaria y en el teatro.

#### IV. El actor y la adecuación del lenguaje a la escena.

Cuando asistimos a una representación sabemos que el actor en la escena ha dejado por unas horas los múltiples roles sociales que desarrolla en la vida común. Lo hace de manera convencional para asumir la vida del personaje. Para ello cuenta con nuestra aprobación como espectadores. Ambos somos conscientes de esta convención del teatro.

Al aprender su oficio, el actor vive un proceso semejante al desarrollado en otras manifestaciones escénicas como la danza o la

pantomima, en las que se busca adquirir hábitos expresivos, estilizados, pero en los que el cuerpo sólo responde mecánicamente a una serie de estímulos exteriores, (la música, en el caso de la danza) o a una economía de movimiento o virtuosismo en el dominio del cuerpo, (en el caso de la pantomima).

Al actuar, el actor trata de ser convincente en su trabajo y para esto debe conocer y observar su realidad, como comunmente se dice. Paradójicamente esto es lo que menos hace un actor. En su lugar, se dedica a desarrollar y dominar una serie de vicios, trucos y mañas escénicas para salvar tal o cual papel y a esto es lo que él llama su técnica. Hoy más que nunca ocurre esto en la formación de un actor.

Nuestra propuesta es la de volver sobre nuestros pasos y realizar un trabajo de observación del medio en que vivimos, la forma en que instrumentamos nuestro lenguaje para interactuar con nuestros semejantes, las relaciones que establecemos y nuestro comportamiento corporal manifestado en tal o cual situación comunicativa en la vida diaria.

Consideramos que un conocimiento de este tipo de experiencia es primordial en la formación del actor para instrumentar de manera exitosa un proceso personal de trabajo escénico.

#### Sobre el trabajo escénico:

Cabe ahora hablar de la propuesta del trabajo actoral que nos ocupa. Se desarrolla en varias etapas y es la más rica e importante la primera. Consiste en una serie de sesiones de observación y discusión con los actores sobre aspectos de la comunicación interpersonal en la vida diaria a partir de preguntas y tareas de observación a realizar conjuntamente a sus actividades cotidianas:



"¿Qué ocurre cuando abor das un elevador?"; "¿Cómo es un viaje en un pesero en esta ciudad? ¿Qué ocurre?"; "Esperas a una persona en un lugar público. ¿Cómo se acerca?"; "¿Cómo viajas en un autobús?"; etc. .

Parecen preguntas muy en el aire pero referidas a tareas específicas: Nuestro objetivo es el de sensibilizar al actor para reconocer acontecimientos en los que la comunicación se efectúa con un alto grado de involucración corporal, como: actitudes, gestos, señales, posturas, miradas, etc. . Pretendemos que el actor, además de identificar tales situaciones, reconozca ampliamente el papel desempeñado por su cuerpo y el de los demás en la conformación de mensajes complejos, más o menos regulados por otros factores como el lenguaje oral, el tipo de acto comunicativo de que se trate (negociar, proponer, invitar, ordenar, etc.), la situación en la que se realiza el acto verbal, etc. .

Creemos que la observación es una vía o elemento básico para un actor en la conformación de una técnica o proceso de trabajo. En este caso, remitimos al actor a sus fuentes inmediatas: "Si tengo que representar, debería conocer mejor cómo comunico fuera del escenario y lo que mi lenguaje integral -cuerpo y habla- me hacen conseguir al dirigirme a mis interlocutores".

Nuestra intención no es la de realizar una disección detallada de la cual situación, del tipo: "Si la persona cruza los brazos al frente, es porque se está aislando de los demás" o "si cruza una pierna sobre la otra es porque se muestra inseguro", etc. . Esta es la primera actitud que descartan los especialistas en la materia. Jamás damos conclusiones definitivas. La base de nuestro trabajo son la observación y la discusión que nos lleven a ver algo más en

la conformación de nuestros mensajes en la calle, en privado o en la escena.

Queremos mostrar nuestra experiencia de trabajo, -nuestra propuesta, a la vez- a través de un evento en el que el público actúe como nuestro interlocutor -no necesariamente verbal- en un acto vivo, recreando las situaciones observadas por nosotros y en este momento estructuradas de una manera muy simple.

Nuestro objetivo es el de hacer que este espectador también se reconozca como integrante de estas situaciones de comunicación, aunque por las mismas características del trabajo sea difícil establecer una manera precisa de cómo responderán. No pretendemos agradecerlo ni quitarlo gratuitamente de su rol de espectador.

Sobre la estructura, podemos decir que más que mostrar una historia o enredo, el trabajo descansa en una idea central: el lograr integrar a nuestros interlocutores-espectadores en el evento, al mismo tiempo que mostramos el resultado de lo observado fuera de un escenario, (situaciones arriba mencionadas). Su cuerpo también estará hablando y los actores sabremos que podemos integrar nuestro lenguaje de lo cotidiano a la escena.

No se trata de algo nuevo, como ya dijimos antes, pero creemos tocar uno de los tantos puntos que convergen en el trabajo de creación de un actor.

I. SOBRE LA KINESIS.

El valor comunicativo del lenguaje corporal ha sido siempre motivo de interés dentro de las artes. Podemos mencionar ejemplos tan concretos como el movimiento dado tanto a figuras humanas como animales en la pintura rupestre; las escenas de la vida cotidiana en jarrones y vasijas griegos; o la necesidad de pintores y escultores renacentistas de hacer uso de la expresión corporal en sus imágenes como medio de transmisión de intenciones, estados de ánimo y sensación de movimiento y ritmo.

Ya en épocas más recientes, la atención de los estudiosos de la comunicación humana se centró en aspectos definidos: el significado de los movimientos corporales y su relación directa con la totalidad de un mensaje en el acto comunicativo.

Las primeras investigaciones en forma sobre comunicación no verbal datan de principios del presente siglo. El inicial interés de antropólogos y artistas radicaba en el estudio del rostro como medio de expresión; posteriormente fueron los movimientos corporales en su totalidad. Estos pasaron a ser considerados, a partir de entonces, como un medio de expresión aprendido en un entorno cultural. Pero los primeros métodos de análisis de este lenguaje eran rudimentarios y casi siempre carentes de consenso en los criterios para evaluar lo observado.

Una de las preguntas que se hicieron los primeros estudiosos de la kinesis era sobre si la comunicación corporal debía considerarse como un lenguaje heredado o aprendido. Las investigaciones realizadas en torno a esta interrogante partían de los más diversos enfoques y, aunque los resultados no eran tomados como definitivos, todos parecían coincidir en las siguientes hipótesis:

- a) Se observa la existencia de elementos innatos de comunicación no verbal en el individuo.
- b) Aprendizaje de una gestualidad significativa durante el desarrollo y convivencia en el grupo social del cual forma parte.
- c) Regulación y determinación de dicho significado conforme a la situación en la que el individuo emite o recibe un comunicado.

"Podemos comprender que nuestro lenguaje no verbal es en parte instintivo, en parte enseñado y en parte imitativo."<sup>1</sup>

Por otro lado, dicha herencia y aprendizaje eran difíciles de determinar considerando la presencia de diferencias individuales en la conducta humana.

"... Darwin creía que las expresiones faciales de emoción eran semejantes en todos los humanos, cualquiera fuera su cultura. El fundamento de su convicción se hallaba en el hecho de que el origen del hombre era la evolución. Sin embargo, al comenzar la década de 1950 dos investigadores, Bruner y Taguiri, escribieron, después de treinta años de estudios, que las mejores investigaciones realizadas indicaban que no había patrones invariables que acompañen emociones específicas.

Y catorce años después, tres investigadores, Ekman, Friesen (del Instituto de Neuropsiquiatría Langley Porter de California) y Sorensen (del Instituto Nacional de Enfermedades y Ceguera Neuróticas) verificaron que las nuevas investigaciones comprobaban la antigua opinión de Darwin.

Habían realizado estudios en Nueva Guinea, Borneo, los Estados Unidos, el Brasil y Japón, cinco culturas totalmente distintas en tres continentes y descubrieron lo siguiente: "Observadores pertenecientes a estas culturas reconocen algunas emociones cuando se les muestra un juego standard de fotografías faciales".

Según los tres científicos, esto se hallaba en contradicción con la teoría que sostiene que las emociones reflejadas en los rostros son el resultado de un aprendizaje social. Green también que hay un general acuerdo dentro de determinar la cultura al reconocer distintos estados emocionales."<sup>2</sup>

Más tarde se observó que tal comportamiento físico guardaba una profunda relación con la actividad verbal en todo acto comunicativo y que al hacer la interpretación del movimiento o disposi-

1. Cf. Julius Fast, El lenguaje del cuerpo, P. 23.

2. Ibidem., p. 21.

ción física de los interlocutores en relación al discurso "no se trata de (establecer) nuevas correspondencias convencionales encasilladas en palabras." 3.

Todas estas observaciones fueron agrupándose bajo el nombre de Kinesis -o Kinesia o Kinésica, como también se le conoce-: Ciencia del conocimiento y estudio de la comunicación corporal. Diferentes disciplinas, con intereses comunes, la han conformado en las últimas décadas. Así, podemos mencionar a la antropología, la etología, la sociología, la psicología y la psiquiatría.

Su objeto de estudio también parece haberse definido: el interés radica en observar y comprender una serie de señales corporales y reacciones no siempre perceptibles para el ojo humano por la sutileza y velocidad con que un mensaje puede ser emitido y comprendido.

Ray L. Birdwhistell, antropólogo y principal promotor de esta nueva ciencia, expone en su teoría que aquellos movimientos corporales que podemos reconocer como indicadores de sexo son aprendidos durante la niñez como consecuencia de nuestra interacción cultural con el grupo al que somos integrados. Tales movimientos son desarrollados conjuntamente a nuestro crecimiento físico, en algunos casos más rápidamente que en otros, según nuestra interacción con el medio y son generalmente adquiridos de manera no consciente. Sus estudios lo han llevado a concluir que no es posible hablar de la existencia de gestos universales para manifestar emociones básicas sino que aquellos guardan una relatividad que varía según las diferencias culturales. Algunos de estos gestos

3. Cf. Ray L. Birdwhistell, El lenguaje de la expresión corporal,

son producidos de manera consciente, con la intención de actuar sobre nuestros interlocutores y sólo son comprensibles dentro de un determinado contexto en la pragmática de la lengua: un chasqui do de labios para aprobar un sabor; sonar los dedos medio y pulgar repetidas veces en señal de apresuramiento o los bien conocidos gestos soeces con señales manuales en la sociedad mexicana.

Los estudios sobre comunicación no verbal presuponen que el acto comunicativo es integral, no un fenómeno que deba ser estudiado desarticuladamente; aún cuando la división facilite un poco su comprensión. Se trata de un fenómeno de observación bastante complejo que en adelante sería relacionado con el estudio de otras disciplinas.

Birdwhistell destaca la presencia de pequeños mini-movimientos que acompañan a la expresión verbal y considera su significación en dos planos primordiales: voluntarios e involuntarios. Observó también que la línea de acciones físicas que un individuo realiza durante un acto comunicativo, cualquiera que este sea, puede ser descompuesto en unidades mínimas para su estudio. A cada una de estas unidades las llamó "kine" (movimientos mínimos apenas perceptibles). Existen otros movimientos mayores y ya significados a los que llamó "kinemas". El significado que estos movimientos del cuerpo humano reciban, dependerá de factores generalmente culturales. Aún en un sólo país -podríamos considerar el nuestro, por ejemplo- las variantes contrastivas son tantas que no podemos establecer generalidades a la hora de analizar una gestualidad.

Un gesto no puede ser visto y significado por sí solo, sino que forma parte de un acto mayor en el que intervienen otros factores: ritmo, repetición del mismo gesto, partes del cuerpo invo-

Herrera.

Elementos de...

lucradas, número de interlocutores, calidad o intención primaria del acto comunicativo, contexto o situación en la que el gesto se realiza, etc. . Sólo entonces le podremos otorgar un significado.

El mismo Birdwhistell inventó un código taquigráfico para transcribir cada "kine", -generalmente cita ejemplos de acciones filmadas para analizar- después de ser visto en una filmación. Este proceso de filmación y estudio del contexto en que las acciones han sido realizadas se llama microanálisis.

" Los hallazgos de Birdwhistell, luego de largos años de investigar la cinesia, cubre una extensa gama que va desde el descubrimiento de categorías enteras de movimientos mínimos que acompañan a la palabra hablada, hasta observaciones de amplio alcance sobre psiquiatría, indicadores de sexo y relaciones humanas en general." 4.

Una de las premisas expuestas con bastante optimismo por los estudiosos de la materia es la de que "el cuerpo es el mensaje". En otras palabras, el cuerpo comunica no sólo por sus posturas o movimientos sino por su forma en sí; del mismo modo que los rasgos faciales.

La forma y disposición del cuerpo y el rostro son resultado de las expectativas de comunicación que el individuo aprende y desarrolla al interactuar con los demás. La forma de llevar y mover el cuerpo es más una respuesta al medio que una serie de características biológicas.

Así, podemos mencionar a manera de ejemplo, a la joven adolescente que al desarrollársele el busto tiende a encorvar los hombros hacia el frente, como queriendo ocultar el pecho. O bien el hombre muy alto que parece tirar de su cuerpo hacia abajo y lanzar al frente la parte superior del mismo: hombros, cuello, tórax,

4. Cf. Flora Davis, La comunicación no verbal, p. 48.

cadere. En el caso de la muchacha, se trata de una respuesta corporal a un ajuste de conducta en un nuevo rol: el que está por aprender -el ser mujer- en el mundo de los adultos. En el caso del muchacho, puede tratarse de los intentos que él hace por encajar en el ambiente cotidiano de los demás, generalmente más bajos de estatura. Sabe que está expuesto a peligrosos comentarios por ser diferente y su cuerpo pretende estarnos diciendo: "No me miren. Soy igual a ustedes." 5.

Algo que sí podemos observar con cierta facilidad son los parecidos entre los miembros de una misma familia. No nos referimos tanto al aspecto físico sino a los elementos que acompañan las emisiones verbales y corporales; registros meta-lingüísticos tales como: ritmo, timbre, léxico, expresiones idiomáticas frecuentes entre el grupo familiar.

El ser humano es muy sensible a las señales corporales de sus semejantes. Recordemos el caso de alguien que se encuentra en la calle con un interlocutor, su saludo o primera reacción será siempre una sonrisa o meneo rápido de cabeza como preámbulo a cualquier acto verbal. Es entonces cuando nosotros respondemos a esa sonrisa con un toque que nos caracteriza y diferencia de los demás.

Es la suma de gestos con la que las personas conocidas suelen recordarnos: el andar, el movimiento de los brazos, la forma de llevar el cuerpo, la inclinación de la cabeza, y el gesto o movimiento que más repetimos -sin darnos cuenta, muchas veces- durante nuestras emisiones verbales.

5. Estos ejemplos son mencionados con base en lo observado en la Ciudad de México, donde los casos anteriores son muy comunes.



Birdwhistell destaca la existencia de una relación entre la Lingüística y la Kinesis, al observar que la emisión de ciertas frases era afectada en el nivel semántico principalmente por ciertos "kines" y "kinemas" conformando así de manera más completa el comunicado: movimientos laterales de cabeza, levantamiento de ésta, acentuación acompañada con movimientos de cejas, movimientos ascendentes y descendentes de manos u ojos; todo esto según se tratase de frases afirmativas, negativas, interrogativas, etc .

La teoría y las propuestas de los lingüistas estructurales constituyeron la principal determinante exterior de las técnicas de investigación kinésicas, usadas por Birdwhistell principalmente para establecer una relación entre "análisis de estructura" y "unidades de infracomunicación":

"...Mi objetivo era desarrollar una metodología que analizara exhaustivamente el comportamiento comunicativo del cuerpo, y la intensidad de los lingüistas en comprobar sus datos en tanto que unidades y en tanto que componentes estructurales parece una regla mínima y necesaria del sistema de investigación..." 6.

Birdwhistell reconoce también que la base de sus observaciones está en trabajos previos como los de Edward T. Hall (a quien nos referiremos al hablar de la Proxémica) y Paul Ekman (arriba mencionado). Sobre este último destaca la unidad por él establecida entre análisis lingüístico y análisis kinésico. Ambas fases habrán de darse de manera paralela, transcurriendo por diversos estadios en los que los participantes aplicarán otra constante mencionada por los especialistas de la Kinesis: la presencia de indicadores de sexo en los movimientos o actitudes de los interlocutores que participan en cualquier acto de comunicación.

6. Ray L. Birdwhistell, op. cit., p. 13.

Existe un juego de "galanteo involuntario" en el que cada participante echa mano de cuanto recurso tiene para regular la situación más o menos en favor propio, sin que por esto tenga que comprometerse íntimamente con el otro.

Es preciso mencionar que tales señales son generalmente usadas de manera inconsciente o, en otros casos, quienes las emplean sabrán de los efectos perturbadores que tengan sobre el interlocutor. Se trata de acciones como: acomodarse la corbata, cruzar o descruzar las piernas, mesarse los cabellos prolongada y lentamente mientras se habla, proyectar el torso hacia el frente, etc. .

Ninguna posición o movimiento del cuerpo por sí mismo tiene una significación precisa. Sólo son significadas según el contexto en que se realizan y según el patrón de conducta de la persona.

En todo acontecimiento comunicativo intervienen aspectos tales como: el prestigio guardado o integridad de cada uno de los participantes; reformulación de la información proporcionada -empleo de la función fática, según Jakobson- para hacer saber a nuestro interlocutor el alcance de sus comunicados originales o la verificación de los nuestros; presencia de ciertos "pasos" rígidamente determinados (en el caso de un primer encuentro entre los interlocutores); sostenimiento de miradas por tiempos "razonables", etc. .

La gente emplea estos elementos sexuales, como ya dijimos, aún cuando no tenga en perspectiva ningún acercamiento sexual con el o los otros en reuniones sociales, escolares, de negocios, y en muchas otras circunstancias en las que se espera que cada interlocutor se comporte dentro de los parámetros de lo socialmente previsto:

"...Estos encuentros semisexuales ocurren con tanta frecuencia que pueden considerarse una parte innata de nuestra cultura. No ocurren sólo fuera de casa, sino también entre padres e hijos, dueños de casa y huéspedes, aún entre dos mujeres o dos hombres. Lo que hay que comprender claramente en esta relación sexual-no-sexual es que se trata de un juego. Desde el comienzo, está presente la descalificación del hecho. Si todo se hace como es debido, no debe haber la posibilidad de que uno de los parceiros de golpe despierte y diga: "Pero yo pensé que su intención era..."; y el otro se vea en la necesidad de declarar: "oh, no. No había nada de eso". 7.

Las observaciones de que la emisión de señales corporales influía profundamente en los demás implicados en el acto comunicativo, llevaron a los especialistas a establecer relaciones de estudio con otras disciplinas científicas, como la Etología (ciencia que estudia el comportamiento de los animales en su medio natural). En este caso encontraron que los animales emplean simbólicamente sus cuerpos para emitir señales con las que regulan su trato con los demás miembros del grupo. Tales observaciones echaron luz sobre el estudio del comportamiento corporal de los humanos y aún vinieron a modificar algunos puntos de vista sobre la herencia de la especie humana.

Algunas de las comparaciones y generalidades encontradas fueron: 1. Los animales mantienen una unidad familiar en la que aprenden las habilidades propias para la supervivencia de la especie. Esta composición familiar diferirá de una especie a otra y en algunas de ellas se puede observar que la jerarquía está firmemente establecida. Así mismo se observan diferentes roles o funciones asumidos por sus miembros: protegidos, protectores, sustentadores alimenticios, guías de grupo, etc. .

Algunas familias de mamíferos sólo duran mientras las crías

7. Julius Fast, op. cit., p. 106.

no pueden valerse por sí mismas. Después se desintegran y sus miembros se independizan para establecer nuevas relaciones. En to dos los primates el cuidado de los padres continúa por espacio de largo tiempo. El hombre es el ejemplo sobresaliente de esta prolongada dependencia. Todas las familias de mamíferos tienen un propósito esencial: preparar a los jóvenes para la edad adulta con el fin de asegurar la sobrevivencia de la especie.

2. La vida familiar se inicia con el cortejo y el apareamiento. Como parte del galanteo, pelean con frecuencia para obtener o guardar compañeras; realizan danzas; arreglan sus plumajes; mueven rítmicamente las cabezas; abren los hocicos uno frente al otro y los frotan; emiten gruñidos; entran en el espacio individual del otro, etc. .

Después de la brama, la mayoría de los roedores machos, insectívoros y murciélagos, abandonan a sus compañeras para siempre. En otras especies como las focas y los venados, los machos son más constantes en sus afectos. Otros mamíferos como los zorros, los lobos y muchos primates (incluyendo al hombre) permanecen fieles a una sola hembra durante años.

3. Los animales utilizan la violencia como un instinto más de sobrevivencia. "La agresión, cuyos efectos suelen equipararse a los del instinto de muerte, es un instinto como cualquier otro y, en condiciones naturales, igualmente apto para la conservación de la vida y la especie." 8.

Algunos animales cuentan con cornamentas y dientes que emplean como armas de ataque y defensa en las peleas que ocurren durante

8. Konrad Lorenz, Sobre la agresión, el pretendido mal, p. 4.

la época del apareamiento o en las cacerías. En estas, el animal más débil, al verse en peligro, emprende instintivamente la huida u opta por otros medios como la inmovilidad para despistar a sus adversarios. Este último gesto es bastante común en situaciones de interacción que involucran a seres humanos.

La agresividad mostrada por los animales puede ser sólo un medio de espantar o paralizar a otros cuerpos que se acerquen peligrosamente a su habitat o espacio individual, (Julius Fast da el ejemplo de un león enjaulado, en el circo, al que se aproxima el domador, violando de esta manera su espacio individual). Otro ejemplo concreto es el del gorila que golpea enérgicamente su pecho al mismo tiempo que muestra fieramente los dientes y gruñe.

Nosotros los hombres "humanizamos" este gesto y lo traducimos evidentemente como una señal de alerta para un posible ataque del mono en caso de que sigamos avanzando en su dirección.

Otra diferencia existente en el por qué la violencia es ejercida por animales y hombres contra otros de la misma especie, es que los primeros matan única y exclusivamente para procurarse alimento, mientras que el segundo elimina al adversario que lo coloca en una situación conflictiva, en la que su integridad física o moral está en peligro.

4. Otros animales han sido dotados por la naturaleza de una piel camuflada que les permite confundirse con el follaje, terreno o marino, procurándose así una protección contra sus atacantes.

La coloración protectora del animal refleja el lugar donde vive y sus medios defensivos. En este punto bien podemos establecer una comparación que explica por qué el hombre aprende los roles que le asegurarán prestigio y seguridad entre los de su especie.

Se establece así, una relación entre comportamiento y medio so  
cial o natural.

Animales domésticos, como perros y gatos, merecieron especial atención entre los estudiosos de la Kinesis: observaron que el hombre tiende a humanizarlos, creyendo reconocer en ellos actitudes o señales corporales que podríamos llamar de humanas, proyectando sobre ellos ciertas características que podemos reconocer como realizables y por lo tanto previsibles en el plano humano.

Por otro lado, al hacer observaciones de nuestros semejantes, creemos reconocer en ellos al animal que los distingue, según ciertos valores asignados por la cultura occidental: la zorra, ag  
tucia; el buho, sabiduría; el perro, lealtad, etc. .<sup>9</sup>

9. Esta relación fue usada brillantemente por el cineasta soviético Eisenstein, para caracterizar a ciertos personajes en la secuencia de uno de sus filmes (obrero, patrón, vieja alcahueta, personajes heroicos, etc.).

I.1 LA PROXEMICA.

Al observar nuestras emisiones corporales no podemos dejar de lado el estudio del espacio; "la distancia en que nos colocamos en relación a nuestro interlocutor, el tiempo que tardamos en recibirlo o en responderle constituyen signos. Ese lenguaje es el que se estudia con el nombre de proxémica." 10.

El principal estudioso de la proxémica es otro antropólogo, el Dr. Edward T. Hall (The Silent Language, 1959) y su principal aportación es la del estudio de las zonas territoriales y la forma en que el ser humano las utiliza para realizar sus emisiones.

La forma en que los humanos manejamos el espacio es estudiada primeramente en función de cada persona y posteriormente en relación de uno o más interlocutores. "Cada uno de nosotros, afirma el Dr. Hall, desarrolla un sentido básico territorial. Estas necesidades territoriales varían de una cultura a otra." 11.

Para facilitar su estudio, el Dr. Hall propuso la siguiente división de las zonas espaciales y los aspectos en ellas observados: 12.

10. Cf. Pierre Guiraud, *La Semiología*, p. 114.

11. La mayor parte de autores que mencionan la proxémica recalcan el hecho de que entre los anglosajones tienden a mantener distancia entre ellos, en tanto que los latinos tienden a reducirla.

12. Edward T. Hall hace también mención a la voz en cuanto a variación de volúmen, según la distancia existente entre los interlocutores. En este caso optamos por no incluirla en el cuadro pues se trata de observaciones realizadas dentro de la sociedad norteamericana exclusivamente.

Distancias	cercana	lejana	
íntima	contacto físico real (familiares enamorados, ni- ños)	15 a 45 cms.	
personal	45 a 75 cms. * (posibilidad aún de contacto físic <u>o</u> )	75 a 120 cms. (encuentros ca- suales)	* Sirve aún para intimar
social	120 a 210 cms. relaciones socia- les o comercia- les	210 a 360cms. relaciones so- ciales o de trabajo más formales	
pública	360 a 750 cms.** Expositor-audien- cia	750 cms.----- seguridad en público	** Distancia propicia pa- ra el acto de fingir por el actor.

Podemos destacar que conforme el área crece, la intimidad decrece, y otros aspectos presentes en el medio jugarán un papel determinante en la forma en que el individuo usa su espacio o con la significación final de un mensaje.

Mencionemos dos ejemplos diferentes: el primero sería el caso de un caso de personas apiñadas en un elevador. En este caso el espacio resulta reducido y la situación por sí sola es bastante embarazosa. En este espacio mínimo debemos observar normas de conducta previsibles: casi todos los abor-dantes miran hacia arriba, al indicador del piso al que se dirigen; miran al suelo o miran fijamente un punto en el infinito; o a un interlocutor, si van acompañados, en el que hallarán refugio para eludir la situación.



Se establece un silencio que sólo será roto al abandonar el elevador o por el abondante acompañado que acabamos de mencionar. En este caso su conversación nos resulta incómoda pues nos hace oyentes involuntarios de la misma. Es algo hecho en contra de nuestra voluntad. Está a punto de transgredir una norma. Los abordantes "se mantendrán tan rígidos cuanto posible, tratando de no tocar en parte alguna a sus vecinos. Si lo hacen, se retirarán o endurecerán los músculos en la parte que se halla en contacto. Esto quiere decir: "Pido disculpas por penetrar en su espacio, pero es por fuerza de las circunstancias, por supuesto respetaré su aislamiento y no admitiré que nada íntimo derive de esto".

Si, por otra parte, en semejante situación aflojaran sus cuerpos y los dejaran moverse libremente contra los cuerpos vecinos y disfrutaran realmente del contacto y calor del cuerpo, cometerían el peor desatino social." <sup>13</sup>.

Nuestro segundo ejemplo podemos encontrarlo en la ciudad de México, donde el abordar un camión implica las mismas normas de conducta arriba mencionadas y de sobra conocidas por los capitalinos. Quienes han roto con ellas han contribuido también a originar una tipología de lo previsible en el autobús: una mujer debe cuidarse de los "viejos sucios" y todos debemos tener cuidado con "los carteristas". El primer indicio de estos casos suele ser un cuerpo vecino al nuestro que se apoya de más en nosotros.

Cuantas miradas perdidas en un punto abstracto podemos encontrar en este autobús.

13. Cf. Julius Fast, op. cit., pp. 29 y 30.

Tampoco está permitido, al tomar el pasa-manos, el rozar las manos de los demás o cualquier otra parte del cuerpo que implique contacto directo con la piel. De otra forma, tendremos las consabidas protestas silenciosas.

Veamos ahora a dos interlocutores al prepararse para el acto comunicativo. Llamemos a esta situación "el encuentro": Dos personas han quedado de acuerdo para encontrarse en algún lugar. Escogamos la esquina de un parque. Uno de ellos es el que espera -el que llegó primero. Ya contamos con un primer evento en el que se determina el carácter que tendrá la entrevista, a partir de los aspectos previos a la misma: el tiempo de la espera; lo grato o incómodo del lugar; el tipo de interés por el interlocutor, los argumentos previstos para manejar durante el encuentro; la presencia de una tercera persona; los distractores externos, etc. .

Y aparece el interlocutor. Por su mente pasan también muchas ideas con respecto al encuentro con el otro. Su primera tarea es la de localizarlo justo en el punto donde convinieron. Lo hace y avanza hacia él. Su mirada se dirige entonces a todos lados y a ninguno conforme la distancia se reduce. En determinado momento hace evidente su presencia al otro mediante una señal, una sonrisa, un grito, etc. . Sigue avanzando y sus ojos vuelven a mirar a todos lados, como si de pronto algo en la calle le llamara la atención. Tiene movimientos oculares muy rápidos. Lo mismo ocurre con el que espera: mira hacia los lados, su reloj, el cielo; se mesa el cabello, acomoda sus ropas, carraspea y procura limpiar su garganta.

Ahora están más cerca. Supongamos que hay de dos a cuatro metros de distancia entre ambos. Por fin se hablan. El que inicia

el diálogo lo hace lo suficientemente alto como para que el mundo exterior lo oiga y sepa que no hay nada de peligro que ocultar. Se dicen cualquier cosa: saludarse, hacer un comentario superficial sobre la tardanza o la puntualidad, mencionan lo difícil que resulta el transporte público, etc. . Siempre con una sonrisa, hasta que la distancia física tomada por ambos nos dé una idea del tipo de trato que irá a regir entre ellos y hasta que los canales del diálogo se encuentren ajustados a través de las formas rituales y del trato. Todo perfectamente dentro de lo previsible.

Este mismo ejemplo del encuentro fue utilizado por el Dr. Hall para ilustrar su teoría de las zonas corporales y mostrar los cambios en el comportamiento humano, que se manifiestan con reacciones corporales a medida que la distancia entre ambos interlocutores se reduce o aumenta.

Otros investigadores encontraron que cada ser humano tiene - y necesita- una zona corporal propia, una "burbuja" personal alrededor suyo, dentro de la cual se encuentre a gusto, libre de amenazas. Destacaron que cuando este territorio es invadido se provocan reacciones agresivas o impredecibles en el portador de la burbuja.

En situaciones socialmente ritualizadas, el contacto o proximidad física ofrecen concesiones para para la misma situación o evento.

Un político de alto rango en la jerarquía permitirá el estar rodeado por hombres previamente escogidos por su corpulencia y habilidad en la observación e intuición general. A su vez, estos hombres son despersonalizados: actúan más en función del objeto

de su cuidado que de ellos mismos. Su trabajo consiste en aplicar los sentidos encargados de la percepción -la vista y el oído- para brindar protección a aquél. El grado de intensidad en el uso de sus habilidades variará según se trate de un espacio más o menos concurrido, abierto o cerrado.

La proxémica también estará encargada del estudio del papel desempeñado por los agentes externos a los interlocutores: el arreglo o disposición del lugar en el que se realiza el acontecimiento comunicativo y el uso de accesorios u objetos personales, estratégicos dentro de este mismo espacio.

Los participantes en el acto pueden afirmar un status o tipo de relación social que se establecerá entre ellos a partir de su ubicación en un espacio determinado. Los ejemplos son muchos: el maestro en relación a sus alumnos (uno al frente y en un nivel alto); el paciente y el médico; el jefe de una oficina y su secretaria; la secretaria y los visitantes que esperan ser atendidos; el jefe de familia sentado a la cabecera de la mesa, ejerciendo un control sobre los demás miembros, (ubicación institucionalizada), etc. .

Actualmente sabemos de investigaciones que se están realizando en Canadá acerca de la relación existente entre la ubicación de los estudiantes en el salón de una clase de idiomas y el uso de las estrategias de aprendizaje del mismo alumno. Se analizan las expectativas que el alumno tiene frente al grupo en esta situación de aprendizaje, según observaciones de Birdwhistell.<sup>14</sup>

14. Claude Germain, según una ponencia presentada en esta Universidad (Tercer Encuentro Nacional de Profesores de Lenguas, UNAM, México, octubre de 1984).

La teoría que subyace es que la ubicación de los alumnos dentro del salón de clase juega un papel muy importante en el cuánto y cómo aprenden. Se observan peculiaridades del alumno que prefiere permanecer cerca del sitio donde generalmente se ubica el maestro; o el que prefiere permanecer cerca de la puerta, al lado de un posible control del mismo profesor; el que procura estar en un rincón o en primera fila, etc. . Con estas distancias por cada uno elegidas se dice mucho sobre lo que ellos esperan, inconscientemente, del profesor o el grado en que prefieren ser considerados dentro del grupo. El mismo profesor puede encontrarse en situaciones de ventaja o desventaja, sobre su propio status, cada vez que enfrenta situaciones nuevas con grupos diferentes. No siempre nos involucramos de igual manera con nuestros grupos.

Cabe ahora delimitar el papel de la proxémica en relación al actor y las dimensiones espaciales en las que este realizará su trabajo.

Tradicionalmente el teatro es concebido como el lugar donde se realizan actos simulados para que otros observen desde un lugar aparte de donde se realiza la acción. El público sabe que aquello que los actores realizan es, ante todo, una convención; así como también lo es la ruptura del espacio en planos. El espectador permanece en la seguridad de su butaca y consume el divertimento por el cual ha pagado; mientras que arriba, en escena, el actor cumple con su cometido ofreciendo su trabajo en un espacio también seguro para él.

Sin embargo, el teatro contemporáneo hizo desbordar los acontecimientos en escena hacia el espacio inviolable del espectador.

(Este recurso del teatro lo encontraremos también en otros momentos, como en la representación de Autos, en la Edad Media, o en la Commedia dell'Arte italiana).

"...Aquel espacio físico, inviolable, pasivo y lejano, ha sido transformado, trasladado, vivificado. Una vez en él usted, espectador, pierde su pasividad de testigo atrincherado en la seguridad de su tradicional butaca. La acción del espectáculo puede desarrollarse sobre su cabeza, en el asiento contigo o más allá de su vista para obligarle a un traslado.(...) Usted, espectador, antes convidado de piedra, ajeno al manjar lúdico, es "espectado", porque, quiéralo o no, se ha convertido en actor y cada "actor-público" realizará "su" espectáculo.

Juego y sorpresa. Actos instantáneos, irrepetibles, espontáneos. Acción multifocal. El eje teatral se ha perdido. Se buscan los sentidos, no sólo la inteligencia. Sugestión, no representación. Impresionar, no sólo convencer. Destruir la inhibición producto de siglos de cultura occidental represiva. Fiesta teatral. Comunicación." 15.

Este hecho nos enfrenta con dos nuevas situaciones. Por un lado la propuesta de que el evento tenga más alcance al llegar de manera más significativa y deleitosa al espectador. El teatro tendrá una nueva razón de ser, pues se apela a un esquema más completo de comunicación, se busca la interacción directa entre actor y espectador. El primero no puede ser visto como algo despersonalizado.

" El hombre verdadero está profundamente enmascarado detrás de su papel y nuestra mirada no lo molesta. Sin embargo, el nuevo teatro que sitúa al actor en medio del auditorio a menudo nos produce un sentimiento de desagrado. Al implicarnos a nosotros del auditorio, el actor pierde súbitamente su status de no persona y mirarlo fijamente se vuelve embarazoso para nosotros." 16.

15. Alberto Miralles, Nuevos rumbos del teatro, pp. 20 y 21.

16. Julius Fast, op. cit., pp. 132 y 133.

Por otro lado, el actor tuvo que enfrentarse a una situación que influiría en su trabajo creativo. Ahora, ese involucra con un nuevo personaje y su ejecución se verá enriquecida o será desafortunada según se presenten y aproveche o desaproveche los imprevistos en la sala.

Son dos maneras diferentes y complejas de crear. En escena só lo tenía que respetar y regular su espacio individual con relación a los demás actores. Y esto también es determinado culturalmente. Esto fue notable para Birdwhistell, quien destacó que los actores de tal o cual cultura usaban y mantenían en escena marcas corporales y gestuales que hablan evidentemente del uso convencional del mismo lenguaje cultural pareciendo "poner su propio sello nacional en sus montajes."<sup>17</sup>.

En el teatro convencional, a la italiana, la división entre escenario y sala tienen una razón de ser a la luz de nuestros días. Funcionan por sí mismos como recursos de enmascaramiento para el actor.

La oscuridad no le dejará ver más allá de la "cuarta pared" aunque sepa que existen los demás: "Lo estoy haciendo porque ustedes me han autorizado, pero recuerden que no soy yo. Y para desprenderme de mí, para fingir, requiero de otro espacio."

Al final de la sesión, los espectadores volverán a sus casas y el actor se restituirá al grupo.

17. Ray L. Birdwhistell, op. cit., p. 54.

II. APRENDIZAJE CORPORAL Y GESTUAL.

Podemos afirmar que el proceso de aprendizaje de una lengua es un proceso de abastecimiento gramatical desarrollado por el niño y confrontado sucesivamente con las normas que rigen la lengua adulta de tal o cual comunidad.

Es importante mencionar la existencia de un sentimiento de autocrítica en los niños, en lo que a comportamiento lingüístico se refiere, como evidencia de que el aprendizaje de la lengua se realiza en un orden cognoscitivo. En otras palabras, el niño instruye las reglas de su gramática y las confronta con las de la lengua adulta; ensaya una y otra vez hasta conformar una producción lo más próxima a aquella.

Debemos decir entonces que el individuo, más que adquirir una competencia gramatical, adquiere una competencia comunicativa. Es decir, ha percibido, ante todo, la lengua hablada en su comunidad a partir de actos comunicativos concretos relativos a situaciones sociales bien definidas. La categorización y elección que haga de los elementos de su lengua no se aparta de la noción de estas situaciones. De manera que al hablar de competencia comunicativa nos estaremos refiriendo al comportamiento verbal y no verbal del individuo: a su dominio de las normas lingüísticas regentes en su comunidad (competencia lingüística o conocimiento de la gramática y su uso) y a los ajustes psico-sociales, que haga en su habla, de ~~defabrtorea-tales~~ como elementos socio-culturales (diferencia entre "Tú" y "Usted", p. ej.) o la intención de su comunicado.

El tema de la adquisición de la lengua materna requiere de particularidades que merecen ser observadas en otro trabajo. De manera que en el presente sólo nos ceñiremos a lo que cabe al aprendi



zaje corporal.

Al igual que acontece con su lengua, el hombre interioriza durante su crecimiento la serie de movimientos naturales o convencionales que figuran en el lenguaje corporal del grupo. Es decir, las pautas de aprendizaje del cuerpo son previsibles conforme a las constantes que el individuo observa dentro de la lengua usada en la sociedad. 18.

Dos grandes aspectos han de destacarse durante el período de aprendizaje corporal <sup>19</sup>: a) el cuerpo responde a la adaptación ffsica requerida por la naturaleza; y sus reflejos y percepciones se restringen conforme crece en tal o cual medio, y de acuerdo a las actividades que realiza en su vida cotidiana. Habrá un proceso en el que inhíba una serie de habilidades perceptivas, recibidas incluso desde el útero materno, en función de la información ofrecida por el medio.

Comienza un proceso de desaprendizaje por otro dado en un ambiente natural de aprendizaje;<sup>20</sup> b) se lleva a cabo la regulación del comportamiento que este nuevo integrante habrá de observar. Se le enseña a tener elementos de control y manejo de sus medios expresivos conforme a la pauta adulta.

El niño comienza a prescindir del experimentar a través del tacto y aprende a adoptar una actitud defensiva respecto de sus

18. No entraremos en discusión al respecto de las diferentes teorías sobre los modelos de aprendizaje. En este caso nos limitamos a reformular lo planteado por los especialistas en Kinesis.
19. No hay criterios precisos para delimitar tal período. Este parece depender de cada grupo, grande o pequeño en el mundo. Aun que generalmente se señala la infancia como el período en el que el aprendizaje natural se realiza más fecundamente.
20. Este proceso se explica con el propio inciso b) .

zonas corporales y de su intimidad. Es decir, aprende a reconocer y usar los elementos metalingüísticos de sus emisiones y las de los otros:

"...A través de este sistema aprende quién es él en relación a los demás y cuales son sus expectativas y posibilidades. En pocas palabras, a través de las diversas modalidades de su sistema comunicativo estructura, prevé y es premiado por su medio ambiente. Mediante señales no conscientes pero claramente diferenciadas aprende los designios, las prohibiciones, los estímulos y las advertencias que controlan su asociación coherente con los demás miembros de su sociedad. Su lenguaje y su movimiento corporal son flexibles y moldeables; al mismo tiempo son adaptativos y funcionales gracias a estar tan sistemáticamente organizados." 21.

Conforme pasa el tiempo, el comportamiento del niño debe mostrar las señales previstas por el grupo; estas son obviamente de carácter corporal y verbal: caminar a determinada edad; dominar un arsenal progresivo de elementos lingüísticos; lo que se debe decir y lo que no; demasiado movimiento o falta del mismo, etc. .

Si la falla es detectada, recibirá un trato especial. El objetivo será siempre el mismo: hacer que su conducta sea lo suficientemente previsible para que la sociedad pueda ocuparse del resto.

En el seno de la familia, corresponde a los padres el indicar, verbalmente o no, qué hacer ante tal o cual situación, ("Eres una señorita, no debes actuar así"; "Ya eres un hombrecito, tienes que ser más responsable. "). En la sociedad mexicana, por ejemplo, una fiesta de quince años viene a ser un acontecimiento tanto para los familiares directamente involucrados en la ceremonia, como para los participantes indirectos. Es una forma ritualizada, instituida, con la presencia de signos visuales y auditivos, pero principalmente corporales: se conmemora oficialmente el ingreso

21. Cf. Ray L. Birdwhistell, op. cit., p. 20.

de la joven al mundo de señales previsibles de los adultos. Desde ahora podrá vestirse y comportarse de manera hasta entonces sólo permitida a los mayores, contando desde luego con la aprobación del grupo.

De esta manera, los símbolos presentes en estas ceremonias nos hablan de la función que el individuo ha de tener dentro de la sociedad a la que cíclicamente se restituye en una nueva calidad.

"La familia se convirtió en el espacio por excelencia en el cual el individuo en crecimiento aprendía lo relativo a su clase social, a su Estado, a su cultura y también lo que quería decir convertirse en hombre y configurarse en mujer. Ante el incremento exorbitante de estas demandas, la pareja vió cada vez más reducido el espacio para su propia integración. (...) Dada la creciente dificultad para proporcionar a los hijos un apoyo emocional profundo, estable, certero; a partir de la creciente especialización de la mujer urbana junto con el hombre, los padres comenzaron a enseñar a sus hijos a no dejarse afectar, (...) La forma de protegerlos consistió precisamente en enseñarlos a actuar papeles teatrales desde muy pequeños, de tal modo que no resintiesen desde una emotividad a flor de piel, el vacío de ternura y pasión parentales." 22.

Podemos entonces tratar de definir el aprendizaje del lenguaje corporal como el aprendizaje del comportamiento que habremos de mostrar y observar en las diferentes situaciones de comunicación con nuestros semejantes, en las cuales dichas señales son reconocidas como parte integral del mensaje oral.

El sistema comunicativo del grupo requiere de inhibir o estimular estos medios expresivos a través de los que llamamos ajustes psico-sociales. Es decir, aprendemos a comunicar en diferentes intensidades, según lo requiera la situación: nuestro lenguaje

22. Cf. Antonio Delhumeau, El hombre teatral, pp. 46 y 47.

oral y corporal no será el mismo que usemos dentro de un grupo de amigos a aquel que requiramos para responder al saludo de un hombre de edad avanzada o una autoridad civil o un niño. Tomaremos conjuntamente de nuestro arsenal lingüístico aquellos elementos a decuados a cada situación. Hacemos uso de nuestra competencia lingüística -dominio regular de nuestra lengua-, que será diferente a nuestra competencia comunicativa -aquellos elementos metalin--güísticos que acompañan nuestras emisiones verbales.

Como decíamos en el primer capítulo, al hablar de la relación hecha por Birdwhistell entre Lingüística y Kinesis, recordemos que junto con las emisiones orales del individuo aparecerán tam--bién las corporales, más o menos reconocidas dentro del grupo. Esto nos ha llevado a elaborar estereotipos de tales marcas corporales en un acto del habla: "los británicos parecen ser ceremonio--sos"; "los italianos manotean mucho"; "los japoneses -principal--mente las mujeres- parecen no querer dejar de lado sus inclinaciounes del cuerpo al frente para cuando están hablando", etc. .

Birdwhistell estaba muy de acuerdo con estas clasificaciones como instrumento útil para determinar el valor de las emisiones a partir de las diferentes marcas culturales:

"...El hecho sigue siendo que los infantes de todas las sociedades del mundo son capaces de interiorizar e interiorizan el sistema de comunicaciones de su sociedad aproximadamente en el mismo tiempo, de modo que el individuo de seis años "normal" es capaz de deseñalarse sin roces por el sistema de comunicaciones de su sociedad." 23.

Si nuestro cuerpo habla sobre nosotros en tal o cual situación, el lenguaje será igualmente funcional para los diferentes actos

del habla en los que el individuo interviene. Con el lenguaje somos capaces de establecer distancias sociales o afectivas para otras personas; determinamos el tipo de relación que estableceremos con un interlocutor.

El grupo designa y nosotros aprendemos las normas de comportamiento verbal que observaremos, según si nuestro interlocutor es un hombre, una mujer, un niño, etc. . Se consideran las variantes de edad, sexo y condición social.

Difícilmente un hombre podrá externar verbalmente manifestaciones emotivas ante un grupo de personas sin que estas expresiones pasen por la norma dictada.<sup>24</sup> Tendría que haber establecido antes una pauta de comportamiento ante su interlocutor:

- intimidad
- subordinación o superioridad
- distancia social, etc. .

El hecho de no seguir una norma verbal o corporal previstas implica un acto en el que el individuo se evidencia y se muestra al mundo tal cual es ( o bien como él quiere mostrarse) y puede colocarlo en ventaja o desventaja con su interlocutor.

Podemos observar una expresión libre, no cubierta, en el discurso de un adulto hacia un niño, hacia un anciano, o en la manifestación sincera de nuestros sentimientos para con otro adulto.

Nuestro cuerpo interviene también en la determinación de un

24. En la lengua castellana, por lo menos en el caso de México, se supone que un varón jamás dirá "Qué lindo". Y esto parece explícito inclusive en gramáticas de la misma lengua. Se considera la existencia de estilos de lenguaje diferentes tanto para un hombre como para una mujer.

estilo verbal al actuar conjuntamente con nuestra habla. El entrevistado en televisión (recordemos el caso repetido de dos mandatarios conversando) acompaña su exposición con determinados movimientos de mano e indefectiblemente por otro gesto instituido: una pierna cruzada sobre la otra. El Rector, el demagogo siempre recurren a ademanes calculados y a un discurso elaborado en función de la retórica, conforme a un registro verbal que salga de lo coloquial. En el caso del primero, el lenguaje será primordial, pues consideramos que el mismo ejercicio de su profesión o cargo le permite un mayor manejo de la lengua. En el caso del segundo, los gestos y ademanes destacarán en sus emisiones,, sigue un modo lo previsto; y esta supuesta jerarquía social justificará ante sus ojos el uso de términos que suenan bien aunque pocos lo entiendan.

III. EL ENMASCARAMIENTO SEGUN LOS ROLES.

Los estudiosos de la kinésica coinciden en la idea de que el gesto impreso en cada uno de nosotros -aquel que nos habrá de caracterizar como ágiles, agresivos, recelosos, atentos, etc.- guarda una profunda relación con nuestras actitudes mentales. Es decir, estas se exteriorizan a través de nuestro ritmo de locomoción, posturas, acentos físicos (movimientos enfáticos de manos y cabeza, principalmente) y, por último, en el gesto facial. Volvemos a la aceptación de que existe una interacción entre cuerpo y mente.

Para el hombre común de Occidente su cuerpo y el lenguaje emitido por este, así como el habla, son el instrumento móvil con que cuenta para asegurar su existencia en grupo a través de un enmascaramiento relacionado con lo más profundo de su psiquismo y a simlilado a una regla o sentido común de "normalidad" "preestablecida por este grupo.

Hemos de considerar entonces que el individuo, a medida que es integrado como adulto a actividades humanas que le exigen diferentes grados de interacción e involucro personal, aprende a elaborar estos enmascaramientos que serán regulados según el rol a desarrollar dentro de la situación comunicativa: el jefe y el empleado, el alumno y el maestro, el dominante y el dominado en una situación amorosa, etc. .

Funcionalidad de la máscara..

Con el término i prosopí ("la persona", en el griego clásico) era como se conocía la máscara usada por los actores para la representación cómica o trágica. Esta palabra pasó directamente al latín como "la persona" pero seguía siendo alusiva a "aquello que

era puesto frente a los ojos"; es decir, la máscara.

En las sociedades altamente desarrolladas esta máscara ha alcanzado un grado de mitificación y puede ser reconocida como el medio del que nos valemos para garantizar la seguridad y el prestigio dentro de un grupo de personas: la personalidad.

"Y es que en el momento de renunciar al problema del significado de su vida como un individuo con una conciencia definida, propia, distintiva, el hombre urbano se convierte en un ser tan impersonal o anónimo como pretende visualizarlo "la cultura de masas" que lo convoca y envuelve..." 25.

Esta máscara es funcional al individuo. Nos permite enfrentar las situaciones de una forma real o imaginaria, según los móviles o intenciones comunicativas de cada persona:

"...si mis acciones no van encaminadas a la afirmación de ciertos significados vitales, entonces no merecen ese nombre, son meras respuestas frente a los actos de los otros, que a su vez reaccionan con relación a mis actuaciones; (...) si en lo fundamental mis acciones y las de los otros son actuaciones, teatralizaciones, apariencias de convicción, conciencia simulada y encubridora, ¿no querría esto decir que toda la sociedad es un mero espectáculo? Si esto es así, mejor me cifo a "mi papel", me atengo a ser un actor social, respetuoso, de apariencia responsable, aceptado por otros que yo a mi vez avalo en sus papeles." 26.

Es como iniciar un juego de mesa o azar: hay que mostrar las cartas o "sondear" las del oponente para detectar sus posibles jugadas. El juego, en sí, es dialéctico. Presupone la existencia de reglas o roles. Al encontrarnos con un interlocutor, cualquiera que fuere la situación, ambos asumimos roles opuestos y la dura acción del juego será conforme a la consecución o no de los objetivos originalmente previstos: convencerlo, proponer una actividad, imponer nuestro punto de vista, etc. .

25. Antonio Delhumeau. op. cit., p. 18.

26. Idem., pp. 20 y 21.



Este enmascaramiento deberá ser visto como un proceso en virtud de los giros que tenga cada situación y en el cual intervendrán otros agentes ligados directa o indirectamente con la persona: el arreglo personal (la ropa y los accesorios) y la disposición espacial del ámbito en el que la situación habrá de desarrollarse (de este aspecto se encargará, como ya dijimos, la proxémica). Decimos que su influencia es directa o indirecta porque proporciona una seguridad, real o imaginaria, a la persona en el acto de conformar la imagen que quiere para sus actos comunicativos. Su carácter puede corresponder o no con tales elementos.

"En la cultura urbana la mirada puede ser directa a los ojos del interlocutor, incluso fija en ellos, porque está bajo el control racionalizado del papel teatral que en ese momento se representa. Los gestos y los movimientos corporales son también manipulados y sometidos al "rol" de tal modo de embaucar el recelo del otro que pretende siempre observar la unidad que se escabulle bajo la función que en ese momento se desempeña o escenifica. Este esconderse con el lenguaje intelectualizado y corporal inhibido, de la conciencia (unitaria), es lo que acentuó de modo grave y radical en la Historia a la desconfianza, la malicia y el temor hacia los otros que subyace a la tensión urbana. Y esta sospecha ha sido y es la generadora del deseo permanente de denuncia, de desenmascaramiento, que acusa a la conciencia culpabilizada del individuo urbano". 27.

La sociedad parece reconocer la existencia de estas situaciones comunicativas en las que este acto se realiza. A manera de ejemplo podemos citar que los libros y cursos de eficiencia personal dirigidos a ejecutivos y agentes de venta no son sino aplicaciones prácticas, comprobadas, con base en premisas de comportamiento, de actitudes que pueden adoptarse ante un interlocutor -el oponente en el juego- en una situación de trabajo.

En situaciones altamente significativas para el individuo, este

acto de enmascarar puede ser descartado, permitiendo así el acceso a una serie de experiencias enriquecedoras; las experiencias poco comunes en la vida diaria: Intimación o enamoramiento con una segunda persona, reconocimiento de un fenómeno externo en el que el individuo se ve profundamente involucrado (anagnórisis, en la tragedia, p. ej.), etc. .

Al iniciar una plática o encuentro con un interlocutor comienza también un acto en el que nuestro ojo fotografía tanto al individuo como a la presencia y función de los agentes externos, arriba mencionados, en las acciones de aquel. Dicha información es procesada en función de nuestra idea de "lo normal" o de lo previsible, para localizar las incongruencias o los aciertos según la expectativa personal. Podemos llamarlo, de ahora en adelante, "proceso de apropiación" pues lo que hacemos es configurar una imagen provisoria a través de su aspecto y sus actos para regularla según nuestro "sentido de la norma".

En este proceso apelamos apenas a la persona. Es decir, a aquellos signos externos insertos en su cuerpo. Cuando la fotografía es analizada, la falla es detectada en función de lo previsible.

Veamos, a manera de ejemplo, un encuentro casual en el que se usarían las siguientes frases de empleo común:

X.- Hola, "Y". ¿Cómo estás?

Y.- Bien, gracias. ¿Y tú?

X.- Bien, también. ¿Qué cuentas?

Y.- Nada. Aquí, pasándola. ...etc. .

{ Esquema previsto,  
sujeto a variaciones).

Por supuesto que este diálogo de inicio de una conversación puede presentar mayores variantes. La idea de lo previsible acepta que esta es la forma en que iniciaríamos una conversación. El dis-

curso entre "X" y "Y" es concordante en aspectos formales y puede procurar una cierta neutralidad en los aspectos de fondo, buscando cumplir apenas con algo socialmente requerido: hacer las presentaciones. Pero ¿Qué pasaría si en vez de permitir que todo fuera como la norma dicta, alguno de los interlocutores rompiera súbitamente, en mayor o menor intensidad, con el juego?:

1. X.- Hola, "Y". ¿Cómo estás?

Y.- Mal. Fíjate que no tengo para comer hoy...

2. X.- Hola, "Y". ¿Cómo estás?

Y.- ¿Realmente te interesa saber cuál es mi estado?

3. X.- Hola, "Y". ¿Cómo estás?

Y.- Bien, gracias. ¿Y tú?

"Y" pudo haber respondido como en cualquiera de los tres casos. En los dos primeros, es evidente que "Y" no responde a la idea de lo previsible y cierra la función de canal abierto que tiene el enunciado de "X". Entonces este no sabe cómo reaccionar fuera del esquema previsto (la respuesta esperada) y pondrá a trabajar con mayor intensidad su sistema de apropiación descartando la información que creía era verosímil a partir de otros encuentros con "Y" o con lo poco que consiguió elaborar, en el caso que se tratase de un primer encuentro entre ambos.

En el tercer caso, "Y" pudo haber respondido completamente de acuerdo con las formas del esquema previsto pero con una intención en el tono de la voz totalmente diferente a la neutralidad que se esperaba brindarse. De cualquier forma, tanto el enunciado de "X" como el de "Y" tienen la misma función: medir el terreno en el que el acto comunicativo entre ambos habrá de realizarse.

" Para poder relacionarnos con otros seres humanos de manera sistemática y cómoda, es necesario que se comporten de manera previsible si pretendemos entendernos y mucho más si pretendemos ser previsibles para ellos. (...) No obstante, debe tenerse presente que si bien la comunicación es necesaria para la vida no todas las personas que no se comunican exactamente igual que nosotros mueren de inmediato." 28.

Hay que comunicar para no morir. Decir que podemos discordar de factores superficiales del mundo para no romper con lo esencial: la idea de los otros, de lo socialmente aceptado.

Si lo hace la mayoría, estará bien hecho. Si me aislo de ellos, estaré en peligro. Estos parecen ser los móviles o constantes de comportamiento del Coro y de los Protagonistas, respectivamente, en la tragedia griega:

CORO: "...Viva yo libre de males, y tan sólo con lo que basta al varón prudente. No son baluarte las riquezas para quien en el tedio de la hartura derriba con pié sacrílego el ara santa de la justicia. El será borrado de entre los hombres (...) No hay salvación para él. Su crimen no permanece oculto en la sombra; antes, cual lumbré que brilla con siniestros fulgores, muéstrase a los ojos de todos. Como moneda de mala ley que con el uso y roce se ennegrece, así el hombre es por fin apreciado en lo que vale (...) y el inicuo, que causó tantos males, es borrado de sobre la haz de la tierra..." 29.

En el aislamiento, el personaje trágico se contempla fuera del plano humano en cuya totalidad hasta entonces creyó vivir: el lógos.

El hombre busca, a como dé lugar, una identidad como persona que le ayude a afirmarse también como individuo, como ser, y resistir a los cuestionamientos que sobre su existencia le asechan continuamente. Si no la encuentra, cae al vacío y por lo tanto estará en peligro. La visión de sí mismo es abismática y luchará por res-

28. Ray L. Birdwhistell, op. cit., p. 23.

29. Esquilo, Agamenón, p. 170.

tituirse al cuadro, pues comprende que el valor de la vida radica, en parte, en reconocerse entre los demás. Su lucha por el reacomodo se manifiesta en una serie de acciones y movimientos perturbados o imprevistos, "incongruentes con la realidad", que causan extrañeza a los otros, (Blanche Dubois se baña insistentemente, en "Un tranvía llamado Deseo"; Ajax se aísla de los ejércitos griegos y mata violentamente a los animales; Medea se encierra en casa junto con sus hijos, etc.) .

"...BIFF.- ¡Papá! Soy de los de a ochavo la docena...y eso eres tú también.

WILLY (volviéndose hacia BIFF; furioso, sin poderse contener).- ¡Yo no soy de los de a ochavo la docena! ¡Soy William Loman y tú eres Biff Loman!

BIFF avanza hacia WILLY, pero HAPPY le cierra el paso. En su furia, BIFF parece dispuesto a agredir a su padre.

BIFF.- No soy un gran hombre, Willy Loman, y tampoco lo eres tú. ¡Nunca has sido más que un viajante que ha trabajado sin reposo y que ha acabado en el cajón de la basura, como todos los de tu clase! ¡Y yo, Willy Loman, soy un hombre a dolar por hora! He probado en siete estados y no he podido pasar de ahí. ¡A dolar por hora! ¿Comprendes lo que quiero decir? ¡Ya no traigo premios a casa y es hora de que no esperes que los traiga!

WILLY (directamente a BIFF).- ¡Eres un bicho vengativo y rencoroso!

BIFF se desprende de HAPPY. WILLY, asustado, trata de subir por las escaleras. BIFF le agarra.

BIFF (en el colmo del furor).- ¡Papá, no soy nada! ¡Absolutamente nada! ¿No puedes comprenderlo? No hay ya en esto el menor rencor. Soy lo que soy; nada más..." 30.

En relación al grupo, al no encajar dentro de los esquemas de comportamiento o actividad previsible, (en este caso, La muerte de un viajante es un ejemplo claro de la identidad trágica

ca, tratada en el drama moderno), su existencia y relación con el mismo grupo estarán en entredicho.

La relación proporcional con el mundo, en estos personajes, se manifestará tanto corporal como mentalmente. No es concebido en inactividad física de tal modo que dificulte la aprehensión de su persona por los otros. En otros casos, difícilmente tendrá condiciones para usar su máscara y estará en desventaja con relación a los demás: ancianos, personas con deficiencias físicas o mentales, niños "problema", pacientes de un hospital, presidiarios, farmacodependientes, homosexuales, prostitutas, etc., serán ejemplos contundentes para que el grupo aplique su escala de valores y determine las pautas de comportamiento a seguir. Estaremos a salvo si nuestra integridad o nuestros actos sólo son mostrados a la luz del parecer común.

La agonía ("la lucha", en el griego clásico) del personaje se manifiesta corporalmente. Su cuerpo y sus palabras - o las del Coro hablando de él- nos dicen que ha roto o está a punto de romper con la realidad delimitada por "la norma de lo socialmente permitido" :

"La forma "normal" de ser es representada por estas personas invertidas que pueden "adaptarse a todo"; estén donde estén, siempre jugarán el papel de conformistas.

Vivimos bajo la amenaza de una auténtica paranoia del espacio y del "quién se es". La orden será: coexistir como todo el mundo. Sólo es aceptable quien no provoque disturbios". 31.

"Toda actitud individual que se salga del marco que nos han impuesto provocará la inmediata desconfianza del grupo y mientras menos se pueda trazar la imagen de un sujeto, mayor será la inquietud que este provoca en los demás." 32.

31. Gabriel Weisz Carrington, La Máscara de Genet, p. 21.

32. Idem., p. 32.

Todos somos partícipes de la inmolación durante el tiempo que durare la representación, en el caso del teatro, o durante los días o años que compartamos con nuestros coterráneos, en la vida real. Ante la evidencia de "observar" , jugamos el rol de la conciencia social que juzga el comportamiento del "observado". Nos apropiamos de los demás en su persona, pues lo primero que hacemos es conformar una imagen a través de sus actos:

"...LULA: ¿En la última parada usted no estaba clavándome la vista por la ventanilla?

CLAY: ¿Clavándole la vista? ¿Qué quiere decir?

LULA: ¿No sabe lo que significa clavar la vista?

CLAY: Yo la vi por la ventanilla...si eso es lo que quiere decir. No sé si la miré fijamente. Me parece que era usted la que estaba clavándome los ojos.

LULA: Así es. Pero sólo después que eché una ojeada alrededor y lo vi a usted clavándome la mirada en el culo y en las piernas.

CLAY: ¿De veras?

LULA: Tal cual. Me parece que usted andaba a la pesca. No tenía otra cosa que hacer, salvo jugar mentalmente con la carne de la gente.

CLAY: ¡Qué tal! Vea: admito que miraba en su dirección. Pero el resto de la historia lo inventa usted.

LULA: Supongo.

CLAY: Mirar fijamente por las ventanillas del tren es un asunto extraño. Mucho más extraño que observar sosegadamente culos abstractos.

LULA: Por eso precisamente lo miré por la ventanilla...para que tuviera algo más concreto con que imaginar cosas. Hasta le sonreí.

CLAY: Así fue.

LULA: Y hasta subí a este tren que no va a donde yo voy. Avancé por el pasillo...buscándolo.

CLAY: ¿En serio? ¡Qué gracioso!

LULA: Qué gracioso... ¡Cielos, qué insulso es usted!

CLAY: Bueno, lo lamento, señora, pero realmente no estaba preparado para una conversación de salón."  
33.

33. LeRoi Jones, El Holandés, material copiado y proporcionado por el Profr. Gabriel Weisz Carrington, edición desconocida, pp.14 y 15.

Este "proceso de apropiación", como ya lo hemos llamado, es un acto casi involuntario en el que recurrimos a una esquematización, una disección del otro para delimitar nuestra relación con él o afirmarnos ante su presencia agónica y asegurar nuestra sobrevivencia en el mundo.

Esta es una de las funciones primordiales del teatro en la sociedad actual: la de mostrar seres, acciones, figuras alegóricas, etc., que llevan al otro participante, el espectador, a conformar, regular y evaluar una imagen mental de lo que él considera son sus relaciones con el mundo:

"...Además de esto, porque los imitadores imitan a sujetos que obran, y éstos por fuerza han de ser malos o buenos, pues a solo éstos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud y por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o tales cuales, a manera de los pintores."  
... 34.

Todo lo visto en escena contribuye a dicho balance en el que el espectador ha usado su idea de "lo previsible" o "lo normal". ¿Acaso no sigue siendo vigente la propuesta aristotélica de empatía y antipatía por los personajes en el teatro?

En la vida diaria el hombre practica sus papeles, y es espectador y conformador de los mismos. ¿Cuántos Lulas y Clays no habremos representado ya en más de una ocasión, durante nuestras múltiples actividades diarias? o ¿Cuántas veces nos habrá tocado ser ya los dominantes o ya los dominados en cualquiera de las situaciones de comunicación en las que participamos?

En el teatro, el hombre constata, en un ejercicio de emociones, sus valores y creencias en las leyes que han de regir entre los hu

34. Aristóteles, El Arte Poética, p. 27.



manos; se desdobra junto con el personaje y le acompaña en la realización o frustración de sus más profundos anhelos. En la vida, cuando no cuenta con el teatro, los actores a observar serán los demás:

"...El hombre teatral es, pues, un especialista. Trátese de su profesión de padre, de su vocación de hijo, de su pasión inconfesada como técnico "frío y calculador" y de sus otros papeles (de amante, amigo, hermano, juez, esposo, instructor o alumno), siempre busca deslindar un papel determinado respecto de cualquier otra de las funciones que pone en escena; su obsesión es que cada "rol" se desempeña en el escenario adecuado y en el momento preciso. El individuo teatralizado se desenvuelve a través de normas, gestos y parlamentos apropiados a la situación y la acción, estudiando el caso que se le presenta y el auditorio y el interlocutor frente al cual actúa y del cual resulta a su vez un atento espectador." 35.

Retomemos la idea de que el hombre regula sus actos de enmascaramiento siempre en la concepción redentora de sí mismo como parte de un grupo. Su reconocimiento de estar a salvo entre los demás es siempre a partir de observarlos como un espectador ajeno a sus acciones y al mismo tiempo reconocer en ellos los roles asignados o por él escogidos.

Toda máscara es concebida a partir de la noción de la existencia de los demás. Ninguna acción, trágica o cómica, está desvinculada de la presencia del grupo:

"...Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. (...) La risa debe tener una significación social. (...) Lo cómico habrá de producirse, a lo que parece, cuando los hombres que componen un grupo concentran toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia." 36.

35. Antonio Delhumeau, op. cit., pp. 37 y 38.

36. Henri Bergson, La risa, pp. 29 y 30.

Esta inteligencia ha de quedar en contacto con las otras inteligencias. Para que esta risa se produzca, según el mismo Bergson, se requiere de la inadaptación particular del individuo en la sociedad. Para llorar o reírnos, por nosotros o por los demás, requeriremos de la presencia de "la diferencia". Es decir, la ausencia de máscara en el individuo a ser inmolado.

IV. EL ACTOR Y LA ADECUACIÓN DEL LENGUAJE A LA ESCENA.

- " - ¿Cuál es el proceso de formación de un actor?
- El actor sufre un proceso que incluye tres etapas:
- 1) Condicionamiento por el ambiente;
  - 2) Intención que quiere transmitir;
  - 3) Forma de expresión elegida.

Las escuelas de actores, además de enseñar a comportarse en escena, deben enseñar a interpretar las experiencias vividas. Pero las escuelas de actores nos enseñan a considerar unilateralmente las expresiones de tristeza o alegría. Mas la vida no es así. Las cosas son confusas y complejas; en una misma ciudad hay gente que celebra la vida y ayuda al prójimo y otros que creen que la vida es un crimen. Un actor debe comprender la perplejidad de la dicotomía, no sólo mediante el análisis visible de este fenómeno, sino mediante su acción dramática."

(Joseph Chaikin, en Nuevos Rumbos del teatro, 1974) 37.

Al tener su primer encuentro con un espacio escénico o el salón de clase, el joven actor llega con una historia personal que lo peculiarizará y determinará la manera en que habrá de desarrollarse su formación escénica. El actor es resultado de un medio y porta consigo información valiosísima sobre el mismo.

Lo primero que tendrá que hacer, antes de interpretar un personaje, será aprender un código escénico que regirá su relación con los demás actores en el escenario y con el público. Aprende a moverse y desplazarse en diferentes tipos de escenario (el italiano, circular, teatro-arena, al aire libre, etc.), ubicarse en "focos" de mayor o menor peso escénico, en función de las luces, a cubrirse en escena, etc. . Posteriormente procede a aprender una técnica interpretativa en la cual su torpeza se manifestará -y esto de manera natural- como evidencia de cómo ha sido condicionado por el medio: su manera de relacionarse con los demás, su comportamiento

37. Alberto Miralles, Nuevos rumbos del teatro, p. 54.

individual, su manera de hablar corporal y verbalmente, su condición física y las expectativas guardadas sobre lo que es actuar y lo que espera recibir a cambio, del grupo, como en cualquier otra actividad humana: prestigio, dinero, atención de los demás, canalizar un problema de orden mental, etc. .

Lo primero que generalmente hace al tratar de abordar un personaje es aplicar aquello que el mismo medio le ha brindado a nivel de información. Presupone la razón y el modo de actuar y sentir de tal o cual personaje: valor, elegancia y virilidad para un héroe; maldad, astucia y fealdad física para caracterizar a un villano; los locos se mueven mucho, gritan y gesticulan de una manera exagerada; los viejos son lentos; los niños son bobos, etc. .

"Es posible reproducir en escena un personaje en términos generales, un comerciante, un soldado, un aristócrata, un campesino, etc. , con el propósito de una observación superficial de una serie de categorías en las que antiguamente se dividía a la gente; no es difícil elaborar unos gestos determinados que saltan a la vista y unos tipos de conducta.(...) Todos estos son clichés generalizados que, en teoría, representan a unos personajes. Se han tomado de la vida, existen en realidad. Pero no contienen la presencia de un personaje y no están individualizados." 38.

Consideramos que este proceso de "suposiciones" sobre el comportarse de cualquier personaje seguido en un principio por la mayoría de los actores jóvenes -hablamos lógicamente del caso en nuestro país- se traduce generalmente en lo que también han dado en creer será una técnica interpretativa.

El problema reside en que evolucionarán dentro de la misma noción y a la larga serán expertos en crear personajes truculentos que encajen con su arsenal de gestos y manías y que no dejarán de

38. Constantín Stanislavski, La construcción del personaje, pp. 47 y 48.

sorprender al auditorio. Incluso el público está ya educado bajo estas premisas de la convención. También ha sido condicionado por el medio.

En la época de las revoluciones científicas e industriales, del surgimiento y diversificación de los medios de información y esparcimiento, el gran público se ha alejado del teatro. Al personaje trágico sólo le resta un pequeño grupo de seguidores. Todos ellos han aprendido a encarnar las circunstancias que aproximan a la tragedia contemporánea: desconfianza social, soledad, dependencias humanas, creación continua de ídolos y renovación de los modelos de comportamiento a seguir. No hay tiempo para pensar. Es la época de los sentidos, el deleite, lo descartable y la rapidez.

Es claro que sólo serán favorecidos aquellos géneros lúdicos en los que la violencia subyace aún en las formas más sutiles: desde una película de héroes modernos hasta una feliz resolución del conflicto en una comedia musical.

El lenguaje en el teatro obedece a diversas intenciones comunicativas siempre en evolución y directamente relacionadas con aspectos semánticos alentados por una época, la intención del autor o la idea a comunicar, las cuales no dejan de lado la presencia de dos interlocutores ejes del evento: el actor y el espectador.

En la Edad Media lo icónico jugaba un papel primordial entre los demás elementos del lenguaje escénico en la conformación de un todo: el manto púrpura de Cristo, el traje rojo del demonio, la dulzura y la elocuencia con que habla la virgen al dictaminar sobre los hechos ocurridos, y la presencia de personajes rústicos que encarnen las mismas vivencias y preocupaciones del público asistente (la salvación del alma, la esperanza depositada en el na-

cimiento del niño Jesús, el triunfo del bien sobre el mal o la intervención de la justicia divina). Todo contrastado con las formas lingüísticas, aún en verso, que peculizarizan el lugar. (¿No ocurre lo mismo cuando escuchamos hablar a los actores voluntarios de la representación de la Pasión en Iztapalapa? Las formas comunicativas del día a día son integradas en función de otro acto comunicativo y convencional en el que hay una entrega colectiva).

La preocupación del actor es la de hacer escarnio, junto con los espectadores, de los vicios terrenos por él encarnados, o del demonio soez y atrevido; . Para representar personajes divinos entonan respetuosamente y acompañándose de instrumentos musicales de la época una estrofa de contricción antes de iniciar la trama y ante los ojos del público. Es un oficio aprendido, salido de las iglesias y por demás difícil, sobre el cual recaen las miradas recelosas de los guardianes de la fe. Hay una participación dinámica del espectador quien codifica el texto ofrecido por los comediantes y lo recrea dentro de la convención: el público otorga vida a las alas de tela que porta un angel, a las escamas rojas con que recubre su cuerpo el demonio; lo mismo ocurre con la disposición espacial sobre el carro o el tablado: el cielo, la tierra y el averno. La forma de hacer teatro se da perfectamente bajo el lenguaje aprendido y compartido con el público de la convención.

Ya para la época de mayor producción de los Siglos de Oro, las convenciones serán otras: el actor cuida más su calidad interpretativa en función de los versos que recita. Con toda seguridad comienza a preocuparse por una ejecución gestual correspondiente a la métrica del verso. Y la preocupación de la compañía bien podría

ser la de conseguir interpretar a tal o cual autor o llegar a la corte.

En el Neo-Clásico destacará el uso de gestos estilizados y grandilocuentes, acartonados, tomados de pinturas y esculturas de la antigüedad Clásica, seguramente con la idea de que así era la interpretación en una obra con unidades de estructura bien de finidas.

Esta actitud interpretativa se conserva aún durante la época del Teatro Romántico en el que la forma del drama puede cambiar y ser totalmente libre en su estructura, mas no en la interpretación actoral. Es la época de las grandes divas y en la que el actor se forma en el oficio a partir de ciertos cánones interpretativos: pausas profundas, jadeos, manos que sujetan el corazón en actitud de sufrimiento o tomándose las sienes en los momentos de mayor desesperación, ojos iracundamente abiertos, etc. .

Pero todas estas maneras de actuar son perfectas. Son propuestas escénicas que responden a una época y a una concepción estética. Y en todas ellas el lenguaje corporal y verbal del actor son el componente primordial en su ejecución, acaso apenas adaptados a la concepción sobre el arte interpretativo que rigiera en tal o cual época.

Si bien hubo siempre una caracterización física bien definida de los participantes en la escena, a lo largo de la vida del drama, ésta adquirió formas diversas: desde la solemnidad y poco desplazamiento de los Protagonistas en la Tragedia Clásica Griega, a los movimientos acrobáticos de los personajes de la Comedia dell'Arte. No obstante, es en el presente siglo -concretamente con el advenimiento del Naturalismo- cuando la presencia en

escena de los signos meta-lingüísticos merecerá la atención de los profesionales del teatro, desde una posición en la que se busca "ser fiel a la realidad". Concretamente el dramaturgo estará interesado en comunicar a través de lo no verbal por medio del texto.

En el drama contemporáneo encontraremos un buen número de autores preocupados por hacer una descripción detallada del ámbito en que habrá de desarrollarse la acción. Procuran establecer o mantener una "fidelidad" o " semejanza" con la realidad por medio de la propuesta de acotaciones al inicio o a lo largo de la obra tanto para el espacio escénico como para ciertos rasgos de carácter del personaje o aún de cómo habrá de desarrollarse la acción:

"...Se oye una melodía tocada por una flauta. Es una música alegre y fina que habla de hierba, de árboles, de horizontes. Se levanta el telón.(...) El ambiente del lugar es el de un sueño, de un sueño que surgiera de la realidad.(...) Delante de la casa hay un tablado que se curva más allá del proscenio, hacia la orquesta. Esta parte delantera del escenario sirve tanto de patio zaguero como de lugar donde se desarrollan todas las imaginaciones de WILLY y sus escenas en la ciudad. Siempre que la acción es en presente, los actores respetan los muros imaginarios y entran en la casa únicamente por su puerta de la izquierda. Pero en las escenas que se refieren al pasado, estos lindes quedan rotos y los personajes entran o salen pasando "a través" de un muro al proscenio." 39.

"LINDA, su mujer, se ha agitado en la cama de la derecha. Se levanta y se pone una bata, a la escucha. Alegre por lo general, ha adquirido el hábito de reprimir con voluntad de hierro sus reparos a la conducta de WILLY. Hace más que quererle. Le admira, como si el natural vivo, el genio, los grandes sueños y las menudas crueldades de su marido fueran para ella únicamente la recordación constante de las turbulentas ansias que WILLY siente, unas ansias que ella comparte, aunque carezca de temperamento para expresarlas y seguirlas hasta el fin." 40.

39. Arthur Miller, La muerte de un viajante, pp. 9 y 10.

40. Ibid, p. 10.



En este caso, por ejemplo, el autor propone tales indicaciones a partir de visualizar, previamente, al personaje en interacción con el medio físico y social. Rescata del medio tanto aspectos lingüísticos como meta-lingüísticos y los traslada a la escena.

Se requiere de la ayuda del escenógrafo, el iluminador y el musicalizador. Tales lenguajes son coordinados por el director quien, por otra parte, otorga mayor atención al trabajo con los actores. Juntos deben marchar en el camino de la concepción del todo escénico. Arrancar, proponer, embotarse y controlar. Por lo tanto, estamos ya ante la disyuntiva del cómo ambos integran los recursos lingüísticos, tanto físicos como verbales, a la escena, de una manera artística.

Retomemos sólo algunas consideraciones hechas por dos directores cuyo estudio es primordial en la formación de cualquier actor o director del teatro moderno. A pesar de tener diferentes concepciones del trabajo escénico, ambos parecen coincidir en más de una ocasión en que el trabajo del actor tiene mucho que ver con lo que el medio y la vida diaria le han proporcionado y sobre cómo habrá de instrumentar esa información para su quehacer actoral.

"...La observación es una parte capital del arte dramático. El actor observa a sus semejantes con todos sus músculos y nervios, en un acto de imitación que es al mismo tiempo un proceso de elaboración mental, ya que de la mera imitación podría surgir a lo sumo lo observado lo cual no es bastante en virtud de que el original expresa en voz muy queda todo cuanto dice. Para pasar del mero calco al retrato fiel, el actor observa a los demás hombres como si éstos estuvieran exhibiendo delante de sus ojos todo lo que hacen, es decir, como si estuvieran invitándolo a reflexionar sobre lo que ellos hacen." 41.

41. Bertolt Brecht, La política en el teatro, p. 87.

"¿Pero cómo encontrar el medio adecuado? Este era un nuevo problema que me intrigaba y me desconcertaba. ¿Es algo que se aprende, que se imagina, que se toma de la vida, que se encuentra por casualidad, o en libros, o estudiando anatomía?

"La respuesta es: de todas esas maneras", explicó Tortsov. "Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo y de los demás. La extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, o de cualquier simple incidente, no existe diferencia. La única condición es que cuando está llevando a cabo esta investigación externa no pierda su propio yo interior." 42.

Tanto Stanislavski como Brecht insisten en la importancia de que el actor sepa observar las maneras en que los hombres actúan, se comportan, comunican. Sólo entonces estará menos expuesto a hacer falsas conjeturas sobre sus personajes al pretender trabajar por la ley del menor esfuerzo. Los dos directores llaman la atención del actor para que sea, a su vez, observador crítico en la construcción del personaje:

"Era como si me hubiera dividido en dos personalidades. Una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador." 43.

"En primer lugar creía total y sinceramente en la realidad de lo que estaba haciendo y sintiendo; de aquí nació un sentido de confianza en mí mismo y en la exactitud de la imagen que había construido, en la sinceridad de sus acciones. No era la confianza de una persona absorta en sí misma, de un actor preocupado de su propio yo; era algo de una naturaleza muy diferente, semejante a un convencimiento de la propia integridad." 44.

"...En vez de incorporar sólo lo que más le cuadra como "lo decididamente humano", el actor tiene que procurar también alcanzar e incorporar particularmente lo que no le cuadra a su personalidad, los elementos espaciales y peculiares. Y juntamente con el texto ha de memorizar asimismo sus primeras reacciones, sus reservas personales, sus críticas y perplejidades, a fin de

42. Constantin Stanislavski, op. cit., p. 30.

43. Ibid., p. 42.

44. Ibid., p. 50.

que estas no resulten aniquiladas en la configuración final del personaje de que trata, al ser "superadas", sino que han de permanecer vigentes e inteligibles, en virtud de que la figura o personaje y todo lo demás deben sorprender antes que penetrar en el público." 45.

Si se mira bien, ambos proponen un trabajo cognoscitivo al estudiar el papel. Es decir, quieren un actor que no se pierda en los sentimientos o gestualidad gratuitos.

Brecht busca un actor que se conciba como miembro de una sociedad en evolución, en la que existe lucha de clases. Acepta que el universo gestual al que el actor tendría acceso es variadísimo y complejo. Y opta por proponer el uso de "gestos sociales" para favorecer la interpretación de sus actores y evitar que estos se pierdan en concepciones elaboradas de su papel:

"...Hemos denominado ámbito del gesto al ámbito de actitudes que los personajes adoptan los unos respecto de los otros. La actitud del cuerpo, la entonación y la expresión del rostro están determinadas por un gesto social, es decir: los personajes insultan, hacen cumplidos, se imparten recíprocas enseñanzas, etcétera. Al orden de las actitudes, adoptadas entre los hombres, pertenecen incluso las que en apariencia son completamente privadas y personales, tales como las exteriorizaciones del dolor corporal durante la enfermedad o las manifestaciones de índole religiosa. Estas manifestaciones son, con referencia al gesto, sumamente complicadas y contradictorias, de tal modo que ya no es posible reproducirlas mediante una sola palabra, y el actor tendrá que mantenerse muy alerta a fin de que nada se pierda durante la elaboración, necesariamente algo exagerada, de su personaje, sino que todo ha de contribuir a darle mayor fuerza." 46.

Al hablar de "necesariamente algo exagerada", Brecht se refiere al tono un poco recargado de la caracterización del personaje hecha por el actor para destacar lo que el grupo reconoce como pro--

45. Bertolt Brecht, op. cit., pp. 88 y 89.

46. Ibid., p. 90.

pio de la actividad humana o social de cada rol: los actores de Brecht deberán tomar los gestos que más o menos diferencian a un aristócrata de un trabajador, por ejemplo; pero todo en función de un tema general, el tema a comunicar típico de los dramas brechtianos. La historia en función del hecho a mostrar.

Por otro lado, la gran aportación de la escuela naturalista de actuación fue la de proponer evitar la gesticulación gratuita, elaborada de manera exagerada y sin ninguna vinculación con un trabajo interno. Al mismo tiempo propone al actor que tome lo necesario de sus elementos comunicativos en la vida diaria (el lenguaje natural del habla y el cuerpo) y los traslade a la escena de una manera adecuada (un mayor volumen de la voz, por ejemplo) para conseguir un trabajo más rico y significativo en el arte.

La observación lo lleva a tener un mayor conocimiento de las normas de interacción verbal y comportamiento que rigen en el grupo. Aunque uno de los principales problemas a los que se enfrentará al tratar de descifrar cualquier acción o comportamiento será el de la complejidad de la comunicación humana y el papel que juegan en ésta las diferencias individuales (sentimientos, experiencias, expectativas en la vida, formación social por el medio, etc.).

Quizás no encuentre una explicación para estas reglas pero estará aguzando su intención e instrumentando de manera más acertada una técnica de trabajo actoral, basada en la revaloración de las palabras y las acciones como medio de expresión.

Cualquier formador de actores en un laboratorio o en la escuela de teatro, debería tomar en cuenta el trabajo previo de observación realizado por sus discípulos antes que lanzarlos al ruedo a abordar un papel, pues es muy seguro que el joven actor en tan

desafortunadas circunstancias no sepa qué hacer sino irse a lo que él intuye como lo acertado: gesticular, dar una entonación provisoria -de la cual es muy probable que no abandonará- a las líneas del personaje y mantener una actitud rígida en la que su personalidad no se pierde tras de la caracterización, ("adecuar los papeles a mi personalidad"). En adelante, lo único que hará será adquirir habilidad en el manejo de esta supuesta técnica. En ese momento tendrá arreglada la existencia mas no será un creador.

En segundo lugar, el profesor propiciará situaciones auténticas en la que los actores reconozcan el valor comunicativo de sus actitudes, posturas, gestos o desplazamientos en la emisión de mensajes complejos: un día de campo, la visita a un mercado, una fiesta, encontrarse con alguien en un lugar abierto y más o menos concurrido, etc. . Luego entonces tendremos material de estudio y discusión para el salón de clase y si es posible volver a las fuentes de donde hemos tomado dicho material en la verificación de nuestras hipótesis. De esta manera, consideramos, estaremos formando hábitos en nuestros actores para no ver a sus personajes como de una sola pieza y aplicar nociones cuantitativas y cualitativas al preguntarse el por qué de su gestualidad.

¿Podremos ayudarlo a tener una visión personal sobre el papel del actor en el seno del teatro de nuestra época? ¿Acaso no se considera actualmente también al actor como un ejemplo vivo de desadaptación social? ¿No son sólo prestigio y reconocimiento público lo que busca? ¿Estará perfectamente sano en su "yo"? ¿No es alguien quien muy en el fondo no se pertenece y se niega a ser un vertebrado más? ¿No se les quemaba en la hoguera por permitir que seres extraños encarnaran en sus cuerpos? Porque en todo es-

to una cosa podemos afirmar con seguridad: dentro de la complejidad alcanzada por las sociedades modernas no podemos seguir viendo al arte interpretativo como un simple oficio en el que el actor es un ser inofensivo. Sus razones tendrá al querer despojarse momentáneamente de sus roles y permitir que lo más profundo de su ser respire, aún cuando sea desafiando a la multitud que lo observa. Es un momento en el que deja parcialmente de pertenecer a los demás para pertenecerse a sí mismo. El mismo Stanislavski justifica el uso de la máscara social dentro del teatro:

"Qué es lo que lo hace tan audaz? La máscara y el disfraz tras los que se oculta. Personalmente no se atrevería nunca a hablar de la forma que lo hace en el papel de esa otra personalidad, de cuyas palabras él no se considera responsable.

De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor individuo. Protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo. Este es un rasgo o atributo importante de la caracterización."

V. SOBRE EL TRABAJO ESCENICO.

Cabe ahora hablar de nuestra propuesta al actor. Nuestro objetivo es el de instrumentar un modelo simple de trabajo en el que el actor observará, regulará y adecuará los elementos de la comunicación verbal y corporal, usados en la vida diaria, a lo que será su trabajo en la escena. Nuestra propuesta al actor es la de que juntos realicemos primero un trabajo de observación del medio en que vivimos, la forma en que instrumentamos nuestro lenguaje para interactuar con nuestros semejantes, las relaciones que establecemos y nuestro comportamiento corporal manifestado en tal o cual situación comunicativa en la vida diaria.

Nuestra intención es la de que el actor valore el efecto de las emisiones corporales -que siempre acompañan a la expresión oral- y con estas enriquezca su quehacer escénico.

En esta fase de observación se tomaron en cuenta premisas tales como: motivo del acontecimiento, lugar donde se realiza, número de interlocutores, distancia guardada entre estos, comportamiento previsto en el acontecimiento, acciones realizadas por uno o más de los participantes y efecto producido.

Es de desear que tales observaciones vayan dirigidas a complementar las tareas escénicas de las que en otro momento echará mano al caracterizar a su personaje. De esta manera, creemos, estaremos proponiéndole una instancia para sustentar su caracterización, en vez de la gestualidad gratuita e irrelevante a la que continuamente recurre el actor en formación.

Para efectuar nuestras sesiones de discusión, propuestas y conformación del espectáculo tuvimos que concentrarnos primero en un espacio. Se trataba de un espacio amplio, aún no determinado por

una idea escénica y en el que el actor realizaría una serie de ejercicios bajo las mismas premisas: "¿Cómo influye este lugar en mí?; ¿Me es grato?; ¿Qué imagen doy a los demás?; ¿Qué me dicen con sus actitudes o por qué guardan esa distancia con relación a mí?".

Cada ejercicio se realiza tanto de manera independiente como grupal y posteriormente es comentado. En uno de los primeros, el actor tendrá que "reconocer" o "desconocer" este lugar a partir de sus formas, texturas, planos, luces y objetos que aquí se encuentran. Puede desplazarse y tocar cualquier objeto. Esto nos remite a su experiencia humana y sirve como ejercicio de sensibilización para trabajar de manera espontánea con los múltiples estímulos o imprevistos en la escena. Se divaga, se dan ejemplos, se comenta sobre experiencias anteriores y nuestro objetivo de encontrar motivaciones se cumple: "Esa puerta no fue pensada para introducir cosas grandes"; "¿Me pregunto para qué hicieron esos muros así? No le veo ningún caso"; "Esos huecos me dieron la imagen de un hotel en el que alguna vez estuve. Y toda esta parte de las cortinas se me figura como parte de una cafetería.", etc. .

Inventa historias a partir de las formas animadas o no con que se encuentra: hormigas, mosquitos, polvo, corcholatas, mesas, sillas, sonidos imprevistos, sombras y luces. Imagina sobre lo aquí ocurrido o lo que está por ocurrir. Se trata de trabajar con su intuición a partir de lo que encuentra. En realidad se trata de un ejercicio muy rudimentario pero adecuado a nuestros fines de a cercamiento de un actor inexperto a la actividad escénica: "¿Quién ha dejado esto aquí?; ¿Quién fumó este cigarro? ¿Fue una mujer? Tiene manchas de carmín. Son varias colillas y todas tie--



nen las manchas del carmín a altura diferente: algunas lo han apretado con los labios, otras apenas lo tocan, mientras las últimas casi lo devoran." Todo contribuye a formar un hábito en el actor para posteriormente, al elaborar la línea general de acciones de su personaje, cuente con una técnica en la que los objetos en escena guardan una relación con su "película interior".

La sensación general entre los actores al circular por el espacio es la de quien reconoce un lugar en el que ha ocurrido algo, ("Aquí se libró una batalla"; "Cuando lo limpien ya no será el mismo").

Destacamos la importancia de este ejercicio en cuanto a que se trata de una réplica de un proceso ocurrido siempre en cada uno de nosotros -público o actores- al llegar a otros espacios: una casa ajena, un consultorio médico, una oficina judicial, otros escenarios, etc., y en los cuales también recibimos información que nos estimula a actuar de manera grata o desagradable en el acto a realizar.

Cabe hacernos aquí la siguiente pregunta: ¿Si el actor maneja una técnica interpretativa, de qué manera deberá aprovechar perceptualmente el espacio y sus estímulos, tanto reales como ficticios, para enriquecer la vida del personaje?

En primer lugar, consideramos que el actor debe aprender a tomarlos del medio de manera selectiva para conformar lo que Stanislavski llama "elementos del estado creativo interno" (acción, objetivos, circunstancias dadas, un sentido de la verdad, la concentración de la atención, la memoria de las emociones) y encontrar una relación de estos elementos con las acciones físicas de los personajes.

Hacia allá hemos guiado posteriormente las observaciones de nuestros actores: la gente en la calle, en espacios concurridos o privados, dirige sus acciones partiendo de un objetivo, deja que las circunstancias -información que el medio le brinda- influyan en su comportamiento, gesticula de manera involuntaria y natural gracias a los estímulos de ese medio, etc. .

En sesiones posteriores procedimos a dividir nuestro espacio en diferentes ámbitos en los que recrearemos las acciones previamente observadas en la interacción con el medio: un elevador, un pesero, un autobús, un escenario, la calle, un lugar público en el que se ha concertado una cita y lugares privados del mismo actor o que le brindan tranquilidad. Son los lugares en los que actores han realizado el trabajo de observación sobre cómo se emiten señales corporales y cómo estas influyen en el comportamiento de los demás interlocutores. Para esto tuvieron que integrarse activamente a tales situaciones de comunicación.

Consideramos que las situaciones observadas y ahora delimitadas en un espacio que usaremos escénicamente bien pueden ser contenidas en una historia. En este caso lo haremos a través de un drama de estructura sencilla en el que recrearemos nuestras observaciones y las mostraremos al público. El tema de la historia es el mismo que motivó nuestras tareas de observación: el uso del cuerpo en la emisión o regulación de los mensajes. De esta manera, al conformar un texto, contaremos con personajes que ejecutarán tales acciones y recrearán nuestras premisas de observación: la adecuación de las acciones cotidianas al quehacer actoral.

Pero hemos querido incluir en nuestro espectáculo el principal elemento de motivación que encontramos en nuestras tareas previas:

la gente.

Más que realizar exclusivamente el acto de fingimiento, buscamos un acto vivo, un acto en el que el actor recrée acciones o tareas escénicas y el espectador sea parte de la información y al mismo tiempo motivo de los mensajes emitidos. Otro de nuestros objetivos es el de conseguir que este espectador también se reconozca como integrante del acontecimiento comunicativo.

El espectador creará estar viendo la historia de unos actores y un escritor y lo que ocurre con ellos en otros momentos de la vida cotidiana cuando no están en el teatro, pero es al mismo tiempo parte del espectáculo. La historia será el fondo en el que se mueven ciertas figuras, los personajes, pero en alguna forma estos pasan a ser también parte del fondo en que se moverán otras figuras: los espectadores.

Por otro lado, el actor advierte que en esta ocasión la presencia de los espectadores contará como un estímulo de primer orden, tal y como ha ocurrido en el trabajo previo, para conformar sus acciones. Nuestro pequeño drama se desarrollará entre los espectadores y buscaremos interactuar funcionalmente con ellos de una manera encubierta.

El uso de nuestros recursos escénicos obedece también a esta idea de funcionalidad. El texto está estructurado en función de la idea que queremos evidenciar: el uso de un espacio en el que no sea definitiva la división espectador-actor; el uso de una luz de trabajo no sugestiva de ningún ambiente en especial; y, finalmente, la utilización de la música y el sonido en ocasiones que nos interesa sugerir como mera convención: el inicio de la obra; en el cambio de una escena a otra y al final del espectáculo cuan

do recreamos con los espectadores una fiesta a la que todos hemos sido invitados.

Las acotaciones al actor ofrecidas en el texto no son necesariamente las referidas a las tareas escénicas que deberá ejecutar. Procuramos que nuestro actor proponga individualmente aquellas que más convengan a su interpretación pero que no lo alejen de su objetivo escénico. En esto ha corrido gran parte de nuestro trabajo de estructuración del espectáculo.

Debemos agregar que nos interesa mostrar, en contraste, diversas maneras de caracterizar físicamente un personaje, desde la actuación mesurada, evidenciadora de un proceso interno y selectivo, a la más estilizada y que requiere de un gesto más marcado, (en la obra, la escena de los dos amigos en el pesero en contraste con la de la interpretación de Don Gaspar y Tello, o la del baile imaginario de Miguel, por ejemplo).

VI. LIBRETO.

"Aquella noche no llovió  
Ni apareciste disculpándote  
Diciendo mientras te sentabas:  
"Perdóname si llegó tarde"  
No me abrumaste con preguntas  
Ni yo traté de impresionarte  
Contando tantas aventuras,  
Falsas historias de viajes.  
Ni deambulamos por el barrio  
Buscando algún tugurio abierto  
Ni te besé cuando la luna, (frenesí),  
Me sugirió que era el momento.  
Tampoco fuimos a bailar  
Ni tembló un pájaro en tu pecho  
Cuando mi boca fue pasando  
De las palabras a los hechos.  
Y no acabamos en la cama,  
Desnuditos por fin,  
Que es donde acaban estas cosas  
Ardiendo juntos en la hoguera, (frenesí),  
De piel, sudor, saliva y sombra.  
Así que no andes lamentando  
Lo que pudo pasar y no pasó  
Aquella noche que fallaste  
Tampoco fui a la cita yo...  
(Qué cabrón...)  
Aquella noche que fallaste  
Tampoco fui a la cita yo...

"Tratado de Impaciencia no. 11"

JOAQUIN SABINA

En tiempo de lluvias somos dados a ser nostálgicos. Y los recuerdos nos asaltan a pesar de la tormenta vespertina y el codo del que viaja a nuestro lado en este autobús. Este autobús del que bajan dos actores y un poeta. Uno viene de la cárcel y los otros se debaten en las faenas de la próxima obra.

Pero el director no tiene claro lo que busca decir a través de este texto de Tirso de Molina (como si Tirso no Hablara por sí mismo), e incomprensiblemente pide a sus actores tareas que develan ante nuestros ojos las carencias y añelos a los que todo ser humano, sin saberlo, puede estar expuesto alguna vez.

A todo esto, ¿cómo hace usted para enamorar a una persona? ¿Podría usted ayudar a los actores?



La Sociedad Nacional de Estudios Sobre  
el Lenguaje del Cuerpo

Tiene el honor de invitar a usted a la  
presentación de la ponencia  
ilustrada

"Sobre los usos del cuerpo en el galanteo amoroso"

(Obra en un acto original de Leonardo Herrera G.)

que dictará la Doctora Caroline Cake Baker, en el  
salón \*\*\*

Unicos requisitos:

- .- Hacer uso del elevador.
- .- Favor de ocupar exclusivamente el lugar abajo  
indicado:

Color: verde.

Letra: M .



ESCENA 1

(El público entra en la sala y se sienta en lugares diferentes según los distintivos recibidos).

SONIDO: Ruido de ciudad: alarmas, autos, almacenes, un radio en sintonía, un reloj, etc. . Las figuras del autobús empiezan a cobrar movimiento.

FERNANDO: ¿Cómo? Sí, se bajó en otra estación. Pero es muy fresca. ¿Tú crees que yo me voy a andar fijando en gente de plástico?  
Además... todavía me duele lo de la última vez...  
Oye: ¿Tú qué haces cuando te acuerdas? ¡Oh!... Nada más quería saber... Pues nomás, hombre. Sí. Yo sé que es malo acordarse, pero a mí me gusta hacerlo. Es como una caricia, una caricia que te hiciera la otra persona. Como volver a estar con ella. Te acuerdas tanto de lo bueno como de lo malo. Y eso es lo que te va curtiendo. Pero yo recuerdo más las cosas buenas: sus ojos, su voz, sus manos tibias. Aunque sólo nos tocábamos para saludar y despedirnos... Pues tenía una espalda calentita y una piel suave, suave. Un cabello que olía bonito y se alborotaba sobre la cara, sobre sus ojos inquietos. ¿Qué? No, claro. Nunca la toqué desnuda pero es de esas mujeres que quién sabe cómo pero sabes que tiene una espalda calentita.

LORENZO: Es que no sé qué tiene que sólo con mover los dedos o la ceja, o no sé... le entiendes lo que quiere. ¿Me entiendes? No más que lo indispensable. Tiene algo...



algo extraño. Imagínate que un día no tenía yo para pagar la renta. Andaba mal, pero mal de veras. Salí a la calle, me tomé un café y me fui al teatro. Llegué, entré, me metí entre las butacas y me senté en lo oscuro. Más atrás, también entre las butacas, estaba él sentado. Siento que tenía esa costumbre de llegar antes al teatro. Se quedaba así, en lo oscuro, calladito. Pues yo sentí que una vez en la sala, como que toda la angustia aquella se disipaba, se iba. Encontré una especie de paz... sólo de mirar hacia los telares, las diablas, todo en penumbra, ni un solo ruido. A veces se escuchaba tronar la madera, pero nada más. Bueno, y ya que empezó el ensayo esa noche, como que todo me era más fácil. No. Fácil no es la palabra. Era más claro... nítido. Todo era más significativo en escena para mí. Más rico. Entonces, en una escena en la que discutía con mi mujer, -que por cierto era poca clara para mí esa escena-, subió, me llamó aparte y se me quedó mirando a los ojos. Comenzó a hablarme del personaje. El personaje estaba solo y por eso agradecía. Pocas cosas... porque hasta eso tiene: te deja que propongas, que tú lo hagas. Me dijo: "Es como las broncas que trañas al llegar al teatro, cuando te quedaste sentado en la sala". Me quedé pensando, y entonces supe que alguien me había estado observando. Como cuando un florero sabe que hay alguien más en la habitación y no precisamente porque se muevan las flores que contiene.

MIGUEL: Sí, señor. Todo eso es mío. ¿Cómo? Es una caja con libros. No, ropa no llevo. Sólo la que tengo puesta. Te apuesto imbécil que con uno solo de estos libros puedo lograr más que tú con tu garrote. Como si supieras las co-

sas que yo sé de mí. ¡Qué bien me da el sol sobre la cara este día! Allá dentro me parecía sólo una promesa. Una calma sobre mi plato de sopa fría... ¿Qué irá a pasar ahora? ¿Se morirán de la impresión? ¿Me llamarán por mi nombre? No les daré motivos; yo mismo soy mi familia. Lo primero que haré será ir a un cine; perderme entre los otros en la sala oscura y meterme en la historia. ¿Está ocupado este lugar? Es una buena película. ¿Dónde está mi caja de libros? Trata sobre un muchacho que abandona la prisión un domingo por la tarde... ¿Por qué no habrán venido a verme en todo este tiempo? "De polvo son todos mis sueños y en ellos en especial". Ahora el muchacho se dispone a ser feliz. Es sólo cuestión de llegar a la próxima esquina... ninguno de mis hermanos... ¿Qué significa la palabra hermano? ¡Díos mío! ¿Qué va a pasar ahora? Qué triste es esta película. Tan triste, como doblar un suéter...

## E S C E N A 2

(Miguel se dirige directamente a su escritorio y come pistaches mientras trata de concentrarse para escribir algo. Lorenzo va a su lugar y se lava los dientes, se acicala un poco y comienza a recitar unas líneas:)

DON GASPAR (Lorenzo): Para confirmar temores  
desta sospecha homicida,  
basta y sobra el ver que impida  
el médico mis amores.  
Mi dama es toda rigores,  
puesto que afable y piadosa

premiaba mi fe amorosa:  
¿qué mucho? Es al fin mujer.  
Celos, ya empieza a temer  
mi amor al doctor Barbosa.  
Cuando no le ve, está triste  
y en viéndole toda es gozo;  
él es despejado mozo;  
cúrala, a su pulso asiste;  
poco la sangre resiste,  
si la ocasión la provoca:  
si llega y arterias toca,  
comunicarle penas:  
¿quién vió que amor por las venas  
hablase, y no por la boca?  
Que la vaya a ver me quita,  
porque de mí se divierta,  
patente para él la puerta  
que para mí se limita.  
¿El una y otra visita,  
y a mí tanta privación?  
Médica jurisdicción,  
malicioso estoy: ¿qué quieres  
de ocasiones y mujeres,  
ella mujer, tu ocasión?  
¡Oh médicos, que inhumanos  
con los cuerpos sois, dejad  
las almas con libertad,  
que ya perseguís tiranos!  
Dos veces le dió las manos  
y a tocarlas le importuna;  
envidie amor su fortuna,  
y llorad, desdicha, vos.

¡El manos de dos en dos!  
¡Yo con celos, y ni aun una!  
Forzaránme mis desvelos  
a hablarle, y no dispensando  
retiros que estoy dudando,  
vengaránse mis recelos.  
No hay médicos para celos,  
que es incurable y furiosa  
la pena que los acosa;  
parta visitas conmigo,  
o llámeme su enemigo  
desde hoy el doctor Barbosa.

(Pausa. Considera el parlamento anterior y checa algo en su libretro. Recomienza el texto:)

DON GASPAR (Lorenzo): Tello, esta mujer me ha muerto.  
Desde el punto que la ví  
tapada, el alma le dí.  
Y ya que se ha descubierto,  
mil almas tener quisiera  
que ofrecerle cada día.

TELLO (otro actor): Pues de nuestra Estefanía,  
¿qué has de hacer?

DON GASPAR: Echarla fuera.

TELLO : ¿Y Doña Micaela?

DON GASPAR: Desterrarla por tirana.

TELLO : ¿Y de nuestra sevillana?

DON GASPAR: Ni la vi, ni me desvela.

- TELLO : ¿Y estotra?
- DON GASPAR: Triunfa imperiosa.  
Es serafín, no es mujer.
- TELLO: ¿Luego habremos menester  
desde hoy al doctor Barbosa?
- DON GASPAR: A darle quejas venía:  
más ya gracias le daré  
por la hermana en quien mudé  
memorias de Estefanía.  
¿Hay tal mano, rostro tal,  
tal lengua, tanto donaire?  
Todo lo demás es aire  
con damas de Portugal.
- TELLO: Del de tus cascos me avisas,  
según a todas acudes.  
¡Bueno es que en un año mudes  
tres mujeres! ¿Son camisas?
- DON GASPAR: Ellas ocasión me han dado.
- TELLO: ¿Y haste de casar con ésta?
- DON GASPAR: ¿Qué se yo? Si es tan honesta  
como hermosa...
- TELLO: Estás picado:  
duermo primero sobre ello,  
y advierta tu ciego amor  
que es hermana de un doctor.
- DON GASPAR: Mejor dirás ángel, Tello.

E S C E N A 3

(Lorenzo, un poco más seguro, arregla sus cosas y sale a la calle, donde ya vemos a Miguel. Ambos van bastante abrigados. Se aproximan uno al otro. Miguel es el primero en reconocerlo y le dirige una sonrisa franca. Lorenzo no responde a su reacción y pasa de frente.)

MIGUEL: (Llamándolo) ¡Eh, menso!

LORENZO: (Volviéndose) ¿A mí?

MIGUEL: ¡Sí, tú! ¿Pro qué no me saludas?

LORENZO: ¡Ah! Es que no te reconocí... ¿Cómo estás?

MIGUEL: ¡Bien! ¿Para dónde vas?

LORENZO: Al centro, voy a ensayar.

(Comienza a llover)

MIGUEL: Ya está lloviendo.

LORENZO: (Refiriéndose al transporte) ¿Tomas éste?

MIGUEL: ¡Sí! ¡Vámonos!

(Abordan una pesera y quedan frente a frente. Otros pasajeros van el transporte).

E S C E N A 4

(Se secan un poco el agua. Se acicalan). (Pausa pro longada).

MIGUEL: ¡Ah, que bien...! ¿Entonces sigues en el teatro?

LORENZO: ¡Sí, ya de profesión!

- MIGUEL: ¡Qué padre! ¿Y qué están presentando ahora?
- LORENZO: (Visiblemente nervioso ante la presencia involuntaria de los demás pasajeros y poco seguro de seguir haciendo plática). Una obra de Tirso de Molina.
- MIGUEL: ¡Ah, Teatro Clásico Español!
- LORENZO: Sí.
- MIGUEL: ¿Qué obra? ¿El Burlador?
- LORENZO: No. El Amor Médico.
- MIGUEL: Ah... ¿Y de qué trata?
- LORENZO: (Visiblemente molesto guarda silencio pero esto lo aturde aún más). (Pausa.) Oye: ¿yo te conozco?
- MIGUEL: Sí, ¿no?
- LORENZO: No sé.  
(Ambos muestran desconcierto por lo incómodo de la situación). (Pausa prolongada.).
- LORENZO: ¡Ah, tú eres Ricardo, el de la primaria!
- MIGUEL: No.
- LORENZO: ¿No? (Nueva pausa) Entonces, ¿cómo te llamas?
- MIGUEL: Adivina.  
(Lorenzo sabe que la situación no está para juegos).
- LORENZO: ¿No estudiamos juntos la primaria?
- MIGUEL: ¿Y la secundaria?
- LORENZO: (Recordando) La secundaria... ¿Eres Miguel?
- MIGUEL: Sí.
- LORENZO: Pero, ¿no estabas...?
- MIGUEL: (Interrumpiéndolo) Sí. Mate a un hombre y estuve preso.  
(Ambos guardan un brusco silencio. Lorenzo extiende un billete al conductor:)
- LORENZO: Tome: cúbrense dos, pasando el banco.  
(Bajan).

ESCENA 5

(Difícilmente contienen la risa).

MIGUEL: (Es el primero en estallar) ¿Cómo se te ocurre hacer comentarios así en medio de la gente?

LORENZO: Bueno... Yo tenía que saber con quién hablaba.

MIGUEL: Quién te imaginabas que era en un principio?

LORENZO: Nadie... Pero tenía que ser cortés con quien me estaba hablando.

(Risas de ambos)

MIGUEL: ¿Viste la cara que pusieron?

LORENZO: Sí. Un criminal a media tarde. Aunque sí estuviste preso, ¿Verdad?

MIGUEL: Sí. Un año y nueve meses. Pero ya ves, se dieron cuenta de mi inocencia.

LORENZO: ¿Pues qué te achacaban?

MIGUEL: Hubo un desfaldo muy grande en la compañía. Y los poderosos tenían que protegerse bien. Lo demás ya te lo imaginas...

LORENZO: Oye: ¿no tenía el cabello un poco más lacio?

MIGUEL: Sí pero me lavaba con resinas de pino y ya ves... No es cierto. Lo que pasa es que es algo nervioso. La verdad, no sé. Pero creo que no se ve mal.

LORENZO: Por algo no te reconocía. Y ¿a qué te estás dedicando?

MIGUEL: Todavía a nada. Salió el domingo por la tarde. (PAUSA)

LORENZO: (Recordando de repente:) Oye: ¿Tú escribías no?

MIGUEL: (Muy orgulloso) Sí. Soy escritor.

LORENZO: ¿Por qué no vienes conmigo al teatro? Necesitamos que alguien escriba unas escenas. Bueno... más bien,



Herrera

Elementos de...

el director quiere que los actores comenten sobre sus personajes, o algo así. Por supuesto se te pagaría.

MIGUEL: (Lo piensa un poco.) ¡Vamos!  
(Salen comentando.) .

### E S C E N A 6

(Momentos antes de que salgan entra a escena la Dra. Caroline Cake Baker, psicóloga, quien los observa con beneplácito y termina de instalarse sobre el escritorio, a manera de quien presenta una ponencia:)

DRA. CAKE

BAKER: (Al público) Una vez que ha pasado por una experiencia de castigo, marginación, o privación de ciertos derechos o libertades, el individuo siempre tenderá a socializarse; a integrarse a la vida de grupo, a ser gregario. Es un movimiento natural tanto entre hombres como en animales. No necesita de palabras para decir a los demás: "Todo está bien. Yo te respeto, por lo tanto, no me molestes". Para enviar este tipo de comunicados recurrimos a señales corporales que son aprendidas dentro de un determinado grupo cultural.

El hombre sonríe, para manifestar su disposición de ánimo o bien determinar cierta neutralidad. También el perro mueve la cola para manifestar otro tanto. Veamos un ejemplo:

(Miguel y Lorenzo regresan al plano de la calle y repiten parte de la escena:)

Miguel: (llamándolo) ¡Eh, menso!

Lorenzo: (volviéndose) ¿A mí?

Miguel: Sí, tú. ¿Por qué no me saludas?

Lorenzo: ¡Ah! Es que no te reconocí... ¿Cómo estás?

Miguel: Bien... ¿Para dónde vas?

Lorenzo: Al centro. Voy a ensayar.

DRA. CAKE

BAKER : En este caso, mostramos el ejemplo del saludo por ser uno de los más evidentes y en el que todos podemos reconocer aspectos que ilustren el valor de las emisiones corporales. Los saludos vienen a ser algo así como los botones que movemos al ajustar un aparato cualquiera antes de comenzar a emplearle. El saludo nos da indicio del campo en que iremos a movernos y nos ayuda a detectar las cartas de nuestro oponente en el juego de la comunicación. Sin embargo, en el ejemplo anterior, el individuo abordado ha detectado una falla y antes de seguir procesando información sobre su interlocutor, debe realizar ciertos ajustes. En este caso, el aspecto verbal juega un papel muy importante dentro de la negociación. Veamos:

(Miguel y Lorenzo, nuevamente en el pesero:)

Lorenzo: Oye, ¿yo te conozco?

Miguel: Sí, ¿no?

Lorenzo: No sé.

DRA. CAKE

BAKER: Ambos interlocutores muestran desconcierto ante lo

incómodo de la situación, pues dicha negociación -el saber con quien se está hablando- se está llevando a cabo en medio de agentes imprevistos; es decir, otros interlocutores involuntarios.

(Miguel y Lorenzo observan las reacciones de los otros pasajeros. Lorenzo paga al conductor y ambos bajan muertos de risa. Lorenzo sale de escena).

E S C E N A 7

DRA. CAKE

BAKER: Pero no siempre nuestros interlocutores muestran tan fácilmente los signos que los hagan reconocibles a nuestras intenciones de comunicación. Es decir; no es tan fácil, a veces, usar nuestras estrategias. Veamos por caso el siguiente ejemplo:

(Entra un personaje elegantemente vestido con traje. Llamémoslo el personaje "X." Entra Miguel y se encuentra con aquel).

Actor X: Hola.

Miguel: ¿Cómo estás?

Actor X: ¿Que tal? ¿Qué dices?

Miguel: Aquí nomás.

Actor X: ¿Cómo has estado? ¿Qué cuentas?

Miguel: Pues bien. Aquí... a la escuela.

Actor X: ¡Ah! ¿Que bien!

Miguel: Sí. ¿Y tú?

Actor X: Pues también... pasándola.

Miguel: Que bien.....

Actor X: Sí... (PAUSA) ¿Sigues estudiando veterinaria?

Miguel: No: Ingeniería... Digo: ¡Literatura!

Actor X: ¡Ah, de veras!

Miguel: Sí. Ahí seguimos. Y tú: ¿qué haces?

Actor X: Yo estoy en Administración de empresas, ya tengo carro y me voy a casar en septiembre.

Miguel: ¡Hombre! ¿De veras? ¡Que buena onda!

Actor X: (Asintiendo) Ajá.

Miguel: ¿Que padre! ¿Y para cuando te casas? ¡Ah, sí! En septiembre, ¿verdad? Hombre, pues te felicito. ¿Supongo que te va bien?

Actor X: No me quejo. (PAUSA) ¿Y tú para cuándo?

Miguel: Yo, ¿qué?

Actor X: ¿Para cuándo te casas?

Miguel: ¡Ah, no! Yo todavía no. .... Pero también me va bien. No me quejo. A veces duermo acompañado.

Actor X: ¡Hombre! ¡Que bien!

Miguel: Sí ¿verdad?

Actor X: ¿Y por tu casa?

Miguel: Bien, también.

Actor X: Bueno, muchachón. Yo me retiro.

Miguel: Orale. Gusto en verte.

Actor X: Igualmente. Que estes bien.

Miguel: Gracias. Igualmente. A ver cuándo nos vemos.

Actor X: ¡Orale! Tú dices cuándo. ¡Bye!

Miguel: ¡Adiós!

#### DRA. CAKE

BAKER: Pero, ¿qué ha ocurrido en este breve encuentro que podamos considerar realmente importante? ¿Qué han querido decirse muy por debajo de las palabras emplea-

das? Veamos:

(Los dos actores, como entrando de nuevo:)

Actor X: (Necesito sobarme el Ego). Hola.

Miguel: (Ahí viene éste. Ya ni modo.) ¿Cómo estás?

Actor X: ¿Qué tal? ¿Qué dices? (¿A qué se dedicará este?)

Miguel: Aquí nomás. (Dí lo que tengas que decir y lárgate).

Actor X: ¿Cómo has estado? ¿Qué cuentas? (Podre tipo, este es el que quería ser poeta.).

Miguel: Pues bien. Aquí a la escuela. (Parece de Derecho).

Actor X: ¡Ah, que bien!

Miguel: Sí. ¿Y tú?

Actor X: Pues también... pasándola. (No tiene cara de drogadicto).

Miguel: Que bien....

Actor X: Sí.... (Al ataque) ¿Sigues estudiando Veterinaria?

Miguel: No: Ingeniería....Digo: ¡Literatura! (Que cabrón)

Actor X: Ah, ¡de veras!

Miguel: Sí, ahí seguimos. Y tú, ¿qué haces?

Actor X: (Mi mejor carta) Yo estoy en Administración de empresas, ya tengo carro y me voy a casar en septiembre. (Tchan, tchan, tchan, tchan).

Miguel: (¿Y tu mamá?) ¡Hombre! ¿De veras? Que buena onda!

Actor X: (Afirmando) Ajá. (¿Cómo te quedó el ojo?)

Miguel: ¡Que padre! ¿Y para cuándo te casas? (Baboso: ya te lo dijo) ¡Ah, sí! en septiembre, ¿verdad? ¡Hombre, pues te felicito! (Cantando: "Que seas feliz, feliz, feliz".) ¿Supongo que te va bien?

Actor X: (¡Pobrecito!) No me quejo... (¿Será maricón) ¿Y tú para cuándo?

Miguel: Yo, ¿qué?

Herrera .

Elementos de...

Actor X: ¿Para cuándo te casas?

Miguel: (¿Por quién me tomas?) ¡Ah no! Yo todavía no. Pero también me va bien. No me quejo. A veces duermo acompañado. (¡Echate ese trompo a la uña!).

Actor X: ¡Hombre! ¡Que bien! (No te creo.).

Miguel: Sí.

Actor X: (Ataque a la derecha). ¿Y por tu casa?

Miguel: Bien, también. (¡Touché!).

DRA. CAKE

BAKER : (Aparte) ¡Que maravilla! ¡Todo mundo está siempre bien!

Actor X: Bueno, muchachón. Yo me retiro.

Miguel: ¡Orale! Gusto en verte. (Te gané).

Actor X: Igualmente. Que estés bien.

DRA. CAKE

BAKER : (Aparte:) Otra vez.

Actor X: (¡Pobre gusano!).

Miguel: Gracias, igualmente. A ver cuándo nos vemos. (Adiós, subespecie)

Actor X: ¡Orale! Tú dices cuándo. ¡Bye!

Miguel: ¡Adiós!

(Salen de escena por lados opuestos.).

DRA. CAKE

BAKER: No se han dicho casi nada, ¿verdad? Y este es apenas uno solo de los innumerables ejemplos en los que las palabras quieren decir algo más que su significado original. En estos casos, los hablantes utilizarán otros recursos para conformar de manera más compleja sus mensajes. Por ejemplo: las ropas, los pei

nados, el tono de la voz, los olores, los regalos, las flores, chocolates, los Kleenex, los cigarros, las paletas, el cine, el coche, el café, las revistas, los libros, las fotos, los viajes, las gomitas, los condones, etc. . Pero lo más importante: los gestos. Sí, señores. ¿Qué sería de frases tan peculiares como...:

Miguel - ¡Pásame la catsup!  
 Lorenzo - ¿Qué horas son?  
 Fernando - ¡Pago por ver!  
 Miguel - ¿De qué tamaño?  
 Lorenzo - Está buena, ¿no?  
 Fernando - ¿Vamos allá?  
 Miguel - ¿Ya te fijaste?  
 Lorenzo - ¡Echale un ojo!  
 Fernando - Mis medidas son...  
 Miguel - ¿Qué onda?  
 Lorenzo - ¿Me quieres?  
 Fernando - ¡Fue castigo de Dios!  
 Miguel - ¡Yo te llamo!  
 Lorenzo - ¡Te tardaste!  
 Fernando - ¡Le patina!  
 Miguel - ¡Que lento se vió!  
 Lorenzo - La agarré así.  
 Fernando - Mi amor, ¿no te gusta?  
 Miguel - ¿Te duele aquí?  
 Lorenzo - Mírame a los ojos!  
 Fernando - No. ¡Así no, que me duele!  
 Miguel - Toma y pónitelo.  
 Lorenzo - Quiero comer contigo.  
 Fernando - Y la hormiguita por acá.

Miguel - ¡Te lo juro!  
 Lorenzo - ¡Esa de rojo!  
 Fernando - ¡Cálmate! ¿Eh?  
 Miguel - ¡Tu abuela, mi vida!  
 Lorenzo - ¡Chinga a tu madre!

DRA. CAKE

BAKER : ¡Y otras tantas frases más que no podríamos terminar de enumerar! ¿Qué sería de las palabras si no fueran acompañadas por nuestros gestos? (Al público) Cada uno de ustedes sacará sus conclusiones. Cada uno de ustedes cuanta con ejemplos propios. ¿O me equivoco? (PAUSA) Pero ésta es una obra de teatro y como tal debe de continuar. Dejemos que el tema siga el mismo: "El uso de nuestro cuerpo y su lengua je en la búsqueda del amor". ¡Cuántos ejemplos no encontramos ahí! ¡Ah, el amor!... Y los cuerpos después... Pero aquí sólo cabe hablar de las cosas dulces. Tercera llamada, tercera: continuamos.

(Sale de escena.).

E S C E N A 8

(Lorenzo, Fernando, como DON GASPAR y TELLO:)

DON GASPAR (Lorenzo): Con achaque del doctor  
 vengo a verla.

TELLO: ¿Luego aún dura  
 el tema de tu locura?

DON GASPAR : Estoy perdido de amor.





(Se oye la voz del DIRECTOR, interrumpiendo a Fernando).

DIRECTOR: Fernando, ¿tú vas a misa?

FERNANDO: ¿Cómo?

DIRECTOR: ¿Tú vas a misa los domingos?

FERNANDO: No. Por supuesto que no.

DIRECTOR: Pues mañana, que es domingo, vas a misa en la mañana. Y te fijas cómo salen las muchachas... Aunque no sean portuguesas.

FERNANDO: Sí, señor.

DIRECTOR: Estás gritando mucho el texto. No has estudiado lo que te marqué. (PAUSA).

FERNANDO: Es que...

DIRECTOR: (Interrumpiéndolo:) ¡Es que nada! Tengo una semana haciéndote las mismas indicaciones y nada. Les dije que quería a todo mundo aquí a tiempo y tú eres, como siempre, ¡el último en llegar! ¡Cuando no estás en escena es siempre, siempre lo mismo: te pones a distraer a tus compañeros o me salen con que saliste a comprar cigarro!  
(Tenso silencio.).

FERNANDO: Sí, señor.

(PAUSA)

DIRECTOR: Lorenzo.

LORENZO: ¡Mande!

DIRECTOR: Sigues muy raro en escena. No sé qué es... Falta algo. Como que te interesa terminar pronto. Estás corriendo... Como que te acartonas en algunas partes. Hoy te estuve observando en la escena del Alcazar y dijiste el texto exactamente igual que ayer. ¿Qué no te gusta Doña Jerónima?

LORENZO: (Mirando hacia fuera de escena, como hacia bastido-

res, y con una sonrisa:) ¡Todavía no!

DIRECTOR: Se tiene que notar de veras que te emociona hablar con esta dama del manto. Lo mismo para tí, Fernando. Están más preocupados en las posturas y el texto que en lo que realmente buscamos dar. ¡No hagan que se enoje Tirso! Miguel, ¿Estás ahí?

MIGUEL: (Asomándose de entre bastidores:) ¡Sí, señor!

DIRECTOR: Quiero algo para un ejercicio sobre el amor... sobre la cosquillita que nos da cuando se aproxima la dama. Es para la escena del Alcazar....

MIGUEL: (Anotando en una libretita:) ¡Sí, señor!

DIRECTOR: ¡O no! Mejor no. Preparen ustedes el ejercicio. Lean, busquen, escriban, no sé... Se tiene que lograr más ganas en esa escena.

(Miguel dirige sonrisas burlonas a sus compañeros, la voz del Director lo interrumpe al decir su nombre.).

DIRECTOR: Vamos a parar por hoy, nos vemos el lunes. Puntualen todos. A estudiar, Fernando. ¡Laura, menos rápido! Estudia también. ¡Antonia, trae el manto si no nunca vas a poder manejarlo! Miguel: tú también. Tienes dos días para enamorarte.

(Desconcierto de Miguel y burlas de los otros dos. Salen todos de escena.).

### E S C E N A 9

(En otra área, la vecina de Miguel hablando por teléfono:)

VECINA: ¡Claro que de entrada me dí cuanta la clase de hombre que es! ¿Tú crees que me chupo el dedo? Desde la vez

que casi nos cortan la luz por su culpa... ¡Sí, te conté! No te hagas. ¿Qué? Es que yo muy confiada, le dí el recibo porque se ofreció a pagarlo y fue cuando lo asaltaron. No, ¿cómo crees? Si es un comeciente ignorante. No hacía más que hablar de su mamá y de las dos o tres -no sé cuantas- tiendas de ropa que tienen por el centro. ¡Ay! ¿A poco no sabías? ¡Sí, te conté! La mamá es aquella señora que se asoma a la ventana un rato por la mañana. Hace todos los pedidos por teléfono y sólo sale los domingos por la tarde para ir a la ópera. ¡Imagínate! No le gustaba que usara ropa muy ajustada. ¡No, la mamá no! Que yo no la usara. Cuando apenas había hablado dos veces con él: una cuando nos conocimos saliendo de misa y otra cuando fuimos a tomar un helado. ¡Pobrecito! No sabe nada de la vida. En cambio el vecino nuevo acaba de salir de la cárcel. ¿No se te hace más interesante? El otro dice que encuentra muy divertido a Mickey Mouse. ¡Imagínate! ¡Mickey Mouse es su héroe! Creo que no le soy indiferente al nuevo vecino. El otro es muy raro. Tiene una especie de tic nervioso: levanta las cejas de una manera muy chistosa. Y se ríe cuando menos debiera por cualquier bobada. Oye: ¿el vecino nuevo tendrá tatuajes?  
(sale de escena.)

E S C E N A 10

(Lorenzo y Miguel en el plano del escritorio. Consultan una serie de libros.)

LORENZO: ¿Tú has estado enamorado?

MIGUEL: Alguna vez.

LORENZO: ¡Pues cuéntame qué se siente!

MIGUEL: ¿Qué, tú no lo sabes?

LORENZO: No me acuerdo.

MIGUEL: Pues qué fácil me la pones. Casi dos años guardado y quieres que te lo cuente. Además, me dolería acordarme.

LORENZO: ¿No tienes que recordar sino volver a sentirlo. No tienes algún prospecto?

MIGUEL: No.

LORENZO: ¡No te hagas buey! ¿Y la vecina que siempre estás es piando?.

MIGUEL: ¿Esa? ¡Para nada! Mira deja de andarme inventando cosas. A ver sí te sirve esto que encontré.

LORENZO: (Observando el libro que Miguel tiene en las manos:) "Ovidio. El Arte de Amar". Pero si eso es casi de la prehistoria.

MIGUEL: Ni tanto. Aquí está su ficha. (Se la pasa.).

LORENZO: (Leyendo en voz alta:) "OVIDIO (Publio Ovidio Nasón), poeta latino, nacido en Sulmona (43 a. de J.C. a 17 d. de J.C., autor de "Arte de Amar", en cuyos versos se expone delicada y apasionadamente la ciencia del amor..." (A Miguel:) ¿Tanto así?

MIGUEL: Nomás escucha: (Comienza a leer:) Todo amoroso varón debe tomar en cuenta, en búsqueda de su prenda, lo si guiente: Uno. Asistir adonde pueda encontrar gran cantidad de doncellas. Dos: Entabla una conversación banal. Que tus primeras palabras sean "¿De quién son los cab llos que se aproximan?". Tres: Si cae una briz na o grano de polvo en el pecho de tu amada que tus de dos lo sacudan diligentemente. (Lo hace sobre el torso de Lorenzo).

LORENZO: ¡Orale!

MIGUEL: ¡Oh! (Retoma la lectura:) Y aunque no haya polvo sacu de el polvo imaginario. Todas las oportunidades sirven para mostrarte servicial. Si el manto de ella es demasiado largo y se arrastra por el suelo, tómalo por la orla cuidadosamente y levántalo del suelo inmundo. Si no hay una recompensa para tu diligencia, verás al menos unas piernas dignas de ver sin que su bella poseedora se ofenda.

LORENZO: No me imagino haciendo eso con una chica de mini-falda.

MIGUEL: (Cómplice:) ¿Te imaginas? (Retoma la lectura:) Cuatro: Cómala de atenciones y de palabras amorosas, cualquiera que sea su condición. Ruega con insistencia.

LORENZO: (Burlón:) ¡Carmela, por favor! ¡Mira cómo ando por tí!

MIGUEL: ¿No que no con la Carmela?

LORENZO: Es cotorreo nomás.

MIGUEL: (Leyendo:) Cinco: Promete siempre, no cuesta nada. Juntas la fe y la esperanza duran mucho tiempo. (Comenta:) ¡Que bonito es esto! ¿No? (Leyendo:) La promesa es una diosa mentirosa pero muy útil. Seis: Utiliza recu cursos, pero no hagas alarde de verborrea. Suprime de tus palabras todo acento pedante. Siete: No insistas demasiado pero dí frases tiernas con persistencia. Ocho: Háblale cuanto sea posible con la mínima del doble sentido. (Comenta:) ¡Esto comienza a ponerse bueno! (Lee:) Nueve: Busca, antes que todos, tomar la copa en la que bebí y pon tus labios en el mismo sitio. (Aulla:) ¡Agrádala por todos los medios!

LORENZO: ¡Deja que la agrade a mi manera!

MIGUEL: (Levantándose. In crescendo:) ¡Si tiene voz canta!

¡Baila si tienes movimientos graciosos!  
(Entra la música y Miguel sueña que baila con la veci  
na del teléfono:)

E S C E N A 11

"Aquella noche no llovió  
Ni apareciste disculpándote  
Diciendo, mientras te sentabas:  
"Perdóname si llego tarde"  
No me abrumaste con preguntas  
Ni yo traté de impresionarte  
Contando tantas aventuras  
Falsas historias de viajes  
Ni deambulamos por el barrio  
Buscando algún tugurio abierto  
Ni te besé cuando la luna, (fresí),  
Me sugirió que era el momento  
Tampoco fuimos a bailar  
Ni tembló un pájaro en tu pecho  
Cuando mi boca fue pasando  
De las palabras a los hechos".

(diálogo:)

MIGUEL: Pensé que no ibas a venir.

VECINA: ¿Y cómo no iba a hacerlo?

MIGUEL: ¿Estás a gusto conmigo?

VECINA: Sí. Aunque hace algo de frío.

MIGUEL: ¿Quieres que vayamos a otra parte?

VECINA: No. Aquí se está bastante bien.

MIGUEL: ¿Quieres volver a bailar?

VECINA: Mejor observamos las estrellas.

MIGUEL: Las estrellas y la luna...

VECINA: ¡Ay! ¡No sé qué raro efecto tiene la luna sobre mí!

"Y no acabamos en la cama

(Desnuditos por fin)

Que es donde acaban estas cosas

Ardiendo juntos en la hoguera, (frenesí),

De piel, sudor, saliva y sombra....

Así que no andes...

Así que no andes lamentando

Lo que pudo pasar y no pasó

Aquella noche que fallaste

Tampoco fui a la cita yo

(¡Que cabrón)

Aquella noche que fallaste

Tampoco fui a la cita yo.."

(Terminan el baile y salen de escena por extremos diferentes.).

### E S C E N A 12

(En el teatro, FERNANDO, presentando su ejercicio ante el DIRECTOR y sus compañeros:)

FERNANDO: ¡Entonces decidí plantarme en esa esquina para verla bajar del camión! La escuela quedaba una cuadra más



adelante y forzosamente tendría que pasar por ahí. La gente de la tienda donde vendían pirámides me observaba como algo raro. Creo que les parecía sospechoso. Entonces fui hacia el teléfono, entre la tienda y la esquina, e hice como si hablara. ¡Cómo estaba yo nervioso! Quería calmarme. No quería parecerle ridículo. Revisé todo nuevamente: la hora, el día, mi cabello, -hacía mucho aire y no podía usar bien el peine...

(Lorenzo ya entrando a escena, con un ramo de flores).

FERNANDO: Repasé lo que tenía que decirle. Sentía la boca seca. ¡Cómo me miraban todos! Mi voz se quebraba y sonaba extraña...

(Congela la acción.).

LORENZO: (Repasando las líneas que diría a una persona imaginaria:) No. Yo sólo vine a echar unas cartas al correo. Pasé por la banqueta de enfrente y te vi pasar. Dije: voy a saludarla antes de que entre al edificio. (PAUSA). ¿Cómo estás? No, por favor, no pienses eso. Soy incapaz de espiar a nadie. A fin de cuentas eres libre de hacer lo que quieras... ¿O no?

LORENZO: No, espera... La verdad es que necesitaba decirte algo muy importante: yo...yo... Te ves muy bien con ese vestido... Mucho más guapa. ¿Sabes? Alguna vez intenté llamarte por teléfono. También te espiaba antes de que entraras a la escuela. Desde la esquina. Creo que ahora es un estacionamiento. (PAUSA.). No, no estoy nervioso. ¡Qué cosas se me ocurren! Todo esto -- que estoy haciendo... No sé... ¿Aceptarías venir una

tarde conmigo a beber cerveza? Tal vez me vaya un tiempo. No aguanto esta ciudad. Supongo que me iré a Madrid... Tal vez Barcelona... Sevilla... ¿Quién sabe? ¿No te emociona eso?... (Bruscamente guarda silencio y se agazapa como observando una escena fuera de nuestra vista. No parece gustarle y cambia sus intenciones. Observa las flores y sale con ellas en la mano. Simultáneamente Fernando retoma su narración, más exaltado:)

FERNANDO: ¡Entonces no pude más! Y cuando ví que cruzaba la calle, me dí cuenta que tenía apretados los dientes, mesudaban las manos. ¡Ahí viene! ¿Qué hago? La miro de frente o espero a que pase? ¿Sonríó o qué? ¡Pero ya era una semana de estar espionando y no lo aguantaría ni un día más!

(PAUSA)

DIRECTOR: Bien... Descansa.. Más o menos son logrados los ejercicios. Tenemos buen material de trabajo. Recuerden que lo que nos interesa es ese gusto,... los nervios de Don Gaspar, Doña Jerónima... Don Rodrigo y Doña Estefanía para el momento del encuentro con su objeto amoroso. Sin embargo, hay que seguir buscando.

(Va entrando a escena la Doctora:)

DIRECTOR: Estar en situaciones en las que la intuición se muestre a flor de piel. ¡No tengan miedo! Todos estamos expuestos a hacernos daño unos a otros. Pero, ¿qué cosas estoy diciendo? Como si realmente supiera lo que quiero...

(Sus palabras se pierden y sigue hablando a sus actores, sin que escuchemos sus voces. Tan sólo la voz de la Dra.:)

DRA. CAKE

BAKER : (Leyendo los textos de Ovidio:) "La magreza debe de  
jar ver los tormentos de tu alma. El cuerpo adelga-  
za por las vigiliias, las preocupaciones y el dolor  
originado por un amor violento. Para ver coronados  
tus deseos, procura inspirar piedad a fin de que, -  
viéndote, todos digan de inmediato: Está enamorado".

(Entra música. En medio de los espectadores comien-  
zan a circular dos anfitriones con bandejas de boca-  
dillos, a la manera de una fiesta. Posteriormente -  
entrarán Lorenzo, Miguel y Fernando y comenzarán a  
relacionarse con los demás invitados de manera natu-  
ral, hasta que la fiesta acabe...)

F I N

Conclusión.

"Ya no podemos hablar del teatro, sino de los teatros."

Gabriel Weisz

Hoy como nunca la diversidad y el cambio son las constantes que caracterizan al teatro contemporáneo en todo el mundo.

En el terreno del trabajo actoral las formas irán desde las ejecuciones más sofisticadas, elaboradas por directores que recurren a otras disciplinas o ciencias del quehacer humano, hasta trabajos vinculados con fuentes rituales en los que se busca otro tipo de experiencia para los participantes; desde el teatro más superfi---cial hasta el que sale a las calles a integrarse con la gente.

En el caso de México, al hablar de la formación actoral, el panorama es amplísimo pero poco alentador; en una época en la que el actor se enfrenta a una realidad de trabajo "en serie" y en la que poco pueden importar su formación y labor creativa .

En vez de crear meras máquinas de gestos, debemos estar inclindos a formar actores capaces de percibir primero lo valioso que el medio nos brinda y sólo entonces partir en busca de una técnica personal de trabajo. Más tarde se definirán los intereses y rumbos por tomar dentro de la enorme gama de posibilidades interpretati--vas o representacionales ofrecidas por "los teatros" de hoy.

Creemos en un teatro convencional que aún ha de perdurar mucho tiempo dentro del grupo humano, aunque se presente caduco e irrele--vante ante nuestros ojos.

Con nuestro presente trabajo sentimos que sólo tocamos un punto pequeñísimo en lo referente al trabajo formativo del actor.

A nivel personal, nos sentimos satisfechos al haber despertado el interés de nuestros actores para revalorar los elementos inme--

Herrera

Elementos de...

diatos con que cuentan para integrar poco a poco un lenguaje escénico personal. Estamos seguros de que su trabajo puede ser más rico, al mismo tiempo que la presente experiencia nos deja muchas inquietudes sobre el papel del teatro dentro del complejo mundo de la comunicación humana.

## B I B L I O G R A F I A

1. ARISTOTELES, El Arte Poética, Tr. de José Goya y Muniain, Col. Austral no. 803, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, España, 1976.
2. ARTAUD, Antonin, El teatro y su doble, Tr. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1979.
3. BERGSON, Henry, La risa, Tr. de Amalia Aydée Raggio, Col. Los grandes pensadores no. 55, Sarpe Editorial, Madrid, España, 1985.
4. BIRDWHISTELL, Ray L., El lenguaje de la expresión corporal, Tr. de Antonio J. Desmonts, Col. Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1979.
5. BRECHT, Bertolt, La política en el teatro, Tr. de Norberto Silvetti Paz, Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, Argentina, 1972.
6. DAYVIS, Flora, La comunicación no verbal, Tr. de Lita Mourglie, Col. El libro de bolsillo no. 16, Alianza Editorial, Madrid, España, 1983.
7. DELHUMEAU, Antonio, El hombre teatral, Col. Ensayo, Plaza Jannes Editores, México, 1984.
8. DIDEROZ, Denis, La paradoja del comediante, Tr. de Héctor M. Goro, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, Argentina, 1971.
9. ESQUILLO, Tragedias Completas, Tr. de Fernando Segundo Brieva, Biblioteca EDAF no. 98, EDAF Ediciones, Madrid, España, 1980.
10. FAST, Julius, El lenguaje del cuerpo, (Tr. no incluido), Editorial Kairós, Barcelona, España, 1980.
11. GUIRAUD, Pierre, La Semiología, Tr. de María Teresa Poyrazian, Siglo XXI Editores, México, 1979.
12. LORENZ, Konrad, Sobre la agresión: el pretendido mal, Tr. de Félix Blanco, Siglo XXI Editores, México, 1981.

13. MILLER, Arthur, La muerte de un viajante, Tr. de Miguel de Hernani, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1978.
14. MIRALLES, Alberto, Nuevos Rumbos del Teatro, Col. Biblioteca Salvat de Grandes Temas no. 12, Salvat Editores, Barcelona, España, 1974.
15. STANISLAVSKI, Constantin , La Construcción del Personaje, Tr. de Bernardo Fernández , Col. El libro de bolsillo no. 573, Alianza Editorial, Madrid , España, 1984.
16. WEISZ, Carrington Gabriel, La Máscara de Genet, Col. Opúsculos no. 90, serie Ensayos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.