

Agrupamiento, Creatividad y Desinhibición

Informe sobre una experiencia teatral con adolescentes

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

I. DATOS PREVIOS

a) Se describe en este trabajo una experiencia escénica realizada por un grupo de dieciocho adolescentes — nueve muchachos y nueve muchachas — bajo la dirección de un profesor adulto.

Los adolescentes, de edades comprendidas entre los quince y los diecinueve años, son alumnos de los últimos cursos de bachiller de los Institutos Masculino y Femenino de una pequeña capital de provincia del interior (20.000 habitantes). Su nivel económico-social es medio o bajo, siendo evidentes en ellos los condicionamientos característicos de una comunidad cerrada de base pequeño-burguesa (comerciantes, pequeños agricultores, ganaderos, funcionarios, etc.) con fuerte influencia clerical e ideología marcadamente conservadora.

El director, profesor de Literatura del Instituto Masculino, de treinta años de edad, con ciertos conocimientos psicoanalíticos a nivel teórico, posee una experiencia teatral de quince años como director y autor, habiendo realizado anteriormente dos experiencias de creación colectiva, una con niños de diez a doce años y otra con jóvenes de dieciocho a veintidós. En esta ocasión se trataba de operar a niveles más complejos y de crear un espectáculo susceptible de ser representado ante un público universitario de otra ciudad: la capital de la región.

b) La experiencia en cuestión se desarrolló a lo largo de seis meses — de diciembre a mayo —, con una periodicidad de dos sesiones semanales: una, de hora y media de duración, dedicada fundamentalmente a discusiones y planteamientos verbales en general; otra, de tres horas de duración, centrada en la ejercitación física y en la creación escénica «in situ».

Dicha periodicidad se vio afectada por dos largos períodos de vacaciones — Navidad y Pascua — y por otras interrupciones esporádicas de corta duración. En compensación, durante los meses de abril y mayo se incrementaron las sesiones semanales — tres — y el trabajo se centró primordialmente en la creación escénica. De un modo aproximado puede calcularse el número

de sesiones de trabajo entre treinta y cuarenta; no obstante, es necesario puntualizar que la asistencia de los componentes del grupo a dichas sesiones, aunque mayoritaria, no fue total.

c) La puesta en marcha de la experiencia siguió estos pasos:

1.º El profesor en cuestión convocó a los alumnos y alumnas de ambos Institutos interesados por el teatro.

2.º Se reunieron éstos en número aproximado de veinticinco, ante los que el profesor planteó la siguiente alternativa:

— Escoger una obra ya escrita, clásica o moderna, ensayarla y representarla según los criterios habituales del teatro escolar.

— Crear colectivamente un espectáculo que, de un modo u otro, reflejara las vivencias del grupo y su visión de la realidad.

3.º Una mayoría de los asistentes — dieciocho — se inclinó por la segunda fórmula, constituyendo de manera definitiva — luego veremos con qué excepciones — el grupo que se mantuvo hasta el final.

Hay que advertir que no existía, por parte del director, un plan preconcebido de la labor a realizar. Las dos experiencias anteriores le ofrecían — por sus muy diferentes condiciones — escasos puntos de apoyo. Se partía únicamente de tres premisas cuya misma vaguedad dejaba abiertas todas las puertas a la experimentación:

A) Sin un conocimiento individualizado de los miembros del grupo, podía no obstante suponerse una *situación básica común* a partir de las impresiones obtenidas en el transcurso de tres años de actividad docente en la ciudad. Tal situación presentaba algunos rasgos evidentes: profunda dependencia familiar, deficiente capacidad de relación (especialmente intersexual), débil manifestación del pensamiento creativo, escasa tendencia a la ideación y a la crítica objetivada de la realidad, etc.

B) La práctica teatral ejerce, incluso en sus formas tradicionales, una notable función activadora sobre algunos de los procesos psicosomáticos que se desarrollan en la adolescencia — y no sólo en este período, claro —; tanto más si dicha práctica no se concibe como la mera realización escénica de un texto aprendido, sino como un conjunto de actividades que tienen como ejes fundamentales la expresión corporal y la exteriorización de las vivencias e ideas personales del grupo realizador.

C) La idea de una actividad teatral así concebida lleva consigo la prioridad del proceso creativo sobre los resultados de la creación. En otras palabras: no se trataba de reunir a un grupo de jóvenes para convertirlos en actores y realizar entonces un

espectáculo artísticamente valioso, sino más bien de proyectar un espectáculo teatral que *serviera como actividad integradora* a un grupo de adolescentes dispuestos a explorar su situación «interna» y «externa». (En este sentido hay que señalar el hecho de que el profesor-director planteó clara e insistentemente desde el principio la necesidad de tratar colectivamente los problemas íntimos, enfatizando sobre los «riesgos» de una autenticidad máxima para eliminar adhesiones superficiales, si las había.)

Al margen de estas ideas previas, poco susceptibles de constreñir el libre curso de la dinámica interna de la experiencia, el director aspiraba a promover en el grupo una doble investigación:

Por una parte, la capacidad de sus miembros para tomar conciencia de la *represión* mediante un análisis de sus contenidos y formas personales y de su origen socio-histórico.

Por otra, la articulación de un método — o, mejor, de un conjunto de técnicas — capaz de influir, al menos a nivel del yo, en la estructura caraterológica, actuando básicamente sobre el cuerpo y sobre las relaciones interpersonales de los muchachos.

Es de lamentar esta imprecisión inicial, tanto en los objetivos como en los medios a emplear, por cuanto significó de pérdida de tiempo — especialmente en los primeros meses —, de tentativas infructuosas, de errores también. Avanzar casi intuitivamente, sin apenas certidumbres, tanteando cada paso, cuando estaban en juego expectativas tan vitales como las que surgían en el transcurso de la experiencia, presentaba no pocos riesgos de fracaso. Asimismo se deplora la ausencia de un psicoterapeuta capaz de interpretar y «utilizar» convenientemente los procesos individuales y colectivos desencadenados en el seno del grupo. La escasa formación, en este campo, del director fue causa sin duda de que no se aprovecharan al máximo las posibilidades que la experiencia ofrecía.

II. EL PROCESO CREATIVO

En la exposición que sigue se ha pretendido, con vistas a la claridad, presentar de un modo estructurado y sistematizado todo un complejo proceso de trabajo que se desarrolló en realidad bajo el signo de la experimentación y, por lo tanto, del desorden. Se sacrifica, pues, la viva contingencia de lo real a la frialdad de la abstracción, y ello con vistas a una mejor apreciación de las posibilidades operativas.

Las sesiones de trabajo arriba mencionadas abarcaron diversos tipos de actividades en proporción irregular. Sin atribuir a la terminología empleada una excesiva propiedad, podríamos establecer la siguiente clasificación:

A) Actividades primordialmente verbales.

1. Discursivas.
2. Creativas.

B) Actividades integradoras.

1. Psicofísicas: a) Grupales. b) Individuales.
2. Psicodramáticas (actanálisis).
3. Escénicas: a) Creación. b) Ensayos.

C) Actividades primordialmente manuales.

1. Acústicas.
2. Plásticas.

En el primer grupo (A) se incluyen todas las sesiones desarrolladas en forma de coloquio libre, distinguiéndose — algo artificialmente — entre aquellas en las que eran discutidos temas conectados con las distintas problemáticas suscitadas (familiar, social, política, religiosa, sexual, histórica, etc.) y las centradas en la elaboración creadora de una acción escénica, de un argumento, de un espectáculo, en suma, que expresara la convergencia de sus preguntas y respuestas en torno a la represión.

El contenido de las sesiones del primer subgrupo (A, 1), era planteado en ocasiones a instancias del director; otras, giraban en torno a lecturas efectuadas por los miembros del grupo, lecturas relacionadas con las cuestiones debatidas o con un punto de reflexión susceptible de abrir nuevas vías al discurso colectivo; a menudo, también, la cuestión debatida surgía espontáneamente de un problema personal o de una circunstancia concreta que venía a incidir sobre la vida del grupo. En una de estas sesiones el director solicitó de los asistentes una relación escrita de los aspectos que más les desagradaran del mundo en que los adultos aspiraban a integrarles. Cada relación fue luego debidamente razonada y detallada por su autor, y los aspectos más evidentes a juicio de la mayoría, sometidos a discusión. La referencia a estos aspectos del mundo adulto condenados colectivamente fue frecuente a lo largo del proceso creativo.

Era muy variable, naturalmente, el grado de autenticidad y de profundidad de las discusiones — tanto en las diferentes se-

siones como en unos y otros miembros —, pero en conjunto pudo apreciarse un considerable progreso en la capacidad de ideación de los muchachos o, al menos, en la exteriorización de esta capacidad. Apreciables cambios ideológicos fueron igualmente reconocidos por algunos de los propios miembros del grupo. Un experto en dinámica de grupos hubiera podido reconocer a lo largo del proceso la formación de interesantes configuraciones o estructuras grupales, así como, desde una perspectiva psicoanalítica, algunas reacciones de transferencia con relación al director. Nada de esto, como se ha dicho, fue utilizado conscientemente como material de trabajo.

En cuanto a las sesiones del segundo subgrupo (A, 2), es decir, las destinadas a constituir la trama argumental del espectáculo, cabe decir que se revelaron menos fructíferas que las otras. Se trataba, es cierto, de una actividad que requería, no sólo facultades imaginativas y capacidad para traducir sentimientos e ideas en acciones concretas, expresivas, sino, además, cierta familiaridad con el lenguaje escénico en algunas de sus facetas menos conocidas: expresión corporal, dinamismo rítmico, plástica colectiva, uso no articulado de la voz, etc. Y dado que el director era el único miembro del grupo con cierta experiencia en este dominio teatral, sus sugerencias eran aceptadas en una proporción quizás excesiva. No obstante, tales aportaciones sólo eran incorporadas cuando despertaban el asentimiento general, es decir, cuando lograban traducir las aspiraciones expresivas, a menudo inconcretas, del grupo.

Dos criterios, en cierto modo tácitos, presidieron la elección e incorporación de elementos argumentales con vistas al espectáculo. Uno, el carácter abierto de la creación, y otro, su inteligibilidad. En virtud del primero, nada quedaba fijado de un modo inamovible en el guión que se iba elaborando, toda idea admitida podía ser modificada o eliminada si el desarrollo posterior de la acción así lo exigía. De este modo, aspectos importantes de la trama argumental fueron rectificadas, añadidos y suprimidos incluso en las mismas vísperas de la representación. El segundo criterio obedecía a la voluntad de *comunicación* del grupo, sumamente interesado en transmitir al público no sólo los contenidos de su reflexión colectiva, sino también las vivencias implicadas en ellos. Esta comunicación debía ser muy directa, por lo que se decidió la escena circular — los espectadores envuelven el área destinada a la representación — y se procuró en todo momento una simbólica gestual simple, aunque

no mecanizada ni meramente «expositiva», sino, en cierto modo, «orgánica».

De las primeras sesiones surgió un vago proyecto escénico que — como puede comprobarse en el guión — fue profundamente modificado. En él se establecían tres partes:

En la primera, se trataría de mostrar la situación real del grupo como representativo de la juventud. Situación definida en términos de insatisfacción, manipulación por parte de los adultos, aparente libertad que encubre una intensa represión, etc.

En la segunda, el grupo se propone ofrecer al público una ficción escénica elaborada con objeto de investigar las razones históricas, los orígenes de esta situación, y de exponer su actitud ante ella y la búsqueda de una verdadera liberación.

En la tercera, el grupo «regresaría» a su situación real, pero habiendo asumido — y hecho asumir al público — la conciencia de la represión y su carácter histórico, es decir, circunstancial: es decir, modificable.

Poco a poco, el proyecto se fue limitando a la segunda parte — o ésta se fue hipertrofiando —, y la primera se redujo, en el último momento, a una espontánea comunicación personal de cada actor a los espectadores más próximos.

Conviene consignar el hecho de que, cada vez que se llegaba a un punto muerto, a un callejón sin salida en la creación «verbal», el problema era postpuesto y remitido a la siguiente sesión escénica (B, 3, a). Y lo que la imaginación no lograba crear en el transcurso de una conversación, surgía repentinamente cuando los cuerpos se ponían en movimiento y poblaban un espacio.

Las actividades del segundo grupo (B), denominadas «integradoras», abarcan una gran variedad de técnicas y ejercicios que tienen como denominador común el papel primordial del cuerpo como sujeto y objeto de investigación. Pero — y aquí radica su función integradora — el cuerpo no es considerado como un fin en sí mismo, como un mero instrumento al que haya que perfeccionar con miras a su expresividad teatral, sino como una entidad total en la que se materializan las instancias psíquicas, y que contribuye a su vez a fijarlas.

La procedencia de las actividades que se expondrán a continuación es muy diversa: técnicas de formación del actor, ejerci-

cios teatrales de desinhibición, terapia psicomotriz, métodos psicocinéticos, ejercicios de relajación, musicoterapia, psicodrama, improvisaciones... La lista de nombres a que habría que hacer referencia es igualmente heterogénea: Stanislavski, Grotowski, Joe Chaikin (director del Open Theatre), Roy Hart, William C. Schutz, J. L. Moreno, etc. Pero este eclecticismo, determinado en gran parte por el carácter experimental de la empresa, era compensado por la unitariedad del propósito central y por la búsqueda de un eje metodológico. Se fue llegando así a la selección de una serie de procedimientos considerados como más idóneos, a partir de la modificación de los modelos y de la creación de nuevas técnicas.

La primera serie de actividades (*B, 1*) está formada por un conjunto de ejercicios que aspiraba a modificar tanto los modos de relación primitivos entre los miembros del grupo (*a*), como la conciencia del propio cuerpo (*b*), procurando así una cierta distensión de las rigideces psicofísicas. He aquí algunos ejemplos:

B, 1, a. — En círculo, unidos por las manos, mirándose unos a otros.

- Sentir, a través de las manos, la presencia física del «otro».
- Respirar al unísono.
- Cada uno entona una nota y los demás la repiten a coro.
- Cada uno dice su nombre y los demás lo repiten a coro.
- Las manos ascienden por los brazos del otro hasta el hombro opuesto. El círculo se estrecha.
- En esta situación se repite la serie anterior.

Los actores forman dos círculos concéntricos, dándose el frente uno a otro.

- Se miran fijamente por pares. Cierran los ojos y tratan de retener cada uno el rostro del otro.
- Gira cada círculo en un sentido, de modo que los pares cambian. Vuelta completa, repitiendo el anterior.
- Repetir tomándose las manos.
- Repetir más próximos, con las manos a la altura de la cabeza: unir las palmas de uno con las del otro.

En la misma disposición — dos círculos —, dando el frente al exterior.

- Los actores del grupo periférico se dejan caer lentamente sobre los del interior, que los sostienen con las manos.
- El círculo interior pasa al exterior, y viceversa. Repetición.

Los actores diseminados irregularmente.

- Cada uno emite un sonido y se mueve con un ritmo propio, sentido interiormente. Convergen todos hacia el centro y buscan progresivamente la unificación de sonidos y ritmos.
- Uno marca un ritmo y los demás lo siguen con movimientos espontáneos.

Los actores, en semicírculo.

- Uno a uno los actores se sitúan en el centro y ejecutan un movimiento libre, con o sin emisión de voz.
- Ídem, siendo imitado cada uno por el grupo.
- Observado por los demás, cada actor, situado en el centro, evoluciona desde una posición encogida, contraída, «cerrada», hasta una posición desplegada, distendida, «abierta».
- Observado por los demás, cada actor «dibuja» o «esculpe» en el aire, con una parte de su cuerpo (nariz, hombro, pelvis...), una determinada imagen o figura.

Los actores en dos hileras, frente a frente.

- Cada par de actores se toma las manos y se mira detenidamente.
- Decirse mutuamente el nombre y repetirlo juntos.
- El espejo: un actor ejecuta una serie de movimientos y el otro trata de seguirle. Alternancia.

Caminar en círculo.

- Paso libre, actitud distendida, respiración profunda.
- Aceleración de la marcha.

- Marcha rítmica.
- Paso libre con torsión de cabeza, luego de hombros, de brazos, de tronco, etc.
- Caminar sobre la punta de los pies, luego sobre los talones, luego sobre los lados.
- Caminar con las piernas totalmente rígidas.
- Caminar descendiendo a cada paso hasta que la rodilla casi toca el suelo.

En grupo: emisión intensa y breve de un sonido a una señal del director. Repetir a intervalos irregulares y, después, regulares, rítmicamente.

En círculo o en grupo: inspiración profunda, expiración con emisión contenida de voz. El sonido evoluciona del grave al agudo y del susurro al grito.

Sentarse juntos en el suelo con los ojos cerrados, extender los brazos, tantear con las manos el espacio en torno, tocar y reconocer a los otros.

Moverse al azar con los ojos cerrados en un espacio reducido, encontrando, tocando y explorando a los otros.

Uno por uno, todos los miembros del grupo son colocados frente a los demás y son examinados, tocados, oídos, etc., por el resto.

Forzar la proximidad de los miembros del grupo, en conjunto o por parejas. Expresar y analizar las sensaciones y reacciones.

Determinar varias zonas, asignando, a cada una, una situación vital o afectiva determinada: los actores cambian de sitio y, a la vez, de actitud.

Ejemplos:

Zona A: Bombardeo.	Zona A: Odio.
Zona B: Playa estival.	Zona B: Miedo.
Zona C: Club nocturno.	Zona C: Alegría.
Zona D: Lugar de trabajo.	Zona D: Amor.

Danza colectiva libre sobre ritmos primitivos.

(Cabría añadir, a propósito de este tipo de actividades, que la experiencia grupal más intensa y más cargada de posibilidades fue la representación del espectáculo, con todas las circunstancias que la acompañaron — ansiedad de los últimos días, viaje

a la capital de la región, contactos con un medio extraño, reacción del público, etc.).

B, 1, b. — La denominación de «individuales» aplicada a estas actividades integradoras psicofísicas se refiere únicamente al hecho de que tendían a afectar en primer término a cada uno de los miembros en particular. Por lo demás, se realizaban también colectivamente y actuaban en ellas, sin duda, factores grupales.

- Relajación total en decúbito supino.
- Relajación total sentados.
- Relajación total en pie.
- Contracción muscular total y relajación progresiva desde los pies hasta la cabeza.
- Desde la relajación total, contracciones musculares parciales.
- En relajación total, percepción del propio ritmo cardíaco.
- En relajación total, respiración consciente.
- Exploración de ritmos respiratorios (según situaciones o estados de ánimo imaginarios).
- Respiración «dividida»: pectoral y abdominal.
- Búsqueda del ritmo respiratorio propio.
- Inspiración profunda, expiración con voz.
- Exploración libre de la voz: gradación tonal.
- Exploración libre de la voz: gradación de intensidad.
- Despliegue de los músculos faciales por «segmentos» (ocular, oral, cervical).
- Por detrás de la cabeza, tocarse la oreja izquierda con la mano derecha, y a la inversa.
- Elevar una pierna hasta tocar la barbilla con la rodilla. Desde esta posición, bajar la pierna separando al máximo la rodilla del cuerpo hasta que el pie reposa en el suelo, piernas muy separadas. Ídem con la otra pierna.
- Llevar los hombros hacia adelante, como intentando juntarlos, y luego hacia atrás, al máximo.
- Desde la posición de en cuclillas, imprimir al cuerpo un movimiento rítmico ascendente progresivo, dándose impulso con los brazos. Terminar a grandes saltos, como si se fuera a levantar el vuelo.

- Girar desordenadamente sobre sí mismo e inmovilizarse a una señal. Mantener la inmovilidad.
- Búsqueda del eje de gravedad del propio cuerpo en distintas posiciones.
- Ejercicios gimnásticos convencionales: el puente, el pino, el salto del tigre, volteretas, etc.
- Con las palmas de las manos apoyadas en el suelo y la cabeza alzada, levantar alternativamente las piernas, estirándolas hacia atrás.
- Seguir un ritmo dado con movimientos libres de diversas partes del cuerpo.
- Rotación de miembros sobre un ritmo dado.
- Búsqueda de actitudes y posiciones insólitas.

(La creación y los ensayos del espectáculo, basado fundamentalmente en la expresión corporal, supusieron un continuo y más rico despliegue de ejercicios psicofísicos, tanto grupales como individuales.)

B, 2. — Ocasionalmente, y con objeto de explorar situaciones vitales concretas que proporcionaran elementos temáticos para construir el guión del espectáculo, se desarrollaron actividades que guardan cierta afinidad formal con el psicodrama de Moreno. Por carecer de la finalidad clínica de este método y, sobre todo, por no contar con la participación de un psicoterapeuta, fueron utilizadas como simples improvisaciones exploratorias. En estos «actanálisis» — nombre que se les dio a estas sesiones — se trataba, simplemente, de analizar los contenidos manifiestos de ciertas situaciones conflictivas expuestas a través de la acción, de la actuación.

Se estructuró un proceso gradual de actuaciones que debían llevar a la escenificación de situaciones cada vez más auténticas, más personales. He aquí el proceso en su proyecto:

1. Improvisación sobre situaciones propuestas por el director.
2. Improvisación sobre situaciones propuestas por el grupo.
3. Improvisación sobre situaciones imaginarias propuestas por el sujeto.
4. Elaboración de escenas *similares* a situaciones o conflictos reales del sujeto.
5. Dramatización de situaciones deseadas por el sujeto.

6. Dramatización de conflictos reales del sujeto, en tres modalidades:

- a) Sujeto = protagonista.
- b) Sujeto = antagonista.
- c) Sujeto = espectador-director.

Por diversas circunstancias — entre ellas, la mayor dedicación a los ensayos creativos en los últimos meses —, el proyecto no se llevó a cabo en su tonalidad. Expondremos tan sólo, a título de ejemplo, algunas de las situaciones escenificadas y analizadas en diferentes sesiones.

I) (Propuesta por el director.) Te has escapado de casa porque no puedes soportar la incomprensión e intransigencia de tus padres. Llegas con tu maleta a la habitación de una modesta pensión, en una gran ciudad. Todo te es extraño. ¿Cómo te sientes? ¿Qué haces? En la habitación hay un teléfono (también lo hay en tu casa).

Observaciones: El actor primeramente — e intencionadamente — designado para representar la situación se negó tajantemente a ello. Los restantes intérpretes — tres — observaron actitudes bastante dispares: exaltación gozosa, inquieta depresión y frialdad previsoras. La participación del grupo — espectador — fue muy activa: preguntas, sugerencias, críticas... Incluso se dio una reacción en cierto modo vivencial: mientras la primera intérprete expresaba su animosa felicidad ante la situación, su amiga íntima la observaba con creciente nerviosidad. Al fin, sin poderse contener, exclamó: «¡Idiota! ¡Lláname por teléfono!»

II) (Propuesta por el grupo, para actriz.) Tus padres te están esperando para cenar. Te retrasas más de la cuenta. Cuando llegas tu padre te recibe airado. Discutís. Tu madre actúa como pacificadora.

Observaciones: Quedó bien patente la interiorización de una imagen paterna verbalmente muy agresiva, pero impotente para la acción, inerte ante la actitud «castradora» de la madre.

III) (Propuesta por el sujeto.) Entro en un bar a tomar algo. Me siento solo y necesito encontrar a alguien — una chica — con quien compartir mi mundo interior. Llega una chica. Por su

aspecto parece responder a mi «ideal». Me dirijo a ella con cualquier excusa y trato de que me comprenda y me ayude.

Observaciones: El sujeto se demoró exageradamente en el contacto con la actriz. No consiguió — ni siquiera tratándose de una ficción — vencer sus inhibiciones y entablar una conversación medianamente sincera con ella. Bien es verdad que la actriz no respondía a su «ideal» y que su actitud no le proporcionaba la menor «ayuda»...

IV) (Propuesta por el sujeto.) Estoy en el campo. Sola. Me siento libre y feliz. Gozo de la Naturaleza, bailo, canto... De pronto empiezo a sentirme inquieta, como si notara la presencia de alguien, de un peligro oculto. La inquietud se convierte en miedo, el miedo en terror. Grito y lloro. Entonces llega un chico. Al principio me asusto, pero me va tranquilizando. Hablamos...

Observaciones: La interpretación fue tan convincente, que la crisis final nos alarmó. A consignar el temperamento histeroide de la muchacha. La posterior discusión sobre el miedo fue muy sustanciosa.

V) Por último, quizá sea interesante referir aquí una modalidad de actanálisis colectivo propuesta por el director como introducción al espectáculo cuando, ya en las últimas semanas, se evidenció que no resultaba viable la escenificación de la primera parte apuntada en el proyecto inicial. Aunque dicho actanálisis fue rechazado por el grupo como parte integrante de la representación, reveló, al ser realizado experimentalmente en varias sesiones, ciertas posibilidades exploratorias.

El grupo se situaba, en amplio círculo, alrededor de una actriz en posición «cerrada», recogida sobre sí misma. Comenzaba a sonar una pieza musical «underground». La actriz iba sintiendo paulatinamente el ritmo, buscándolo en su cuerpo, hasta bailararlo totalmente desinhibida. Entonces, uno a uno, sucesivamente, los miembros del grupo debían dirigirse a ella sin palabras y tratar de «influirle», de relacionarse con ella activamente, a partir de uno de estos dos supuestos:

1. Tú — la actriz — eres «yo» — el miembro del grupo. Yo soy los otros, los demás, los adultos. Esto que te hago es lo que «ellos» hacen conmigo.
2. Tú eres tú. Yo soy yo. Esto que te hago es lo que yo quisiera hacer contigo, y también lo que quisiera que tú y los demás hicierais conmigo.

Las reacciones fueron sobremanera interesantes, y sin duda más para un observador con experiencia psicoanalítica. Hubo quien fue incapaz de hacer nada, ni siquiera dar un solo paso hacia la actriz. Hubo quien se puso a bailar con ella. Quien trataba de arrastrarla consigo. Quien adoptaba una actitud amenazante e incluso agresiva. Quien, aparentando «salvarla» de tal agresividad, pretendía sacarla del círculo. Quien se limitaba a dar una vuelta a su alrededor, mirándola. Quien se reía. Quien intentaba amistosamente inmovilizarla...

La falta de tiempo, la resistencia del grupo a realizar la experiencia ante público — argumentado sobre su ininteligibilidad — y las limitaciones ya mencionadas del director, impidieron que se profundizara en la investigación de este actanálisis.

B, 3, a. — Como se ha dicho (A, 2), la creación del espectáculo no se limitó a las sesiones puramente verbales. Antes bien, podría afirmarse que la creatividad se acentuaba cuando las actividades psicofísicas habían conseguido dinamizar al grupo y éste trataba de expresar corporalmente lo establecido en el guión. Entonces, lo que sobre el papel — fijado en una discusión — resultaba viable, eficaz o incluso sugestivo, se revelaba a veces imposible, confuso o antiestético. O a la inversa.

A lo largo del proceso creador pudo observarse que la aportación imaginativa del grupo iba en aumento. Esto pudo deberse, sin duda, a la progresiva familiarización de los muchachos con el lenguaje escénico, pero también al despliegue de la capacidad creadora motivado por la gradual desinhibición del grupo. Como dice Melanie Klein, refiriéndose al análisis de los juegos infantiles, al disminuir la ansiedad la imaginación se hace más libre, movilizándose en mayor grado los medios para representar fantasías.

Es cierto que no todos los miembros del grupo participaban en igual medida en la búsqueda de temas y medios expresivos, pero también esto es significativo, ya que la actitud creativa de los muchachos estaba en relación directa con su grado de integración en el grupo y con su particular distensión psicofísica. Los dos casos de abandono que se registraron en las últimas semanas corresponden a dos muchachos que evidenciaron, a lo largo de los meses, serias resistencias e inhibiciones. Uno de ellos eludía frecuentemente la realización de los ejercicios psicofísicos alegando una sintomatología claramente neurótica. El otro ocultaba su angustia con una exagerada actitud histriónica,

especialmente en los primeros meses. ¿Quizás esta progresiva disolución de sus defensas le hizo insoportable la perspectiva de la «exhibición» final ante un público extraño? Por último, ninguno de los dos contribuyó con sugerencia alguna a la elaboración del espectáculo.

La creación «in situ» se reveló, además, como un magnífico campo de observación de las resistencias: acciones y situaciones que en su creación verbal resultaban perfectamente aceptadas y asumidas por todos, planteaban allí auténticos problemas a algunos de los miembros del grupo. Fueron varios, por ejemplo, los que no consiguieron entregarse totalmente a la expresión de una plena libertad de movimientos en la danza de la primera parte del espectáculo. Asimismo, el abrazo de las nueve parejas con que finaliza dicha parte no se realizó con naturalidad hasta el mismo momento de la representación.

B, 3, b. — No puede hablarse de ensayos en sentido estricto, ya que realmente el espectáculo sólo adquirió su forma definitiva en la representación. Y es muy probable que sucesivas actuaciones hubieran dado lugar a espectáculos en parte diferentes. La repetición de escenas ya fijadas con vistas a mejorar la calidad interpretativa del grupo fue algo poco frecuente. Y ello por dos motivos:

En primer lugar, por falta de tiempo. Los primeros meses fueron dedicados primordialmente a sesiones de discusión y creación verbal, y a ejercicios psicofísicos o a prácticas psicodramáticas. Incluso en la última etapa, la creación escénica y los ensayos ocupaban menos de la mitad del tiempo dedicado a la experiencia.

En segundo lugar, el continuo enriquecimiento del guión obligaba a una revisión constante de lo establecido y a una búsqueda de formas de expresión nuevas para las nuevas ideas incorporadas.

Por otra parte, el lenguaje expresivo pretendido no aspiraba a ningún virtuosismo pantomímico, a ninguna especializada retórica del gesto. Se trataba tan sólo de *asumir* plenamente los contenidos a comunicar — y ello lo promovía la reflexión y discusión constantes tanto como la elaboración en común — y de dotar al cuerpo de una *disponibilidad* — no dominio técnico — y de una *compenetración* con los demás — no simultaneidad mecánica de movimientos — que lograran convencer al público de la autenticidad del espectáculo. Convincente y auténtico: dos

cualidades que no requieren repetición, puesto que no se basan en la perfección formal.

Normalmente, cada sesión escénica comenzaba con una revisión fundamentalmente verbal — repaso de lo establecido y repetición de las situaciones menos clarificadas —, para continuar después creando la acción subsiguiente. El ensayo propiamente dicho aspiraba a conjuntar en un ritmo colectivo los movimientos de los actores y a eliminar la rigidez de aquellos que tendían a una interpretación mecánica. La precisión gestual era entendida únicamente como «sinceridad psicofísica». Una actitud o un movimiento defectuosos eran tan sólo aquellos que no respondían a la convicción o a la libertad del sujeto. La labor directiva en los ensayos, pues, fue más bien encaminada a suscitar la autenticidad de la expresión que a obtener resultados estéticos. Sin que éstos, naturalmente, quedaran excluidos del proceso creador total.

C, 1. — El espectáculo propiamente dicho — puesto que la tercera parte del proyecto inicial había sido suprimida y la primera, convertida en breve introducción, se determinó en el último momento — consistía en una ficción escénica sin palabras. La voz, reducida a su uso no verbal, apoyaba muy circunstancialmente el puro lenguaje de los cuerpos. Sin embargo, la comunicabilidad de la acción requería un fondo sonoro que subrayara la dinámica interna, los momentos rítmicos y algún efecto puramente escénico del espectáculo.

Así, pues, a partir del tercer mes, se comenzó a trabajar en la búsqueda de un lenguaje acústico capaz de responder a dichos requerimientos. Responsable principal de esta tarea fue el profesor de dibujo del Instituto Femenino, que se sumó al grupo y que, en su condición de pintor, colaboró también en el diseño y realización de los elementos plásticos.

Tras una serie de tanteos y experimentaciones diversas, se llegó a establecer un procedimiento basado en técnicas de música concreta con un cierto tratamiento electrónico. Todo, naturalmente, con medios modestos y meras pretensiones «amateurs». El elemento básico era una plancha metálica de un metro cuadrado de superficie y dos milímetros de grosor suspendida del techo por medio de alambres, sobre la que se aplicaba por contacto directo el micrófono de un magnetófono. Aumentando suficientemente el volumen de grabación, los sonidos producidos en la plancha mediante roces, fricciones o golpes con objetos y

materiales diversos quedaban sorprendentemente distorsionados y amplificadas por los altavoces. Se lograba así todo un universo sonoro insólito y sugestivo, apto para traducir a otro lenguaje la dinámica interna del movimiento corporal.

Pero la fijación de este material planteaba graves problemas. En el transcurso de las sesiones escénicas — creaciones y ensayos —, la acción era cronometrada y el guión se iba constituyendo con una precisa determinación temporal. Entonces se procedía a la grabación del fondo sonoro, respetando al máximo la duración de las situaciones dramáticas tal como figuraban en el guión. Por fin — en las últimas semanas — se ensayaba sobre la grabación, adaptando el ritmo de los actores al fondo sonoro. Este procedimiento encerraba, además de las dificultades de grabar sonidos informes con precisión de segundos, una contradicción fundamental (que se manifestó calamitosamente en el ensayo general con público, realizado en el Instituto la antevíspera del estreno): se pretendía que la actuación del grupo fuera espontánea y libre y, al mismo tiempo, se imponía un ritmo externo cronometrado y rígido.

En vista de ello se decidió prescindir de la grabación e interpretar los fondos sonoros en el transcurso de la representación. De este modo se establecía una relación viva y creativa entre la expresión física y la expresión musical, marcando la primera su propia dinámica a la segunda y unificando ésta la pluralidad de aquélla.

Además, en la representación se pudo contar con un equipo electrónico de envergadura, y dos potentes amplificadores colocados a espaldas del público envolvían el lugar escénico en una atmósfera acústica muy expresiva.

Si la participación del grupo en la elaboración de la banda sonora — luego eliminada — fue muy parcial, su «respuesta» a los estímulos musicales durante la actuación resultó sumamente significativa. Funcionaron, sin duda, algunos de los fenómenos básicos investigados por la musicoterapia, complejas relaciones entre el sonido y la dinámica psicoafectiva no sólo de los actores, sino también de los espectadores, a juzgar por las impresiones que nos fueron comunicadas tras la actuación.

C, 2. — Las últimas semanas exigieron del grupo una nueva actividad: la búsqueda y construcción de los objetos y elementos plásticos requeridos por el espectáculo. Éstos eran, en ver-

dad, escasos y muy simples, pero algunos requirieron no poco esfuerzo imaginativo y cierta manualización.

Como objetos «dados» se emplearon tan sólo ramas, vasijas toscas y una larga cuerda. Hubo que confeccionar dieciocho máscaras para expresar la despersonalización y, lo más problemático, un gran tótem antropomórfico que era construido pieza por pieza durante la representación y violentamente derribado al final del espectáculo. Se emplearon para ello cajas de cartón lastradas, de diferentes tamaños, forradas de papel arrugado que daba a las piezas una cierta apariencia pétreo. También fue fabricado un panel de dos metros de alto por uno de ancho, recubierto igualmente de papel arrugado, que, en un momento de la acción, un actor tenía que desgarrar, dejando al descubierto dos largas huellas rojas.

Toda esta actividad manual fue un complemento de trabajo gratamente acogido por el grupo. Sin duda, el tener que realizarlo al final, con cierta precipitación y en medio de la ansiedad característica de las vísperas de estreno, restó eficacia a las posibilidades enriquecedoras de toda creación artesanal realizada grupalmente.

III. LA REPRESENTACIÓN

Tras un ensayo general efectuado en el Instituto Masculino ante un público reducido y amistoso — ensayo, como se ha dicho, infortunado —, el grupo se desplazó a la capital regional para enfrentarse con un público desconocido, formado por jóvenes universitarios y adultos y, según referencias, entendido y exigente. El estado de ánimo predominante era de depresión y angustia. Sin embargo, la cohesión del grupo se reforzó como reacción, evidenciándose además conductas transferenciales hacia el director que, durante el proceso creativo, habían sido muy positivamente diluidas en el interior del propio grupo. Una de las muchachas llegó a sentirse «realmente» enferma — náuseas, desvanecimientos... — poco antes de iniciarse la representación.

Para borrar los límites entre la situación real y el espectáculo, así como también para reducir las barreras de ajenidad entre espectadores y actores, éstos permanecieron entre el público, estableciendo lazos afectivos, hasta el momento en que se dio la señal de comenzar. O, mejor dicho, sin que ésta llegara a darse, los actores se fueron concentrando en el área escénica

para realizar ejercicios de relajación, respiración, despliegue muscular, etc.

También de un modo espontáneo — es decir, sin mediar indicación del director — el grupo comenzó a caminar en círculo y, tal como se había determinado la víspera, uno de los actores se situó en el centro y comenzó a hablar al público sobre el significado — para el grupo — de la experiencia. Al terminar, se integró en el círculo, y éste se detuvo y se volvió hacia el público. Entonces, cada actor inició un monólogo improvisado, dirigido al grupo de espectadores que tenía ante sí, en el que exponía algo sobre sí mismo, sobre el grupo, sobre el espectáculo, sobre las preguntas que lo habían suscitado y que, en gran parte, aún seguían en pie. Resulta difícil concretar aquí el contenido de dichos monólogos, ya que se trataba de una comunicación totalmente espontánea y, por añadidura, las voces se iban superponiendo hasta formar una especie de coro informe y, en su conjunto, ininteligible. Lo único preestablecido era un reiterado «¿por qué?» con que todos debían terminar. Y la frase que añadía el actor de la intervención inicial: «Para buscar una respuesta a ésta y otras preguntas hemos creado entre todos este espectáculo». Todos se congregaban en el centro, se hacía el oscuro y comenzaba la representación de *Nysos*. Este título, hallado al final del proceso creativo, es una palabra de un dialecto griego que significa «joven».

* * *

La reacción del público al finalizar el espectáculo fue francamente entusiasta; su actitud a lo largo de la representación, de intensa entrega al clima dramático creado por los actores y reforzado por la interpretación sonora del profesor de dibujo. Según estaba decidido de antemano, los actores evitaron los convencionales saludos sobre los aplausos y se apresuraron a mezclarse con los espectadores para discutir en pequeños grupos sobre la experiencia que acababan de compartir.

Ante esta favorable respuesta del público — y quizá también ante su propia entrega, fluida e intensa, a la acción escénica — el grupo experimentó en primer lugar asombro. El hecho de que el fruto de una búsqueda incierta, de la que *ellos* eran autores y protagonistas, hubiera despertado tal acogida en un ambiente considerado como «superior» — en edad, madurez, formación, etc. —, les producía también una inesperada con-

fianza en sí mismos. Su trabajo de los meses anteriores adquiriría a sus ojos un nuevo valor. Y los lazos grupales resultaron sólidamente reforzados.

Estas son consecuencias evidentes, fácilmente apreciables incluso desde el «exterior». En cuanto a los procesos «internos» estimulados por esta satisfactoria conclusión de la experiencia, quedan ya más allá del alcance de este informe.

IV. EL GUIÓN ESCÉNICO

Resultaría excesivo — y también inútil — publicar íntegramente el guión de *Nysos* tal como quedó establecido a lo largo del proceso creativo. La descripción de la acción es en extremo minuciosa, demasiado rígida la cronometración y de interés fundamentalmente técnico las indicaciones de luz y sonido. Considerando de mayor interés el contenido general de la acción que su detallada expresión escénica, ofrecemos aquí una versión resumida del guión.

Primera parte

Una débil claridad muestra a todos los actores en el suelo, inmóviles, formando un todo indiferenciado. Se escucha una vibración grave.

Como a impulsos de fenómenos cósmicos — destellos y sacudidas — la masa comienza a vivir, a palpar, a moverse casi imperceptiblemente.

Poco a poco, los movimientos se intensifican y el conjunto se va fraccionando; son ya seres que se arrastran en un medio subacuático.

Ahora los movimientos son ondulantes, adquieren mayor fluidez.

Uno de los actores, en su movimiento ondulante, «emerge» un instante y efectúa una dificultosa inspiración. Luego otro y otro.

Paulatinamente, todos los actores van emergiendo, primero un momento, luego definitivamente.

Girando siempre en un sentido uniforme, van despegando su cuerpo del suelo, elevando progresivamente el tronco y la cabeza hasta caminar encorvados, ayudándose a veces con las manos.

Por fin, uno de ellos se detiene, se afianza en el suelo y comienza a erguir el tronco y la cabeza. Alcanza, tras un esfuerzo, la posición vertical. Uno a uno, los demás actores van haciendo lo mismo.

Desde la posición vertical, cada actor ha explorado las posibilidades de su cuerpo. Ahora, todos ya erguidos, comienzan a elevar las manos, probando su movilidad, al tiempo que investigan los diversos registros de su voz.

Desde la altura de los ojos, todas las manos comienzan a subir al unísono, lentamente, mientras las voces, unidas también en una misma nota continua, ascienden en tono e intensidad.

La gradación termina en un grito, los cuerpos erguidos al máximo, los brazos extendidos y las manos abiertas.

En silencio, comienzan a bajar las manos, las miradas se encuentran, se tantean y exploran unos a otros.

Comienza a sonar un ritmo apagado, como un latido primero, más y más complejo cada vez, al tiempo que los actores buscan en su cuerpo ese ritmo e insinúan una danza.

El ritmo crece en intensidad y dinamismo, la danza se hace cada vez más acentuada hasta convertirse en una frenética expresión de libertad.

Tras el clímax, el ritmo decrece, va haciéndose sensual, los actores se buscan unos a otros y forman parejas que van unificando sus movimientos.

En medio de un largo grito jubiloso, las parejas se unen en estrecho abrazo.

Se hace el oscuro.

Segunda parte

Desde distintos puntos los actores se concentran en torno a un grupo que cuida del fuego. Expresan frío y temor ante un medio hostil.

Reunidos en apretado haz en torno al fuego, encogidos, miran temerosos a su alrededor.

Uno de los actores se yergue, mira a su alrededor, fija la vista en la lejanía y, con amplio gesto, tiende su brazo en esa dirección. Todos miran hacia allí.

Precedidos por el actor, todos comienzan una marcha casi imperceptible hacia aquel punto. Su actitud expresa esfuerzo y angustia.

En el transcurso de la marcha algunos actores van quedando atrás, extenuados, caen al suelo y quedan allí, inmóviles. Los demás prosiguen.

Un actor cae y tiende la mano a su pareja. Ella se detiene, se arrodilla a su lado, tantea su cuerpo inmóvil, emite un largo sollozo. Luego cubre su cuerpo con puñados de tierra, vacila y, por fin, se reúne con el grupo. Éste ha llegado al otro extremo del área escénica, se ha congregado estrechamente y manipula diversos objetos con golpes secos.

El grupo se vuelve hacia el área escénica con toscos utensilios en las manos: largos bastones los actores, vasijas las actrices. Miran el suelo. Uno o dos actores hunden sus manos en la tierra y la examinan.

El grupo se dispersa por parejas — excepto dos actores, que están solos — y, con una cuerda que rodea el área escénica, delimitan seis partes en el suelo, en las que se sitúan.

Comienza un rudimentario trabajo agrícola con movimientos estilizados: los actores hunden el bastón en el suelo y las actrices depositan un puñado de semillas — imaginarias — en el agujero.

Los dos actores sin pareja entran en conflicto a consecuencia del límite entre sus zonas: uno de ellos intenta desplazar la cuerda que las separa, en beneficio propio.

Se inicia una simbólica lucha con los bastones, y uno de ellos vence al otro, se apropia de su zona y amenaza a los demás, que contemplaban atemorizados el enfrentamiento.

Uno de los actores del grupo se acerca sumiso al vencedor y le ofrece su bastón. Su pareja hace lo mismo con la vasija. Indican a los demás que les imiten.

Así lo hacen todos, quedando al final postrados ante el vencedor.

La primera pareja sometida coloca sobre el cuello de los demás la cuerda y le ofrecen los extremos al vencedor, reteniendo ellos la parte inmediata.

Comienza a sonar un ritmo mecánico, a la vez que la pareja estira rítmicamente de la cuerda. Los demás actores, con la cuerda sobre el cuello y en las manos, comienzan a mimar un movimiento de trabajo primitivo.

El ritmo se hace más intenso y los actores comienzan a expresar agotamiento.

El ritmo mecánico va aproximándose al de la danza ante-

rior y los actores la esbozan, pero dificultosamente — por la cuerda — y sin vida.

Cuando las parejas intentan unirse en un abrazo, el jefe, que ha permanecido dominador sobre un escaño, da un brusco tirón y se reanuda el trabajo.

Los actores del grupo comienzan a desfallecer, sus cuerpos se encogen, algunos continúan el movimiento de rodillas.

La pareja que estira de la cuerda ha tomado entretanto una resolución: mientras el jefe eleva la vista y los extremos de la cuerda al cielo, toman uno de los bastones del suelo y se lo nunden en el vientre.

Silencio e inmovilidad general. Lentamente, el jefe se desploma, desgarrando al caer el panel que hay tras él: aparecen dos largas rayas rojas.

Caído el jefe, la pareja comienza a forcejear por apoderarse de su bastón. El grupo sigue la lucha con movimientos que se intensifican. Se han formado como dos bandos que terminan unidos en caótico combate.

Van cayendo extenuados todos, hasta que no se distingue más que un montón de cuerpos jadeantes y cuerdas.

Uno de los actores se incorpora con dificultad, toma el bastón del jefe y lo hinca en su escaño. Todos miran hacia allí. Las rayas rojas se destacan claramente.

Entonces van trabajosamente hacia los límites del área escénica y toman de allí bloques irregulares de apariencia pétrea, que colocan junto al palo, en el lugar antes ocupado por el jefe.

Forman de este modo una figura totémica ante la que todos se postran como hicieran anteriormente.

Se incorporan con la cuerda en las manos y se dispersan hasta formar un círculo.

Colocándose la cuerda como antes, inician el movimiento de trabajo, al tiempo que comienza el ritmo mecánico.

El ritmo de los cuerpos se hace más y más rápido, mecánico, agobiante.

Se hace el oscuro.

Tercera parte

Sobre el oscuro se ha escuchado como una aceleración del ritmo con la que se mezclan sonidos que sugieren claramente nuestra época.

Poco a poco se hace el silencio.

La luz permite ver a cinco parejas enmascaradas dispuestas en círculos, actor y actriz frente a frente, las manos de uno sobre los hombros del otro. En medio de cada pareja, en posición fetal, un actor o actriz.

Los brazos exteriores de las parejas — padres — descienden hasta encontrar las manos de los actores — hijos — y comienzan a elevarlos.

Los hijos quedan en pie, con la cabeza hundida sobre el pecho y los puños cubriendo sus ojos.

Impulsados suavemente por los padres, los hijos dan un paso hacia el exterior del círculo y vuelven a descender a una posición acuclillada.

Alzan lentamente la cabeza y muestran los ojos. Los abren con esfuerzo y miran a su alrededor.

Sus manos se despliegan, se separan del rostro y avanzan, tanteando el espacio en torno suyo.

Encuentran las manos de las madres, las oprimen, intentan retroceder, colocarse de nuevo en medio de la pareja, pero los padres se han aproximado y se toman de las manos.

Los hijos, arrodillados, giran sobre sí mismos y buscan nuevamente las manos de las madres. Al encontrarlas unidas, intentan separarlas. Forcejean.

Son rechazados violentamente y quedan tendidos en el suelo.

Comienza el ritmo de la máquina y las parejas se concentran en un círculo al pie del escaño en que está el tótem. Sus brazos se mueven rítmicamente de arriba a abajo.

Los hijos, en el suelo, empiezan a mirar y tantear a su alrededor.

Se encuentran algunos, forman grupos entre sí, inician juegos con sus manos.

Se van incorporando, ayudándose unos a otros, y forman corros y otras figuras de grupo. Los movimientos ganan en seguridad y rapidez. Carreras y saltos.

Algunos padres salen del círculo y llevan a él a sus hijos. Les enseñan sus movimientos y luego les colocan máscaras iguales a las suyas.

Un hijo — actriz — sale furtivamente del grupo. Otro — actor — hace lo mismo. Se encuentran en el área exterior. Intentan repetir sus juegos, pero sus movimientos son más rígidos.

Uno a uno, los demás hijos hacen lo mismo. Se van reu-

niendo, intentan esbozar los movimientos de la danza, pero con torpeza. Tocan sus máscaras de vez en cuando.

Las parejas del círculo se vuelven con la cuerda entre las manos y la tienden hacia los hijos. Avanzan hacia ellos, que retroceden.

A algún hijo es atrapado y se le coloca la cuerda sobre el cuello.

Uno de los hijos libres — actriz — se arranca la máscara con violencia y grita un «No» rabioso. Todos se inmobilizan un instante. Los demás hijos hacen lo mismo.

Los dos grupos han quedado claramente enfrentados. Ahora son los hijos los que comienzan a avanzar amenazadoramente hacia los padres.

Éstos van retrocediendo, al tiempo que parecen protegerse con la cuerda.

Los padres se van agrupando al pie del escaño, en apretado haz.

Los hijos miran el tótem, que ahora está iluminado, y extienden sus brazos hacia él. Rápidamente, por ambos lados del grupo de padres, se abalanzan sobre el tótem y lo derriban hacia adelante. Las piezas caen sobre los padres, que se arrojan al suelo y quedan allí tendidos.

Oscuro final.

Julio, 1971.