

# Las "recetas" no sirven

“Evita el temblor de las manos; no frunzas el ceño”, son sugerencias que suelen oír los periodistas y los locutores de televisión. Recomendaciones como éstas demuestran que el viejo error de aplicar a la política y las artes listas de movimientos y actitudes, reveladoras de pensamientos y emociones, también se comete en la transmisión de información televisiva. Sin embargo, el problema de los gestos y del control frente a la cámara se relaciona más con un proceso de educación artística, que con la adopción de estas recetas.

HUGO MILLER \*



**P**odemos imaginar a un periodista, a un locutor de TV y hasta a un político diciendo:

—Tomé un curso de lenguaje corporal; es fantástico. De ahora en adelante entregaré la información en dos planos: verbal y no verbal.

Esta ilusión ya la han tenido antes los oradores, los profesores de retórica y, hasta hace muy poco, los actores. También los abogados, los predicadores y los animadores de televisión.

La información por TV, dada la natu-

raleza del medio, debe trabajar en el tiempo y *mostrar*, además de narrar con palabras. Eso supone un espectáculo, un arte que debe ser considerado y que se hace urgente estudiar, entender y dominar.

La entrega espectacular de información enseña que, en lo posible, lo muestra-

do debe tener acción. La imagen estática tiene su sentido, pero el movimiento atrae más. Si lo que se mueve es humano, más interesante aún. El gesto es tan importante que artes como la danza, la pantomima y el cine, en sus inicios, se basaron en él.

\* Director artístico con mención en Teatro y Televisión, ex director de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor titular en la Escuela de Periodismo de esta Universidad.

Es difícil imaginar la entrega de información por TV sin lenguaje mímico. Se hace necesario, pues, estudiar los metalenguajes, porque detrás está el noble propósito de expresarse mejor, de comunicarse, de *llegar* a los demás en una forma más bella y persuasiva, más efectiva y conmovedora.

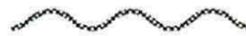
Desde el siglo V a.C., con Corax de Siracusa, el primer rétor (orador-escritor) con un tratado sobre el tema, el antiguo arte de la retórica no persiguió otra cosa. El transcurso del tiempo hizo que este arte se refinara y adquiriera caracteres éticos, como ocurrió con Platón, Aristófanes (en *Las Nubes*) y Aristóteles, autor del más sólido, rico e inteligente tratado de la antigüedad clásica griega sobre esta materia.

En el clasicismo romano tenemos a Cicerón, con los *Diálogos del Orador*, pero, por sobre todos, a Marco Fabio Quintiliano y sus seguidores, los primeros en anotar observaciones de comportamiento del hombre poseído de emoción, con las cuales hicieron una lista.

62 Esto último supone un quiebre importante en el camino seguido por los tratadistas antiguos.

Aristóteles advertía la importancia del componente emocional en la transmisión de contenidos que van más allá de la razón (*logos*), pero nunca cayó en la tentación de codificarlo. De hecho, casi todo el libro II de su *Retórica* está dedicado a la transmisión de lo emocional (*pathos*) y de la personalidad (*ethos*). Tenía clara conciencia del fenómeno, lo analizó y explicó, pero no trató de aprisionarlo en un código taxonómico: su privilegiada inteligencia no caía fácilmente en trampas intelectuales. Quintiliano y sus seguidores, en cambio, eran observadores del fenómeno empírico y anotaron algunas valiosas constataciones (para otros propósitos) acerca del uso de las manos y los dedos en frases enfáticas. Dudo que pos-

«Al estar en público,  
ya sea en el foro o frente  
a una cámara, la persona  
se encuentra en una  
situación antinatural.  
Sin embargo, se espera  
que se comporte con  
naturalidad»



teriormente se hayan hecho observaciones más justas y brillantes sobre esto.

Por desgracia, ello abrió una brecha por la que muchos se precipitaron y siguen haciéndolo: crear listas de actitudes, movimientos y actividades reveladoras de pensamientos, sentimientos y emociones. Entre los autores actuales, Birdwhistell y Hall, quienes han creado toda una nueva ciencia al respecto, con nombre y todo: Proxémica. Ésta se refiere al uso y al mal uso del “espacio personal”, una especie de territorio propio, que es diferente en cada cultura y constituye una fuente de variadas experiencias cuando no se respeta o cuando es ignorada. El esfuerzo habría sido positivo si hubiera quedado en un estudio puramente académico, pero dio origen a una serie de “gurús”, que, con la mejor intención, han cometido el viejo error de aplicar estas listas taxonómicas a la política y a las artes.

### Delsarte se pone una trampa



A fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, la Iglesia enfrentaba el

problema de evangelizar a cientos de feligreses analfabetos o semi-analfabetos. A alguien se le ocurrió —¡feliz ocurrencia!— que una representación dramática podría servir a estos fines. Debe haber sido un aplicado lector de Horacio, quien sostenía la idea de que el arte servía para enseñar.

Uno de los primeros problemas que tuvieron estos industriosos curas fue el de cómo formar actores. Nada quedaba ni queda hoy de la época clásica que nos ayude al respecto. Sabemos que el coro griego era entrenado por los *corodidáskalos*, pero nadie podría ilustrarnos respecto de qué criterios usaban. Ni siquiera sabemos si los actores clásicos recitaban o cantaban sus parlamentos. ¿A quién recurrir? Lo más cercano al entrenamiento de un actor parecía ser el de un orador. Quintiliano mismo nos advierte, sin embargo, que las artes de ambos son diferentes y que confundirlas es erróneo. Dice, eso sí, que el orador haría bien en desarrollar la dicción y el ademán de los actores. Tal vez bastó esto último para que el proceso se realizara al revés: usar técnica oratoria para actuar.

¡Cuánto tiempo cargaron los actores con esta herencia! ¡Todas las ideas de Quintiliano, de sus comentaristas y de sus “mejoradores” cayeron sobre las inocentes espaldas de quienes se iniciaban en el camino de la actuación!

Todas las observaciones, debidamente clasificadas, ordenadas, taxonomizadas, debieron ser observadas, memorizadas y practicadas por los heroicos aspirantes a actores. Es posible que estas listas de “recetas” hayan prestado alguna utilidad en los comienzos del “Mester de Clerecía”, pero constituyen un pesado fardo para los que desde entonces han querido formarse en la actuación.

La Academia Francesa, que siempre pretendió impulsar una estética que incluyera todas las artes, fue una de las más

entusiastas creadoras o compiladoras de estas taxonomías de la expresión humana no verbal. Víctima de este *quintilianismo* (lo llamo así, pese a que no fue Quintiliano quien cayó en la tentación taxonomista, sino sus seguidores e interpretadores) fue un joven llamado François Alexandre Delsarte.

Entre 1711 y 1771, este joven francés, dueño de una gran voz, fue víctima, en su formación de actor, de una taxonomía gestual originada por la aplicación de Quintiliano a la técnica de actuación.

Delsarte quería ser actor e hizo lo que un muchacho de su tiempo hacía, en Francia, cuando quería formarse como comediante: fue al Conservatorio de París. Allí, una vez tuvo que interpretar una escena que representaba un encuentro tras muchos años de separación:

—Inclina el cuerpo hacia adelante, estira los brazos, expira aire y exclama: “¡Tantos años!” —le indicaba el profesor de actuación, según cuenta el propio Delsarte.

—¿Que mi explicación no es clara?

—Es clarísima.

—¿Mi demostración no te parece adecuada?

— Me parece perfecta.

—Entonces, idiota, ¡imítala!

François no pretendía discutirle al maestro, pero simplemente la escena no le salía. Ponía un pie adelante, estiraba los brazos, botaba aire y exclamaba: “¡Tantos años!”. Y mientras más lo practicaba, menos convincente resultaba. “¿Es que no tendré talento? Tal vez sea el momento de pensar en otra profesión. A lo mejor mi destino está en el campo”, cavilaba, mientras hundía la pala en su jardín.

—¡François! —lo llamó una voz vagamente familiar.

Dio vuelta la cabeza y ahí estaba su primo provinciano, al que no veía desde la preparatoria. Echó el cuerpo atrás y retrocedió un paso; levantó los brazos e

«Cuando el sujeto,  
en la vida real,  
conversa, se comunica o  
entrega información,  
su expresión suele ser  
espontánea, vívida, rica.  
Basta que suba a un podio  
o se enfrente a una  
cámara, para que toda o  
gran parte de esta riqueza  
expresiva desaparezca»



inspiró rápidamente:

—¡Tantos años!

Se petrificó. Había retrocedido un paso, levantado los brazos, inspirado y dicho el parlamento. ¡Era su escena! La había actuado de verdad, pero no había hecho nada de lo prescrito por el profesor. Definitivamente, algo no funcionaba. Se había comportado de manera muy diferente a como le habían enseñado.

La academia y la realidad no estaban de acuerdo. La taxonomía que lo habían hecho estudiar y memorizar no servía. Esta experiencia lo entusiasmó de tal manera, que después de saludar rápidamente a su primo lo abandonó por más de una hora para ir al espejo a observar los gestos que la realidad le había dictado.

Obsesionado con el descubrimiento de que las enseñanzas de sus profesores

eran contradichas por una realidad que le revelaría verdaderos tesoros, se dedicó a estudiarla incansablemente y a anotar los resultados. Su primera comprobación se refiere al comportamiento de los dedos pulgares en los muertos, los agonizantes, los amantes, las madres, etc.

Todas estas constataciones lo llevaron a la creación del *Método Delsarte* para oradores y actores. Pese a que escribió poco —sus únicos siete textos, reunidos bajo el nombre de *Episodios*, datan de sus últimos años—, hay bastante literatura sobre él: los estudios del abad Delausmosne, de *madame* Gerald (su hija) y *madame* Artaud, de los cuales se deducen sus “cartas” o cuadros sobre uso de la voz y del gesto.

Sobre este último, Delsarte constituye una trinidad concéntrica-normal-excéntrica o intelectual-afectiva-vital o pasional. El trío gestual intelecto-afectividad-pasión es el resultado de un agudo análisis. Por ejemplo, si se hace una pregunta de tipo intelectual, que obliga al sujeto a pensar, como ¿cuánto es 84 x 39?, la gesticulación irá inmediatamente a la altura de la cabeza.

—¿A ver? Son (gesto a la altura de las sienes, golpecitos dados con el dedo como para ayudar a pensar)... ¡3.276!

La gesticulación “afectiva” naturalmente se hará a la altura del corazón, centro de los afectos. Veamos al galán:

—¡Eres tan dulce! (toma la mano de la mujer y la estrecha contra su pecho); tengo la sensación de que mi vida ha sido sólo una espera hasta este momento.

Y de la gesticulación vital, este ejemplo:

—Lo odio. ¡Ojalá pudiera hacer que se le cayeran los ojos! (Con las manos empuñadas a la altura de los muslos, trazando pequeños círculos —los “círculos de la ira” los llama Delsarte—, mientras los pies darán pequeñas pataditas en el suelo).

Todo esto ocurre en la “zona vital o pasional” de la cintura a la punta de los pies.

La observación es tentadora, pero Delsarte ha caído en el mismo error que sus antecesores, los seguidores de Quintiliano: ha creado una nueva taxonomía. Se trata de verdaderas “cartas de navegación” por el universo de los gestos, una lista de observaciones más elaboradas, muy sutiles, pero que participen del mismo error de las anteriores. Es decir, son anotaciones de experiencias miradas con ojo de coleccionista-clasificador. Esto, en sí, no tiene nada de malo, si la intención es, por ejemplo, estudiar y comparar resultados diferentes, que necesariamente se producirán al poner, uno frente a otro, gestos que provienen de pueblos distintos. No gesticulan igual los ingleses que los italianos, por ejemplo.

Dudo mucho, sin embargo, que ésa sea la intención de muchos profesores de “expresión corporal”, “lenguaje corporal” u otros nombres de fantasía que se le dan al fenómeno.

64 Lo que todos buscamos —ellos y nosotros— es lograr que el sujeto gesticule bellamente o controle sus gestos al estar en público. Eso es especialmente importante frente a una cámara de TV, que explora inmisericordemente hasta los menores ademanes, guiños o mohínes de quien está frente a ella. Pero pese a que la intención de esos profesores es buena, el camino que utilizan es malo.

### ¿Hacer consciente lo inconsciente?

El origen del planteamiento parece bastante loco. Si hay un lenguaje intuitivo, inconsciente, que se aprende

espontáneamente, éste existe porque, con seguridad, hay alguien capaz de interpretarlo y entenderlo. Si se expresa y se entiende espontáneamente ¿a qué viene todo esto? ¿Por qué tengo que aprender algo que ya sé? Y si no se capta, menos se necesita un curso. ¿Para qué aprender un idioma que alguien habla pero que nadie entiende? ¿Habremos llegado a un callejón sin salida?

Me temo que la cosa va por otro lado. Frente a un público, o, peor aún, frente a una cámara, el cuerpo manda una serie de mensajes que el emisor no pretende en-

viar. Los nervios juegan malas pasadas, intervienen, ensucian y, a veces, pervierten lo que teníamos intención de transmitir.

En esta situación de estrés, de poco nos servirán las “recetas” derivadas de las taxonomías o listas de gestos y comportamientos. Poco ayudará que alguien nos diga: “no arrugues el entrecejo”. Tal vez logremos no fruncir el ceño, pero los nervios nos contraerán el diafragma de tal manera, que nuestra respiración se hará espasmódica y no lograremos decir una frase de cinco palabras sin volver a respirar, como si recién saliéramos de un naufragio o hubiéramos trotado varios kilómetros.

Lo que ocurre es que al estar en público, ya sea en el foro o frente a una cámara, la persona se encuentra en una situación antinatural. Sin embargo se espera que se comporte con naturalidad.

Quien está actuando frente a un público se halla en una situación incómoda, porque se expone a ser enjuiciado críticamente. Podemos pensar, creer y defender la postura de que la crítica no tiene por qué ser negativa ni mal intencionada, pero esto ocurre sólo en el nivel racional. El inconsciente computa una agresión o una amenaza de agresión, por lo que el cuerpo reacciona en forma animal, genera adrenalina, se prepara para la defensa.

Se sabe que los músculos, además de contraerse y extenderse, tienen un grado de capacidad de respuesta, que es el *tonus*. Si hay exceso de tonicidad y éste no se descarga en un mayor esfuerzo físico, la sobrecarga empieza a hacer de las suyas. Por ejemplo, el temblor con que quedamos luego de pasar una rabia se debe a que el cuerpo está descargando el exceso de adrenalina y de glicógeno que no pudo usar en una pelea o en una fuga. Cuando no hay temblor, ni pelea, ni huida, la descarga puede constituir una verdadera catástrofe para quien está frente a un público: su metalenguaje gestual se ensucia

con lo que podríamos denominar "actividad parásita".

La solución que proponen los taxonomistas es tener en mente indicaciones como: "No cruces los brazos porque parece que te estuvieras defendiendo"; "no cruces las piernas"; "no frunzas el ceño"; "no subas el tono de voz"; "no te apures"...

Ese camino es un disparate. Conduce a poner aún más nervioso a nuestro sujeto-víctima, porque pretende lograr una respuesta intuitiva a través de una solución cognoscitiva. Es querer controlar lo inconsciente con la conciencia, lo que aparentemente es imposible, porque si lo inconsciente llega a la conciencia, ya no es inconsciente.

### Los aportes de Stanislavsky

La solución no pasa por las taxonomías, sino que consiste en que la conciencia no actúe directamente sobre el inconsciente, sino sobre fenómenos que, a su vez, son capaces de influir sobre este último.

En el arte de actuar hace tiempo ya que comenzó la decadencia de las escuelas taxonómicas.

La manera moderna parte de las experiencias de Stanislavsky, quien creó un método psicotécnico que se popularizó con la aparición en el "firmamento" teatral y hollywoodense de talentos como Franchot Tone, Elia Kazan, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Lee J. Cobb, Lee Strasberg, Susan Strasberg, Stella Adler y John Garfield, entre otros, quie-

«El temblor con que quedamos luego de pasar una rabia se debe a que el cuerpo está descargando el exceso de adrenalina y de glicógeno que no pudo usar en una pelea o en una fuga.

Cuando no hay temblor, ni pelea, ni huida, la descarga puede constituir una verdadera catástrofe para quien está frente a un público»



nes declararon haber estudiado y estar trabajando con este famoso "método". Y aunque en muchos casos fue mal entendido, surgió una verdadera fiebre por conocerlo.

La gran contribución de Stanislavsky fue, precisamente, el descrédito de las taxonomías. Gracias a él, la enseñanza de la actuación cambió de manera definitiva en la era moderna.

Esto tiene una tremenda importancia en la manera de encarar el problema de la entrega de información en los medios electrónicos. Las técnicas aplicadas en la formación de periodistas de medios audiovisuales derivan de la misma fuente. El problema sigue siendo, en esencia, lograr que el comunicador social, periodista, locutor o animador pueda transmitir la información sin que ésta se ensucie con la interferencia de los "nervios", que técnicamente llamamos *tensión muscular superflua*.

El camino no es "depositar" conocimientos en el informador, sino quitarle del camino los bloqueos de una expresividad que él, naturalmente, ya posee. Esto es de muy fácil comprobación. Cuando el sujeto, en la vida real, conversa, se comunica o entrega información, su expresión suele ser espontánea, vívida, rica. Basta que suba a un podio o se enfrente a una cámara, para que toda o gran parte de esta riqueza expresiva desaparezca.

La expresión es un arte; no una ciencia. Las taxonomías y su aplicación son una manera analítica y, por lo tanto, *científica* de encarar el problema descrito, que no es de esa índole. Para superarlo, pues, se necesita un proceso de educación *artística*. 

65

