

# ARTIFICIOS VERÍDICOS: CHAMANISMO, ACTUACIÓN Y REALIDAD

Etzel Cardeña, PH. D. y Jane Beard

Hay un juicioso consejo de la Kabala: No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo.

Ruben Darío

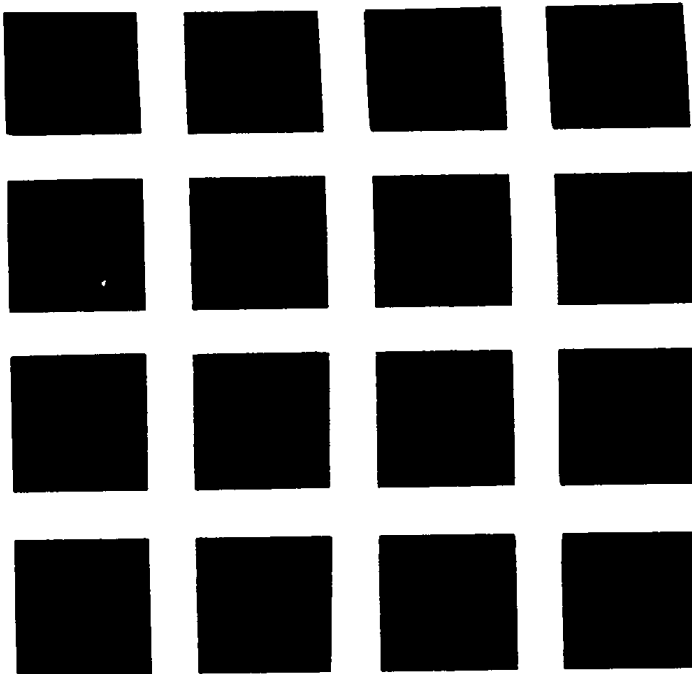
**C**ON FRECUENCIA SE CALIFICA A LA ACTUACIÓN Y AL CHAMANISMO COMO FORMAS DE autoengaño, falsificación o disimulo, o como ilusiones que, a *lo sumo*, proporcionan un descanso o escape de la realidad. ¿Pero son la actuación y el chamanismo simplemente excentricidades mediante las cuales farsantes e ilusionistas expertos falsifican la realidad y, a veces, llegan a mantener una subsistencia precaria? ¿O nos muestran que las distinciones entre ilusión y realidad, aspecto y sustancia, son mucho más ambiguas y relativas de lo que pretende el diccionario? Para parafrasear el dicho de la Kabala utilizado por Darío, ¿pueden los actores no solamente fingir sino realmente convertirse en espectros?

Independientemente de las frases derogatorias que frecuentemente tanto actuación como chamanismo evocan, hay otras razones para discutirlos conjuntamente en este trabajo. Se ha considerado que el chamanismo es una probable fuente de las artes escénicas orientales y occidentales, y se reconoce que los chamanes probablemente crearon técnicas específicas tales como el ventriloquismo para indicar la presencia de espíritus. Dejando a un lado la disquisición un tanto académica de los orígenes de distintas tradiciones escénicas, es innegable que ritual, chamanismo y actuación han tenido varios vínculos a lo largo de la historia y permanecen en una relación dialéctica (Schechner, 1988).

Durante milenios, los chamanes han necesitado ser artistas de primera categoría al representar batallas con espíritus o vuelos mágicos a otras realidades, a través de la acción, el canto, o la poesía. Es probable que por lo menos algunas prácticas escénicas se hayan originado en el chamanismo para después independizarse del rol original chamánico de técnico de lo sagrado/ curandero/ artista/ psicólogo. No obstante, la filosofía, temas y técnicas chamánicas han continuado nutriendo movimiento vanguardistas en las artes escénicas, la música y las artes visuales (Cardeña, 1987; Núñez, 1987; Tucker, 1992). Incluso el teatro 'tradicional' comparte ciertos elementos comunes con el chamanismo. Después de todo, asistir a una obra típicamente involucra, pese a Brecht, una aventura

imaginall en la que se nos pide que suspendamos nuestra orientación usual a la realidad circundante y nos *adentremos* en una realidad con parámetros diferentes. Por ejemplo, en *La Tempestad* o *La Vida es Sueño* se nos pide que participemos en un viaje con algunas semejanzas al ritual Balinés de Barong (Belo, 1960) en el que el mal se enfrenta al bien.

Aunque estas representaciones no tienen como objetivo exponer y resolver los problemas filosóficos o psicológicos de ningún individuo en particular, permiten que el público vislumbre las condiciones que subyacen a su realidad cotidiana. Aunque nuestras circunstancias externas son diferentes a las de Próspero o Segismundo, como ellos, tenemos que soportar muchos ultrajes e injusticias y, de algún modo, encontrar una justificación para continuar viviendo. Durante la representación nos embarcamos en un viaje imaginario, no a los mundos “superior”, “medio” o “inferior” de la cosmología chamánica, sino a una comarca diferente en la que podemos encontrar conocimiento, compasión y diversión. Que estos viajes sean frecuentemente pueriles, como ha comentado Peter Brook agudamente (1968), no elimina la potencialidad extraordinaria de la actuación, tanto para el actor como para el observador.



## ILUSIÓN

El Diccionario Merriam Webster, décima edición, define a la ilusión como “la acción de engañar... el estado o hecho de ser engañado o extraviado intelectualmente... una imagen engañosa presentada a la vista” (1994: 574). La sentencia es contundente: la ilusión es falsa, antitética a la verdad. Antes de discutir la condición ontológica de las ilusiones, tenemos que hacer algunas distinciones. Las ilusiones ópticas servirán como un buen punto de partida. Tomemos como ejemplo a la ilusión de Hermann (ilustración 1), en la que se observan manchas oscuras en las intersecciones de rayas blancas horizontales y verticales. Los libros de percepción explican que la ilusión óptica es producida por el antagonismo centro/contorno de las células de la retina (Sekular y Blake, 1985: 75). Desde luego, desde la perspectiva de un exposímetro, las aparentes manchas oscuras en la intersección de las líneas son ilusorias. Desde la perspectiva de una tercera persona (o instrumento medidor), la realidad es que las líneas blancas no son más oscuras en las intersecciones. Sin embargo, desde la perspectiva de primera-persona del observador, las manchas oscuras existen, sepa o no sepa el observador teoría de la percepción. Es posible incluso concebir que alguien utilizara intersecciones oscuras ‘no existentes’ para enviar un mensaje específico, desvaneciendo así más la distinción entre lo observado y lo real. Cuando el área de la ilusión es la persona misma, hay aún mayor probabilidad de que la distinción entre lo experimentado y lo real se desvanezca.

Cuatro categorías de ilusiones son particularmente reveladoras para este trabajo: intencional versus accidental, dirigida hacia uno mismo o hacia otros, ilusiones que hacen que lo objetivamente real parezca falso, y las que hacen que lo objetivamente irreal parezca verdadero. Definiremos brevemente estas dimensiones. La mayoría de las ilusiones en el chamanismo y la actuación tienen la intención de afectar los pensamientos, sentimientos o percepciones del auditorio, pero a veces un gesto o un comportamiento provocan un efecto no deliberado en el observador. El gesto que un chamán tradicional puede hacer para alejar a un mosquito puede interpretarse como una batalla con fuerzas invisibles, batalla que el observador puede incluso empezar a experimentar. O el lagrimeo producido por los lentes de contacto de un actor puede interpretarse como las rasgaduras emocionales de una actuación comprometida y llegar a producir un efecto emocional verdadero en el público.

Las ilusiones pueden dirigirse a uno mismo como cuando un chamán o un actor utilizan la utilería o el vestuario para producir un cambio en su propio comportamiento y auto-concepto. Por supuesto, la ilusión puede enfocarse a los demás. También, en ocasiones, algunos chamanes o actores experimentan ser sobrecogidos por sus acciones pese a que únicamente querían modificar la experiencia de los observadores. Pero en muchos, quizás la mayoría, de los casos la ilusión se dirige tanto al yo como al auditorio. Las reacciones del auditorio a la vez pueden fomentar la convicción propia del actor o el prestigio y eficacia del chamán.

Finalmente, aunque la ilusión se entiende comúnmente como el hacer que algo irreal parezca verdadero, puede crearse el efecto inverso. Hace varios años una compañía italiana presentó una obra en el Distrito Federal en la que un actor abría un baúl y comenzaba a sacar títeres de tamaño natural. Después de sacar dos o tres, el siguiente repentinamente saltó fuera por sí mismo y, después de que el público contuvo la respiración momentáneamente, resultó obvio que le habían hecho creer que un actor era un títere.

La historia de Quesalid, un reacio y escéptico chamán Kwakiutl descrito por Lévi-Strauss (1969) en base al trabajo etnográfico de Franz Boas, ilustra las interacciones complejas de diversos aspectos de la ilusión. El chamanismo incluye un número de trucos del oficio incluyendo prestidigitación, ventriloquismo, el uso de ayudantes para obtener información clandestinamente sobre el paciente, y la cura prototípica de chupar una parte del cuerpo del paciente (Eliade 1972). A pesar de las dudas de Quesalid sobre la validez de las curas chamánicas, aprendió el oficio, especialmente la técnica de chupar, que se ha descrito en lugares tan disímiles como las Américas, Siberia y África. Esta técnica incluye preparar un pedazo de algodón o tela que el chamán luego extrae de su boca después de chupar (o “extraer”) la enfermedad, hechicería, o medicina mala del cuerpo del paciente. El chamán prominentemente muestra al paciente y observadores este objeto que, por lo general, contiene material orgánico tal como pelo y sangre, antes de disponer de él y, consecuentemente, de la enfermedad.

Quesalid había tenido buenos maestros. Para representar la enfermedad del paciente mostraba un objeto repugnante cubierto con su sangre, producida disimuladamente al hacer sangrar ligeramente su boca. A pesar de la incomodidad de Quesalid al usar este truco, averiguó que sus servicios eran muy solicitados porque otros curanderos menos versados que él en esta técnica eran menos eficaces ya que no usaban sangre sino sólo el pedazo de algodón cubierto de saliva. En cierta medida, la ilusión dirigida a otros de Quesalid llegó a ser una ilusión-para-sí mismo, ya que renuientemente se persuadió de que esta cura ilusoria de enfermedad tenía efectos concretos y reales. Desde la perspectiva “objetiva” de un observador, se debe concluir que Quesalid y otros curanderos engañan a los demás y, tal vez, a sí mismo, como Warner (1980) mantiene, pero hay otras alternativas válidas. Entre ellas, la interpretación de que los curanderos dan forma concreta y contenido a una enfermedad vaga e inasible, y que por éste y otros medios se fomenta la expectativa de una posible cura. El fortalecimiento de expectativas, la expresión de las emociones y dar el nombre a un achaque vago son algunos de los factores que facilitan una cura, tanto en una sociedad preindustrial como en un hospital moderno (Frank, 1973).

La perspectiva del chamán puede ser que la prestidigitación representada ante otros es realmente la manifestación de una pugna espiritual gracias a la cual el curandero es capaz de derrotar la influencia nociva sobre el bienestar del paciente (Turner, 1964). No es sorprendente que Victor Turner no pudiera persuadir a ninguno de los

curanderos Ndembu que estudió de que engañaban a los pacientes. Es también importante para el tema de actuación que concluyera que: “cualquiera que sea la eficacia que el rito posee —y definitivamente posee efectos curativos sobre los pacientes... radica en el grado de habilidad utilizado por el doctor en cada una de sus actuaciones” (1964: 240). Aunque es probable que Quesalid y otros curanderos tradicionales desconozcan la explicación de Aristóteles sobre el efecto terapéutico de la tragedia mediante la catarsis, de cualquier forma reconocen que una ilusión bien desempeñada puede lograr más que las palabras sueltas.

## ACTUACIÓN E ILUSIÓN

La palabra “actuación” es paradójica. En tanto que sus connotaciones incluyen fingimiento, simulación, representación o personificación con fines artísticos (Kirby, 1972), la palabra en sí meramente se refiere a realizar actos o a “jugar”, término que se usa en Inglés (*play*), Francés *jeu* y Alemán (*spiel*). Es también paradójico que aunque se considera a la actuación como una forma de falsificación, muchos actores se dedican a este oficio específicamente porque les da un sentido mayor de “autenticidad” que otras actividades. Desde una perspectiva objetiva que ignora una narrativa dinámica de la identidad, tal interpretación de autenticidad no tiene sentido, en contraposición a la perspectiva de quien tiene la experiencia directa o vicariamente. Ya Shakespeare, en boca de Hamlet, nos señaló con gran belleza cuán real puede ser la ilusión de un actor tanto para el actor como para el público: “¿No es monstruoso que este comediante simulando la sombra de un pesar pueda ajustar su alma a su quimera hasta hacer que su rostro empalidezca, se le llenen de lágrimas los ojos, tuerza el semblante y con la voz quebrada adapte su ademán a su albedrío” (2do. acto. 2da. escena; traducción de Alvaro Custodio).

Se puede definir a la actuación, danza y formas similares, como una serie de actos intencionales con un fin determinado, más que como una forma de engaño (Hanna, 1979). Aunque va contra las creencias que tenemos sobre el grado en que somos agentes totalmente conscientes y libres, algunos hallazgos de la psicología y las tradiciones espirituales (Huxley, 1944) concuerdanen que muchas de nuestras reacciones son automáticas y de que somos realmente conscientes sólo en forma imperfecta y transitoria. La investigación reciente ha mostrado que la conciencia ordinaria en vigilia, a la que típicamente se considera que nos proporciona una visión precisa de realidad, es de hecho una reconstrucción de cambios continuos entre nuestras percepciones, fantasías, pensamientos repetitivos, etc., que se debaten por tener acceso a la conciencia (Baars, 1993; Klinger, 1978; Tart, 1986). Si no fuera así, enfocar nuestra atención unos minutos en algún suceso no sería tan difícil como cualquier práctica meditativa demuestra. Una de las primeras paradojas que encontramos al discutir la ilusión y actuación es que lo que definimos como “auténtico” o “verdadero” es, en muchos casos, una serie de comportamientos, pensamientos y

experiencias automáticos y semi-conscientes, que con frecuencia distorsionan o tergiversan lo que pasa. La teoría psicodinámica llama a estas estrategias mecanismos de defensa, en tanto que otras teorías hablan de roles sociales y el Hinduismo las llama el velo de "Maya". No debemos sorprendernos de que la metáfora de una máscara haya sido usada por muchos teóricos para referirse a nuestra personalidad ordinaria (Monte, 1991). Paradójicamente, los actores usan máscaras reales para explorar aspectos de sí mismos que están encubiertos por convenciones personales y sociales.

La actuación se define no tan sólo por la intencionalidad de las acciones, sino por el hecho de que estas acciones deliberadas están determinadas por parámetros específicos: las circunstancias dadas por el libreto o improvisación, las líneas que se deben decir y a las que se debe responder, la estructuras, de espacio y tiempo proveídas por el escenario y la obra de teatro, y la relación establecida con el auditorio. La adopción de estos parámetros es quizás la diferencia más importante entre la actuación y otros actos que pueden ser plenamente conscientes. Aunque estas limitaciones parecerían limitar la voluntad del actor, pueden tener el efecto contrario. Con todas las circunstancias especificadas de antemano, un actor no necesita enfocar su atención en distracciones, en mantener la imagen propia, o en inventar actividades para llenar el vacío existencial. En vez de ello, el actor puede escoger el comprometerse totalmente en la intención elegida y en las acciones y líneas según se desenvuelvan. Billie Whitelaw, tal vez la actriz más ligada a las obras de Samuel Beckett, comentó en una ocasión que la dirección estructurada de Beckett en su obra *Rockaby* le había dado una libertad inusitada para explorar hondamente las resonancias de su actuación porque no tenía que preocuparse en inflexiones o acciones específicas, que Beckett había marcado literalmente segundo a segundo.

Por supuesto, los actores pueden elegir no comprometerse totalmente en la acción o el momento. Entre otras cosas, les puede preocupar una acción particular antes de que ocurra o las reacciones anticipadas del público. Este tipo de actuación imperfecta, no comprometida, es quizás lo más común en nuestros escenarios. Una actuación fallida puede también manifestarse en conductas no deliberadas o inconscientes. Aun sin la ayuda de medidas fisiológicas o una sonda de la mente del actor, podemos llegar a percibir que falta alguna característica en la voz o el movimiento, o que no está en armonía con el resto de sus acciones.

Un estudio de Gosselin, Kirouac y Dor (1995) con estudiantes de un conservatorio de actuación nos proporciona un buen ejemplo. Los actores proporcionaron ejemplos de mociones diversas, algunas que sentían verdaderamente y otras que no sentían. Aunque las expresiones que no experimentaban generalmente tenían todas las acciones faciales de la emoción original, estas acciones no estaban sincronizadas, en contraste con los ejemplos de las emociones experimentadas. Ello sugiere que la actuación requiere la integración orgánica de la experiencia consciente, la fisiología, la cognición y el comportamiento; las actuaciones fallidas carecen de uno de estos elemen-

tos, o si todos los elementos están presentes, falta la armonía apropiada entre los diversos componentes psicológicos y somáticos. Hay, por supuesto, actores que tiene gran dominio técnico sólo de alguno de los elementos y aunque tal actuación puede parecer muy “impresionante”, el actor mismo o parte del público experimentará tal actuación como vacía. Sin embargo, en el estudio de Gosselin y colaboradores, evaluadores no expertos no podían distinguir muy bien entre las emociones sentidas y fingidas, lo que probablemente explica por qué se toleran y hasta premian tantas actuaciones mediocres en nuestros escenarios.

Una desconexión distinta ocurre cuando el actor honestamente experimenta una emoción, pero un indicador fisiológico es inconsciente con la experiencia. Además de los actores motivados pero carentes de talento para expresarse, la psicología ha encontrado un grupo de individuos llamados “represores”, quienes honestamente manifiestan estar tranquilos al hablar, por ejemplo, de sus padres, en tanto que respuestas electrodérmicas como el sudor sugieren ansiedad (Weinberger, 1990).

## EVOCACIÓN DE EMOCIONES

En los ejemplos previos, la ilusión no trasciende su condición inicial. Pero los casos más interesantes son cuando un actor crea una ilusión que llega a ser verdadera para sí mismo y para el público. En contraste con un mago, quien manipula varios objetos especiales que le ayudan a crear una ilusión, el instrumento del actor es él mismo. La psicología recientemente ha redescubierto la relación entre expresiones faciales, posturas y emociones que Darwin y otros estudiaron el siglo pasado, pero los artistas escénicos han conocido esta relación desde hace mucho tiempo. Por ejemplo, durante el siglo pasado el profesor de voz Delsarte (Shawn, 1974) creó una taxonomía de expresiones faciales, gestos y posturas del cuerpo, y describió una visión más integrada de emociones, pensamientos y conductas que la visión de la psicología hasta recientemente.

Con fines de análisis, dividiremos esta discusión de la evocación de emociones en estrategias mentales y corporales, aunque idealmente el actor no desconectará involuntariamente conductas y estrategias mentales durante la actuación. Una de las estrategias más simples pero eficaces para inducir la experiencia de una emoción consiste en modelar la cara y el cuerpo de tal forma que conformen la expresión natural de las emociones. Aunque intuitivamente esta estrategia se ha utilizado desde hace mucho tiempo, no es sino hasta recientemente que la investigación ha mostrado que la manipulación de músculos faciales y posturas corporales pueden dar origen a las emociones asociadas con ellos (Duclos et al. 1989; Ekman et al. 1983). Es notable que el estudio de Ekman y colaboradores mostró que el cambiar las expresiones faciales directamente sin hacer referencia a pensamientos o etiquetas emocionales era más eficaz que pensar en recuerdos personales asociados con dichas emociones. Este resultado ayuda a entender por qué el propio Stanislavski cambió de un método “internalizado” de actuación a un creciente énfasis en

acciones físicas “externalizadas” (Moore, 1984).

En esta tradición, el director Miguel Chekhov (1891-1955) trabajaba no sólo con la imaginación sino también con el cuerpo del actor para desarrollar el personaje. Por ejemplo, uno de sus ejercicios utiliza gestos y expresiones faciales para imitar la cara, gestos y movimientos característicos del personaje (1984: 71). En el campo de la psicología, Lanzetta y colaboradores (1976) nos brindan un ejemplo llamativo del desvanecimiento entre la ilusión y la realidad. Los investigadores pidieron a sus participantes que encubrieran o, por el contrario, exageraran su reacción a choques eléctricos dolorosos. Al medir la experiencia consciente de dolor y la respuesta de conductividad eléctrica de la piel, encontraron que tratar de encubrir la expresión de dolor disminuía las reacciones subjetivas y objetivas de dolor, en tanto que exagerar el dolor aumentaba tales reacciones. Este es un buen ejemplo de cómo un engaño inicial puede transformar la realidad personal.

Las estrategias mentales para evocar una emoción proveen una ruta diferente. Estas estrategias incluyen utilizar recuerdos autobiográficos, o escuchar frases o música con un claro contenido emocional (e.g., Brewer et al., 1980) Incluso se ha utilizado al engaño para producir cambios en la filosofía y la experiencia subjetiva. Por ejemplo, Valins (1966, en Carlons& Hatfield, 1992) mostró que estudiantes universitarios varones basaban sus clasificaciones de cuán atractivas encontraban a modelos de la revista *Playboy* en base a información falsa que recibían de su aparente reacción fisiológica a las fotos. Un estudio posterior de Hirschman (1975, en Carlson y Hatfield, 1992) mostró que la información falsa producía cambios fisiológicos en dirección de la información proporcionada.

Por lo general los académicos han estudiado un indicador psicológico o fisiológico a la vez, pero tomando una perspectiva de las emociones como sistemas con varios subsistemas relacionados entre sí, sería de esperar que el cambio simultáneo de expresión facial, postura, respiración, etc., induciría una emoción más intensa y confiable en el actor que cambiar un solo elemento, como describen Bloch y colaboradores (1987). En vez de pensar que las emociones son tan sólo una evaluación cognitiva, una experiencia subjetiva o una reacción fisiológica o conductual, es más correcto definir a las emociones como sucesos integradores que incluyen a todos estos factores en interacciones complejas (Carlson y Hatfield, 1992; Lewis, et. al. 1984).

## ACCIONES CORPORALES

El énfasis exclusivo en la mecánica del cuerpo o en aspectos cognitivos para evocar una emoción no es suficiente para mantener la complejidad de la actuación en una obra. Los actores necesitan una estrategia que los mantenga plenamente conscientes del momento y comprometidos a lo largo de la escena o la obra. En este sentido, Stanislavski dibujó un buen mapa con su discusión de objetivos y acciones físicas.



Especialmente en el ocaso de su carrera exploró el adentramiento del actor en acciones físicas específicas dadas las circunstancias del personaje, la obra y las interacciones con otros actores (cf. Moore, 1984).

Las acciones que Stanislavski describió no son meramente movimientos mecánicos, sino sucesos conductuales y experienciales integrados que involucran una intención muy clara, motivada por una razón muy precisa. Aun cuando las acciones físicas pueden evocar emociones particulares, niveles de energía, etc., su propósito primario es el dar motivación, dirección y foco, momento-a-momento, a lo que el actor hace. Stanislavski también afirmó que no se puede tener acceso a las emociones directamente, cuando menos no en una forma consistente.

El director polaco Grotowski ha declarado recientemente su linaje con Stanislavski y subrayado una distinción entre comportamientos mecánicos y acciones corporales. Estas últimas involucran una intención dinámica y específica, con una motivación precisa y una forma determinada para lograr tal intención (Richards, 1995: 30).

Las acciones físicas, intenciones u objetivos, proveen una estructura que mantiene la atención de los actores enfocada en el presente, que es cuando necesitan lograr su propósito. La intención o el objetivo se refiere al propósito del personaje en la escena o la obra, de acuerdo a un conjunto determinado de circunstancias y en interacción con las intenciones y obstáculos de otros personajes. La intención debe ser lo suficientemente general para permitir una reacción inmediata a lo que los otros actores hacen, pero suficientemente específica para mantener la atención comprometida del actor. También se ha mencionado la importancia de la intención y su nexa con el chamanismo en el contexto de las artes visuales (Sinclair, 1991).

Aunque Schechner (1988) distingue entre lo que él llama experiencias extáticas en que se pierde el yo, de experiencias en la que el personaje posee al actor según los preceptos de Stanislavski, debemos considerar ambas manifestaciones como variantes de una intención deliberada y plena. Se diferencian en que los parámetros y las circunstancias dadas del personaje de una obra están circunscritos por el texto y las acciones y circunstancias determinadas de los otros personajes, en tanto que las manifestaciones rituales "extáticas" típicamente incluyen una sucesión de acciones físicas y/o de apertura a impulsos físicos espontáneos.

## LA REACCIÓN DEL PÚBLICO

Otra consideración importante es el efecto de la intención del ejecutante en el público. La habilidad del actor para producir emociones en el público depende en parte de la capacidad para sentir una emoción intensamente, ser capaz de expresarla, y no responder a las emociones incompatibles de otros (Hatfield, Cacioppo y Rapson, 1994).

En muchos rituales, espectáculos con temas rituales y en algunos proyectos contemporáneos tales como las actividades parateatrales de Grotowski, no hay distinción

tajante entre el actor y el público, o esa distinción es tan leve que las consideraciones previas sobre la actuación se aplicarían en cierta medida a todos los participantes. Pero aun en espectáculos en los que hay una fuerte demarcación entre el actor y el público, algunos miembros del público pueden tener una reacción muy intensa (Hanna, 1979). En estos casos, el nivel de participación y concentración del público depende en parte de variaciones individuales de lo que en el campo de la hipnosis se llama el “desvanecimiento de la orientación generalizada a la realidad” y de la implicación imaginativa (es decir la capacidad para implicarse o absorberse casi totalmente en lo que se experimenta), del conocimiento explícito e implícito de las actividades apropiadas para ese contexto (cf. Cardeña y Spiegel, 1990; Shor, 1959; Tellegen y Atkinson, 1974) y de la capacidad para interpretar y reaccionar a las expresiones emocionales (Hatfield, Cacioppo y Rapson, 1994).

El efecto de un evento chamánico o teatral dependerá evidentemente de las características psicológicas y artísticas de miembros del público, en interacción con el carisma, conocimiento y habilidades del actor o chamán. Entre otros factores, la reacción del público depende de la respuesta de empatía. Hoffman (1984) ha descrito diversas formas de empatía, desde respuestas primarias como la mímica, a procesos cognitivos más sofisticados como el entender cognoscitivo y emocionalmente la situación de otro. Una forma inicial de empatía ocurre cuando el bebé experimenta en forma vicaria la emoción de la madre o el padre mediante la imitación de la expresión del adulto, lo que a su vez activa los músculos faciales que generan una respuesta emocional particular (cf. Izard, 1991).

También se ha propuesto un mecanismo más esotérico para explicar la respuesta del público. Stanislavski escribió que el actor puede sentir a veces nexos directos de energía con el público, afirmación que ha encontrado eco en las experiencias de algunos actores contemporáneos (Bates, 1988) y en descripciones de curaciones rituales (Katz, 1982). Estas experiencias se reflejan también en el lenguaje, por ejemplo al calificar a una actuación de “electrizante”. No tenemos datos claros para determinar si estas experiencias se reflejan también en el lenguaje, por ejemplo al calificar a una actuación de “electrizante”. No tenemos datos claros para determinar si estas experiencias de energía son metáforas de respuestas emocionales y sensoriales, o si realmente se refieren a otros procesos. Dirigiremos nuestra atención ahora a la relación entre la actuación y la hipnosis.

## ACTUACIÓN E HIPNOSIS

El estudio de la hipnosis, cuya historia moderna por lo general se traza a los desplantes dramáticos producidos por Mesmer, entra dentro del ámbito de la ilusión y la actuación. No debe sorprendernos que se haya analizado la hipnosis en términos dramáticos (p. ej., Coe y Sarbin, 1991). Entre otros puntos comunes, muchas inducciones hipnóticas también usan “trucos” tales como el reinterpretar como sugerencias

hipnóticas reacciones corporales que ocurren naturalmente (por ejemplo cansancio de los ojos y deseo de cerrarlos después de enfocarlos en un objeto por varios minutos). Esta reinterpretación puede cambiar las expectativas del individuo y su foco de atención, de forma similar a la información «mágica» que proporcionan los chamanes y otros curanderos. Los fenómenos hipnóticos se basan en las sugerencias específicas dadas. Así, incrementar la creencia de los participantes de que un procedimiento hipnótico mejorará la memoria producirá tal experiencia, en tanto que decirles que el procedimiento disminuirá la memoria producirá el efecto opuesto (Orne, 1959). Las sugerencias hipnóticas no sólo definen sino que conforman la experiencia y la conducta.

Muchos individuos que responden intensamente a las sugerencias hipnóticas (los llamados “virtuosos hipnóticos”) tiene una historia de “implicaciones imaginativas” que incluyen participación en teatro y otras actividades artísticas (J. Hilgard, 1979), y comparten algunas características fenomenológicas con chamanes (Cardeña, 1996). Uno de los fenómenos hipnóticos más interesantes se refiere a la sugestión de alucinaciones, ya sea para percibir estímulos no presentes (alucinaciones positivas), o para dejar de percibir estímulos presentes (alucinaciones negativas). Las sugerencias hipnóticas pueden, por ejemplo, disminuir la sensación de dolor mediante sugerencias de que la persona no siente una parte del cuerpo. Aunque éstas y otras estrategias no producen respuestas equivalentes a la ausencia total de un estímulo (cf. Spanos, 1986), sin embargo afectan la experiencia y los procesos cerebrales subyacentes. Por ejemplo, Klein y Spiege (1989) han mostrado que sugerencias hipnóticas de imaginar el comer una cena deliciosa significativamente aumentan el flujo de ácido gástrico como sucedería si la persona tomara alimentos, en tanto que sugerencias para relajarse y no pensar en comer lo disminuyen.

Algo similar sucede con el dolor. Un informe honesto de disminución de dolor *implica* una disminución del dolor, ya sea obtenida por sugerencias hipnóticas u otra forma de ilusión. Algunos estudios han mostrado que las respuestas cerebrales a estímulos (potenciales evocados) en individuos muy susceptibles a hipnosis concuerdan con las sugerencias de “alucinar” ya sea la ausencia de la sensación de un choque eléctrico, o el aumento en su intensidad (p. ej., Spiegel et al., 1989). En el caso de individuos con trastorno disociativo de identidad (lo que solía llamarse personalidad múltiple; Cardeña, 1995), este efecto parece depender del tipo de identidad que la persona manifiesta en el momento (Cardeña et al. 1989).

Como en el caso de la actuación, la persona en la condición hipnótica necesita tener una intención clara de participar en la tarea (en este caso obedecer las sugerencias sin que otros intereses la distraigan) para un desempeño hipnótico eficaz. Como menciona Baars “(t)al vez no haya diferencia entre una muy buena actuación y la hipnosis, pero este hecho nos revela (algo importante) tanto de la actuación como de la hipnosis” (1993: 290).

## CONCLUSIÓN

La investigación reciente sobre la expresión emocional y sobre la hipnosis confirma que no hay una vía universal para transformar a la ilusión en realidad. Algunos individuos responden experiencialmente más a su expresión facial que otros (Duclos et al., 1989); algunos usan imágenes específicas para conseguir alteraciones sensoriales en tanto que para otros la sola intención sin ninguna imagen específica es la estrategia preferida (Miller Bowers, 1993). En el área del chamanismo, algunos individuos prefieren prácticas rituales que alteran la conciencia mediante el uso vigoroso del cuerpo, en tanto que otros prefieren absorberse en el teatro interior de las experiencias imaginales (Cardeña, 1996).

La concentración y la participación de procesos psicológicos y físicos, fundamentados en una intención prístina que permite reaccionar a cambios en el yo y en los demás, son raros en otras situaciones distintas de la actuación. Estos factores explican por qué algunos actores experimentan mayor intensidad y realidad durante su actuación que en la “vida real”. Aunque por lo general no se analiza en el occidente a las artes escénicas en estos términos, algunas tradiciones escénicas orientales han descrito a la actuación en términos de la integración de procesos espirituales, psicológicos y físicos para conseguir una mayor veracidad existencial (p. ej., Zarrilli, 1993). Stanislavski aconsejó a los actores a que actuaran “como si” las circunstancias de su personaje y la obra fueran verdaderas. Lo mágico de este proceso es que si los artistas se comprometen plenamente en actuar estas circunstancias «como si» sucedieran realmente, su experiencia, fisiología, y las del público, crearán un suceso intenso y verdadero a partir de la ilusión original. Si la intención del actor no es impecable y se realiza en forma imperfecta o incompleta, el potencial vital del actor y el público carecerán de desarrollo. En ese caso, la ilusión de la actuación permanecerá simplemente como una ilusión. Pero cuando la intención es impecable y los ejecutantes logran estar plenamente conscientes y presentes en lo que hacen, ellos y el auditorio darán un paso vertiginoso de la ilusión a la realidad. Que tal realidad esté limitada por un cierto contexto y dure acaso unos minutos u horas no tiene mayor importancia. Como menciona el personaje de Alcandre en la versión de *La ilusión* de Corneille creada por Tony Kushner, “¿Qué no es evanescentes en este mundo? ¿Qué hay en este mundo que sea real y no apariencia?” Todos los sucesos son transitorios. Parafraseando lo que dijo Havelock Ellis con respecto del soñar, la actuación verídica sólo es verdadera mientras dura, pero lo mismo puede decirse de la vida.

---

<sup>(1)</sup> Adaptado y traducido por Etzel Cardeña de “Truthful trickery: Shamanism, acting and reality”. *Performance Research* 1(13), 31-39, 1996. *Agradecemos la ayuda editorial de la Profesora María José Galdón*

## REFERENCIAS

- Baars, B. (1993). *A cognitive theory of consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bates B. (1988). *The Way of the Actor*, Boston: Schambala.
- Belo, Jane (1960). *Trance in Bali*, New York: Columbia University Press.
- Bloch, Susana, Orthous, Pedro, y Santibañez, Guy (1987) 'Effector Pattern of Basic Emotions: A Psychophysiological Method for Training Actors', *Journal of Social and Biological Structures* 10: 1-19.
- Brewer, Deanna, Doughtie, Eugene B., and Lubin, Bernard (1980). Induction of mood shift. *Journal of Clinical Psychology*, 36, 215-226.
- Brook, Peter (1968). *The empty space*. London: McGibbon & Kee.
- Cardaña, Etzel (1987) *The Magical Flight: Shamanism and Theatre*. En Ruth-Inge Heinze (Ed.) *Proceedings of the Third International Conference on the Study of Shamanism and Alternate Ways of Healing*, WI: A-R Editons, 291-304.
- Cardaña, E. (1995). Los trastornos disociativos (The dissociative disorders). In V.E. Caballo, J.A. Carrobbles & Buela Casal (Eds.) *Manual de psicopatología y desórdenes psiquiátricos*. Madrid: Siglo XXI.
- Cardaña, Etzel (1996) "Just floating on the sky": A comparison of shamanic and hypnotic phenomenology. En R. Quekelberghe y D. Eigner (Eds.), *6th Jahrbuch für Transkulturelle Medizin und Psychotherapie*, Berlin: BWV, 367-80.
- Cardaña, E., Pakianathan, I., y Spiegel, D. (1989). 'The use of evoked potentials in the classification of multiple personality subtypes', *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 37 (4), 360.
- Coe, William, C., y Sarbin, Theodore, R. (1991) 'Role Theory: Hypnosis from a dramaturgical and narrational perspective'. En Steven Jay Lynn and Judith W. Rhue (Eds) *Theories of Hipnosis: Current Models and Perspectives*, New York: Guilford, 303-323.
- Calson, John, G. and Hatfield, Elaine (1992). *The Psychology of Emotion*. Fort Worth, Texas: Harcourt Brace Jovanovich.
- Chekhov, Michael (1984). *To the Director and Playwright*, New York: Limelight.
- Duclos, Sandra E., Laird, James D., Schneider, Eric, Sexter, Melissa, Stern, Lisa, y van Lighten, Oliver (1989) 'Emotions-Specific Effects of Facial Expressions and Postures on Emotional Experience', *Journal of Personality and Social Psychology* 57: 100-108.
- Ekman, Paul, Levenson, Richard W., y Friesen, Wallace V. (1983) 'Autonomic Nervous System Activity Distinguishes among Emotions', *Science* 221: 1208-10.
- Eliade, M. (1972) *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton: Bollingen.
- Frank, Jerome D. (1973) *Persuasion and Healing: A Comparative Study of Psychotherapy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gosselin, Pierre, Kirouac, Gilles, y Dor, Francois Y. (1995) 'Components and Recognition of Facial Expression in the Communication of Emotion by Actors', *Journal of Personality and Social Psychology*, 68: 83-96.
- Hanna, Judith, L. (1979) *To Dance is Human*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hatfield, E., Cacioppo, J. T. & Rapson, R. L. (1994). *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffman, M. L. (1984) 'Interaction of affect and cognition in empathy'. En C. E. Izard, J. Kagan and R. B. Zajonc (Eds.) *Emotion, cognition and behavior*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hilgard, Josephine, R. (1979) *Personality and Hipnosis*, Chicago: University of Chicago Press.
- Huxley, A. (1944). *The perennial philosophy*. New York: Harper Brothers.
- Izard, Carol E. (1991). *The Psychology of Emotions*. New York: Plenum.
- Katz, R. (1982) *Boiling Energy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kirby, Michael (1972) 'On Acting and Not-Acting', *Drama Review*, 16: 3-15.
- Klein, K. B., & Spiegel, D. (1989). Modulation of gastric acid secretion by hypnosis. *Gastroenterology*, 96 (6), 1383-1387.
- Klinger, Eric (1978) 'Modes of Normal Conscious Flow'. En Kenneth S. Pope and Jerome L. Singer (Eds.) *The Stream of Consciousness*, New York: Plenum.
- Lanzetta, John T., Cartwright-Smith, Jeffrey, y Kleck, Robert R. (1976) 'Effects of Nonverbal Dissimulation on Emotional Experience and Autonomic Arousal', *Journal of Personality and Social Psychology*, 33: 354-370.
- Levi-Strauss, Claude (1969) *Structural Anthropology*, London: Allen Lane.
- Lewis, Michael, Sullivan, Margaret W., y Michalson, Linda (1984) 'The Cognitive Emotional Fugue'. En Carroll E. Izard, Jerome Kagan, and Robert B. Zajonc (Eds.) *Emotions, Cognition, and Behavior*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, Mary E., & Bowers, Kenneth, S. (1993). 'Hypnotic Analgesia: Dissociated Experience or Dissociated Control?', *Journal of Abnormal Psychology* 102: 29-38.
- Monte, Christopher F. (1991). *Behind Mask*, Forth Worth, Texas: Harcourt, Brace Jovanovich.

- Moore, Sonia. (1984). *The Stanislavski system*. New York: Penguin.
- Núñez, Nicolás (1987). *Teatro antropolocósmico*. México, D.F.: Arbol Editorial.
- Orne, Martin (1959). 'The Nature of Hypnosis: Artifact and Essence', *Journal of Abnormal Psychology*, 58: 277-99.
- Richards; Thomas (1995) *At work with Grotowski on physical actions*, London: Routledge.
- Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*, New York: Routledge.
- Sekuler, R., y Blake, R. (1985) *Perception*, New York: Alfred A. Knopf.
- Shawn, Ted (1974) *Every Little Movement. A Book about Delsarte*, New York: Dance Horizons.
- Sinclair, Iain (1991) *The Shamanism of Intent*, Goldmark: Uppingham.
- Spanos, N. P. (1986) 'Hypnotic behaviour: A social-psychological interpretation of amnesia, analgesia, and 'trance logic'', *Behavioral and Brain Sciences* 9: 449-502.
- Spiegel, David, Bierre, Pierre y Rootenberg, J. (1989) 'Hypnotic Alteration of Somatosensory Perception', *American Journal of Psychiatry*, 146, 749-754.
- Shor, R. E. (1959) 'Hypnosis and the concept of the generalized reality-orientation', *American Journal of Psychotherapy*, 13, 582-602.
- Sten, Marfa (1982). *Vida y muerte del teatro Náhuatl*. Xalapa, Ver. Universidad Veracruzana.
- Tart, Charles, T. (1986) *Waking up*, Boston: Shambhala.
- Tellegen, Auke y Atkinson, G. (1974). Openness to absorbing and self altering experiences («absorption»), a trait related to hypnotic susceptibility. *Journal of Abnormal Psychology*, 8, 268-277.
- Tucker, M. (1992). *Dreaming with Open Eyes*. London: Aquarian.
- Turner, V. W. (1964) 'A Ndembu Doctor in Practice'. En Ari Kiev (Ed.) *Magic, Faith and Healing*, New York: The Free Press.
- Warner, R. (1980). 'Deception and Self-Deception in Shamannism and Psychiatry', *International Journal of Social Psychiatry* 1: 41-52.
- Weinberger, Daniel (1990) 'The Construct Validity of the Repressive Coping Style'. En Jerome L. Singer (ed.) *Repression and Dissociation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Zarrilli, Phillip (1993) 'What Does it Mean to 'Become the Character': Power, Presence, and Transcendence in Asian in-Body Disciplines of Practice'. En Richard Schechner and Willa Appel (Eds.) *By Means of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.

