

IMPRO, REFLEXIONES Y ANÁLISIS

por Robert Gravel

*Recopilado y Traducido por Joane de Lamirande Coordinadora
de la L.N.I. (Ligue Nationale d'Improvisation)*

***GRAVEL, Robert. IMPRO, REFLEXIONES Y ANÁLISIS,
Edición Leméac, Canadá, 1987, 159 páginas.**

ROBERT GRAVEL

Robert Gravel es el creador del juego “Match de Improvisación Teatral” y de la LNI (Liga Nacional de Improvisación), Liga Canadiense, primera en el mundo.

Bachiller en letras del Colegio Ste-Croix y diplomado en el Conservatorio de Arte Dramático de Montreal, Robert Gravel fue remarcado al principio de los años 70 como uno de los actores importantes de su generación. Miembro del grupo de los Jóvenes Actores de TNM (Teatro del Nuevo Mundo), formaba parte especialmente de la distribución de “Les oranges sont vertes” (Las naranjas son verdes) de Claude Gauvreau (1972), de “La charge de l’original épormyable” (La carga del alce) de Claude Gauvreau (1973), de “Ubu Roi” (Ubu Rey) de Alfred Jarry (1974) y de “Ha! Ha!” (¡Ja!, ¡Ja!) de Réjean Ducharme (1978). Trabajó principalmente bajo la tutela del director de escena y autor Jean-Pierre Ronfand, con el cuál creara el primer papel en “Vie el Mort du Roi Boiteux” (Vida y Muerte del Rey Cojo) en 1980.

Es en el otoño de 1980 que Robert Gravel llega a ser uno de los fundadores de Espace Libre (Espacio Libre), un Teatro instalado en un cuartel de bomberos abandonado en Montreal. Como actor y animador, Robert Gravel participa de la creación de muchas obras experimentales de 1980 a 1986. En 1986, interpreta el papel de Jasón en “Médée d’Euripide” (Medea de Eurípides) de Marie Cardinal (TNM, dirección de escena de Ronfand).

En el cine, Robert Gravel actuó en muchas películas, como “La Tête de Normande St-Onge” (La cabeza de Normande St-Onge) de Giles Carle, “Les Grands Infant” (Los Grandes Niños) de Paul Tanna y “Pourvoir Intime” (Poder Íntimo) de Yves Simoneau. En la televisión, lo pudimos ver en emisiones para niños de 1977 a 1981. Actualmente está haciendo “L’hermitage” (La herencia), telenovela de Victor Lévy-Beaulieu en la televisión de Radio Canadá (1987-1988). Es en el año 1982 que creó la emisión de televisión “La Saoiré de l’Impro” (La Noche de la Improvisación) en la televisión de Radio Quebec.

Paralelamente a su carrera de actor de teatro, Robert Gravel enseñó la improvisación teatral en la Escuela Nacional de Teatro (1977 a 1982) y está enseñando ahora el curso de teatro en el colegio St-Hyacinthe.

LA IMPROVISACIÓN TEATRAL EN GENERAL Y EN PARTICULAR

1.- ¿Porqué enseñar la improvisación?

¿Por qué enseñar la improvisación a los futuros actores? ¿A qué puede servir la improvisación teatral? Yo pienso, que no solamente la improvisación es esencial a la formación del actor, sino que toda la enseñanza del arte dramático, podría estar basada en el arte de improvisar. Esto es un tema demasiado extenso para ser abordado en este libro, lo digo para que vean la importancia que yo le doy. Por el momento... pasamos a otra cosa.

Concretamente, para mí la improvisación debe ser un instrumento para el actor, un elemento indispensable que sostenga toda su actuación. El actor se prepara ante todo para el teatro; y el teatro es un arte vivo. Lo que debe salir de la escena cuando hay una representación, una especie de vida; una intensidad que subyugará al espectador, que lo dejará clavado en su butaca, como un rayo deja fulminado a un hombre bajo un árbol... ¡y esto desde el principio hasta el final de la representación!

EN NINGÚN TIEMPO EL TEATRO TIENE DERECHO A SER “ABURRIDO”

El tipo de teatro o la importancia del papel no cambian en absoluto al ambiente. Si el teatro es aburrido, ya sea político, experimental, de repertorio o que se hable del actor que interpreta el primer rol o del de reparto; no merece otra cosa que hacerse tirar tomates. Nada ni nadie es respetable, a menos que lo inspire por sí mismo.

Para el actor formado en el teatro, el deseo de interesar, que lo debe habitar interiormente, empieza con el trabajo del director de escena. Durante este trabajo, el actor y el director se deben alimentar mutuamente de proposiciones y contra proposiciones, de tentativas, de éxitos y de fracasos. Nada tiene que estar fijo, ni aún cuando la puesta en escena esté “terminada”. La representación debe estar atravesada por una corriente de espontaneidad que debe electrizar al espectador.

Yo creo profundamente que la práctica de la improvisación puede desarrollar esta espontaneidad constante. La disponibilidad que necesitan la fase de puesta en escena y la fase de las representaciones dependen del arte de la improvisación. ¡Desgracia al actor que se cree que su papel existe antes de que lo encarne!

Paradójicamente, el texto aprendido de memoria está hecho para olvidárselo. Los cambios en escena, repetidos muchas veces, también están hechos para olvidárselos. El texto y los cambios deben venir de una “segunda naturaleza”. ¡En el teatro siempre es la primera vez que una palabra está dicha o que un gesto está hecho! Cuando el actor presta su voz y su cuerpo a Hamlet, al llegar al principio del acto tercero, éste no sabe lo que viene a hacer todavía... Pero de pronto las palabras surgen en su cabeza espontáneamente: “To be, or not to be, that is the question...”. Y el actor lo dice por primera vez en su vida... ya sea que hace 200 veces que interpreta la obra, o que 1000 actores la interpretaron 1000 veces antes que él. Debe hacerle dar escalofríos al espectador con una emoción toda nueva.

Como el trapecista que revolotea a 10 metros del suelo sin red, el actor arriesga de romperse el cuello. ¡Desgracia al actor que coloca el trapecio a un metro del suelo y que además, pone red! La práctica de la improvisación debe hacer estallar al actor, rendirlo disponible al acto teatral y flexible al juego. El actor no es un ejecutante que se protege detrás de su savoir-faire, detrás de trucos o de recetas, el actor es un ser vivo que ARRIESGA, su voz y su cuerpo deben vibrar al encuentro de la poesía del autor de una manera constantemente renovada.

Para los actores que tendrán la oportunidad de trabajar en el cine, la improvisación les procurará la costumbre de abordar y resolver ciertos problemas, particularmente en filmación. El principal, la emoción cuando muchas tomas se necesitan para un mismo plano. En el estudio de cine muchos mensajes bombardean y asaltan al actor. Estos mensajes son los componentes de un universo completamente irreal e influyen en el juego del actor sin aviso evidente. Éste debe aprender estos mensajes para tratarlos y adaptarse a ellos.

Para filmar una simple mirada, para un simple gesto, para decir una corta frase; una armada de técnicos trabajan, suben, bajan, trepan, clavan y destornillan; la iluminación cambia, el decorado se mueve, los ángulos no son los mismos. Para el actor, es un error pensar que no debe ser modificado por el trabajo de los técnicos. Por el contrario, debe sentir y asimilar el ritmo y el ánimo de todos los artesanos trabajando en el estudio.

El actor debe incluir en su concentración y su preparación mental a la maquilladora que le viene a retocar la cara, al realizador que está cerca, ¡que le habla o no!... ¿Qué quiere? ¿Qué espera de mí? ¿Qué es lo que no quiere? ¿Qué es lo que no sabe?

Su cuerpo habla en el estudio, todos los cuerpos hablan. ¿Qué dicen? ¿Que es lo que dice el actor? ¿El ambiente está ligero o pesado? ¿El actor es bueno o malo? Tendría que hablar un poco más fuerte por que el micrófono esta colocado muy arriba, mientras que tiene que seguir murmurando... evidentemente... o... tendría que hablar menos fuerte porque ahora tiene el micrófono dentro de la camisa. Un cable le pasa entre las piernas, está mal sentado a causa de la luz que le debe pegar en el ojo para darle un “ángulo estético”. Parece, hablando así, que es imposible para el actor poder decir: “¡Cómo te quiero!...”

Y se va a recomenzar la escena siete veces, porque el micrófono... porque la luz... porque el... y como es imposible para el actor saber cuál escena será conservada para el producto final, tendrá que pensar en renovarse, en llegar otra vez al fondo de su sentimiento. “¡Cómo te quiero!”. Va a tratar de buscar cada vez algo nuevo utilizando su facultad de adaptación; va a IMPROVISAR en respuesta a todo este “despelote” de mensajes. Una nueva proposición para el realizador y para el futuro público que, un día, verá el resultado. Trabajando así, el actor tratará de ser BUENO delante de ese ojo frío que lo mira: LA CÁMARA; y quizás lo vayan a emplear de nuevo porque van a decir de él o de ella: “me gusta trabajar con él o ella...” “el o ella se da con toda el alma.”

El actor procederá así con su trabajo: llevará su instrumento de improvisación escondido en el bolsillo, como un arma formidable, y lo sacará para ir al encuentro de las exigencias de la televisión o de la radio... o para hacer frente a la vida no más. Pues el actor, no deberá ser sorprendido jamás por un accidente, por una propuesta nueva, por el desafío o por la incongruencia que se liga a su arte y a la vida. El actor tratará de extraer la esencia de lo que oye y de lo que ve alrededor suyo para retransmitirlo con su arte. Tratará siempre cosas nuevas, y prestará atención a los hábitos. Estará disponible... y tendrá a la improvisación como modo de vida.

Como hombre, yo me aflijo a la vista de un rengu...
como actor, miro atentamente como renguea...
tomo su lugar y me transformo en él.

Finalmente, si un día el teatro lo solicita para utilizar su arte de improvisador en un espectáculo basado sobre la improvisación (es decir donde la improvisación está considerada como elemento dramático); el actor tendrá, si quiere, este arte como una cuerda de más a su arco, y por el mismo hecho, como medio suplementario de ganarse la vida; que no es algo despreciable.

2.- Mi método.

APRENDER A IMPROVISAR ES ANTES DE TODO APRENDER A ESCRIBIR.

Improvisar es escribir espontáneamente, solo o con otros y delante de un publico (condición evidente); obras de teatro de varios minutos, en las cuales el principal interés es precisamente que se escriban, se interpreten y se pongan en escena delante de los espectadores. Para dominar esta escritura dramática particular hay que conocer sus mecanismos.

A fuerza de enseñar improvisación llegué a crear, momentáneamente, un método simple. Primeramente hay que hacer amar la improvisación a los estudiantes de arte dramático; hacerlos sentirse bien y por el mismo hecho, a ser hábiles en este arte. Después de haber creado un ambiente de confianza, con ciertos ejercicios variados de iniciación a la improvisación; de instalar un ambiente de tranquilidad y de placer a estar todos juntos (profesor y alumnos); sigo con la teoría siguiente, discutible pero antes de todo práctica: es más fácil improvisar solo que en grupo, porque solo uno domina más fácilmente los mecanismos que tiene la improvisación.

Una vez la teoría analizada y discutida, yo propongo a cada uno que improvise solo, hasta que cada estudiante comprenda los mecanismos y se sienta bien. Cuando el resultado ha llegado, se introduce "el compañero" y entramos en la fase de improvisaciones de a dos. Se repite lo mismo para tres con el mismo objetivo, y a partir de un cierto momento, todo el grupo puede participar en todas las improvisaciones. Idealmente, cada persona puede improvisar de más simple a más complicado, es decir solo o en grupo.

Este método se puede resumir así: son personas que saltan a una piscina para hacer ballet acuático... uno... dos... tres... y más. La piscina está llena finalmente de nadadores que se mueven todos en armonía.

Según el aspecto pedagógico, este aprendizaje debe hacerse en un ambiente de tranquilidad y placer, sin crear contradicciones con la adquisición progresiva de una concentración y una disciplina a toda prueba. Acá, todo aspecto terapéutico está excluido de esta filosofía. Una escuela de teatro no es un hospital.

3.- Mecanismos de la improvisación.

A.- Solo.

Que quiero decir con eso de "mecanismos de la improvisación". Empezamos con un actor solo. Tengo delante mío a un ser humano que tiene como instrumentos de trabajo: su cuerpo (al cual habrá dado una cierta flexibilidad con otras disciplinas como el deporte, el baile, etc.), su voz (que habrá igualmente trabajado) y, como todo el mundo, tiene su imaginación, su pasado y su talento. Esta es su propia materia. El va a empezar a trabajar, a improvisar instantáneamente, es decir que el actor va a escribir una historia a partir de "nada", solamente de lo que es él. Ahí está, en el medio de la pista del juego vacía. No tiene nada y al mismo tiempo un millón de puntos para empezar se ofrece ante él. (Excluimos acá la imposición de un tema, que es una de las fases posteriores del trabajo). El improvisador es responsable, en principio, de su punto de partida. Puede empezar la improvisación a partir de un sentimiento (estoy solo en este mundo), de una sensación real (Dios, que calor que hace acá), o de una imagen mental (soy un granito de arena)... o... "camino por las calles de Hong Kong". Así también puede empezar con un simple gesto (un movimiento del brazo o de la cabeza). No importa lo que elige el improvisador para empezar, él tiene que explotar esta primera imagen - sentimiento - sensación.

El la quiere transmitir, a través de su juego a los espectadores que quieren y que deben comprender. Pues el improvisador debe tener la voluntad de comunicar, de interesar.

El actor eligió, suponemos, "camino por las calles de Hong Kong". Lo hace realmente, instala la situación, se escucha a si mismo, espera las imágenes que van a nacer en su cabeza, espera la imagen que va a hacer avanzar la acción. Es decir, que fiándose en su imaginación, busca... está buscando un motor: una idea que va a permitir seguir a la acción y por consiguiente a la improvisación, dentro de la lógica de la proposición inicial y de su desarrollo. Si tiene la cabeza

libre y si esta tranquilo (si está dispuesto) las puertas se van a abrir delante de él, va a tener ideas. Va a elegir una, porque está conforme a su proposición inicial, lógica con el desarrollo de su improvisación. Por ejemplo: Un viejo chino lo solicita para entrar en una casa sospechosa. El actor empieza a presentir un motor. Empieza el dialogo con el viejo chino. Decide decir sí a su propia proposición mental... Tiene la intuición que es buena. Elige entrar en la casa sospechosa. Es un fumadero de opio: actúa, está lleno de humo, sofocación, angustia... unas manos lo agarran... va a ser obligado a fumar el veneno maldito. Encontró un motor. El será el inocente, presa del opio, de la China misteriosa y decadente. Fuma... delira... se pone a soñar... nos muestra sus sueños, sus pesadillas. Esto dura un cierto tiempo: todo el tiempo que resulte interesante teatralmente. Siente ahora que pierde el interés, el suyo y el del público. Su mente abre otras puertas, su imaginación funciona siempre ¿Cuál es la etapa siguiente? ¿Cuál es su próximo motor? Una idea surge, huir por un corredor al fondo del fumadero oscuro. Lo hace, decide huir. Presiente un nuevo motor. Abriendo la puerta aparece en la habitación del Dragón, sobrenombre dado a un mercenario siniestro rodeado de esclavos expertos en artes marciales. Acaba de encontrar el segundo motor: prisionero del Dragón, deberá salir solo de esta situación infernal... humillaciones... torturas... sufrimientos... etc..

Esta historia ilustra la infinita variedad de acciones, de estilos, de personajes y de motores posibles que se ofrecen al improvisador. Su trabajo es el de organizar las imágenes mentales o las proposiciones que se hace a él mismo, en la lógica de su improvisación. El es el patrón y el empleado a la vez. El es escultor y escultura a la vez. Va a estudiar los motores posibles y si su cabeza anda bien, va a saber reconocer los mejores en las circunstancias dadas. Hace rápidamente un trabajo de escritor, pone en orden sus ideas, escribe un texto, pero además, y ahí está toda la belleza de su arte, hace al mismo tiempo la interpretación y la puesta en escena.

Su improvisación será homogénea y quizás genial, si llega a su momentum: estado de gracia en el cual el improvisador se encuentra, cuando la inspiración va por buen camino y tiene el perfecto control. Entonces, todo camina en el sentido del improvisador. Los motores son ricos y la acción se desarrolla como pura magia. Parece que el improvisador no se puede equivocar. Nosotros, espectadores, miramos al actor instalar delante de nosotros un mundo fantástico y participamos en su libertad de crear. Llegar a este momentum, es evidentemente el objetivo buscado por cada improvisador. Hay que decir, que antes de llegar a estos objetivos, hay que trabajar. El camino que conduce al genio, se abre con ensayos, buenos y malos, a veces lamentables pero nunca trágicos. Durante el aprendizaje, el derecho al error es primordial y el ritmo personal debe ser absolutamente respetado.

Finalmente, el actor es responsable de la conclusión de la improvisación. La duración de la misma depende de su inspiración. Si se encuentra sobre una pista interesante, la improvisación puede durar horas. También puede durar 5 minutos, lo que no quiere decir que será menos interesante dramáticamente. El arte de concluir es parte del aprendizaje y se adquiere con el tiempo.

Para el improvisador solo, la mecánica se resume así:

1. *Relajación.*
2. *Escucha de si mismo.*
3. *Elección de un punto de partida (si no hay un tema impuesto).*
4. *Juego (es decir la encarnación de una imagen mental).*
5. *Escucha.*
6. *Búsqueda de un motor.*
7. *Juego.*
8. *Escucha.*
9. *Búsqueda de un motor*

10. Juego.

11. ...

Repetición de la mecánica tantas veces como sea necesario para el encadenamiento juego - escucha - búsqueda de un motor... y conclusión.

Resultado: una pieza de teatro espontánea y completa, con texto, interpretación y puesta en escena, ejecutada por una sola persona.

B.- Con el otro.

Un día, no estando solo en el mundo, el improvisador solitario percibe que hay otro en la pista de juego: EL COMPAÑERO. Es un segundo pasajero y la sociedad de improvisadores se agranda. El improvisador no está solo sobre la isla desierta. Está el otro. Y él no podrá excluirlo. Él va a organizar el mundo con el otro. Y es ahí donde él va a descubrir su verdadero talento de improvisador.

Abro acá un paréntesis importante. Creo que el teatro (improvisado o convencional) y que el verdadero ensayo para un actor, depende su capacidad de trabajar con el otro... con los otros. Esta de moda sorprenderse fácilmente con un "one man show" o con un "one woman show" como si fuera una proeza fuera de lo común. Este tipo de trabajo solo es una etapa necesaria en una carrera y presenta ciertas dificultades, dificultades menos importantes que las del trabajo en "sociedad", en la creación de a dos o en grupo. Como en la vida, esto supone que se arreglaron los problemas con uno mismo y que uno puede abrirse al otro.

Así estamos listos para abordar la improvisación de a dos. Yo le propongo a un actor empezar una improvisación, instalar una situación sabiendo que durante la improvisación, a este alumno de él podrá unir un segundo y de ahí en más la improvisación seguirá de a dos. Por ejemplo, tomemos la isla desierta de la cual hablé anteriormente.

Un actor (lo llamaremos A) empezó una improvisación haciendo de cuenta que naufragó sobre una isla desierta. Él decidió construirse una cabaña, él envía mensajes al mar, él prepara maderas para hacer un gran fuego en el caso que viera un barco a lo lejos... etc. El actor A comunica la situación a los otros alumnos que quieren comprender, porque uno de ellos va a unirse a él. "A" busca la situación y da todos los detalles que puede; él enriquece su proposición... Él pone la mesa. De pronto llega una actriz (la llamaremos B). Consternación de A que ya no está solo. ¿Qué viene hacer esta mujer acá? Él creía su isla desierta. Se preparará desde ahí un juego teatral entre A y B. A y B saben que tienen como deber, escribir de a dos una obra espontánea. Ellos van a buscar juntos los motores. Ellos van a escuchar y escucharse al mismo tiempo. Ahora ellos no se dejarán por nada del mundo. B le dice a A que ella está sobre la isla desde hace mucho tiempo, del otro lado de la espesa jungla tropical que recubre la isla. El diálogo comienza superficial y profundamente. Es decir al exterior y al interior de la improvisación.

AL EXTERIOR: A y B actúan... los dos naufragos analizan su situación. A comenzó a construir una cabaña sobre un costado de la isla y B ya está bien instalada del otro lado de la jungla virgen...

AL INTERIOR: A.- "Yo comienzo a improvisar y tu llegas. ¿Quién eres? ¿En qué puedes enriquecer la acción que yo comencé?"

B.- "Yo soy B y soy esto... o aquello... lo que yo puedo darle a la improvisación es... esto ... o aquello... o... Lo que yo puedo darle a la improvisación no está aún claro pero estoy dispuesta a buscar contigo... porque comprendo bien tu proposición."

A+B: "Busquemos.."

B: "¿Y si hacemos aquello?..."

A: "¡Excelente! Estoy de acuerdo contigo. Yo digo sí a tu proposición porque es un excelente motor..."

AL EXTERIOR: B propone a A llevarla a ver sus instalaciones del otro lado de la isla... al mismo tiempo, ella lo hará visitar la jungla que no deja de ser interesante. En particular, ciertas ruinas extrañas...

AL INTERIOR: B: "Con la idea de las ruinas extrañas, se nos hace otro camino posible...¿Entiendes?"

A: "Seguro que entiendo... estoy atento."

Y un poco mas lejos..

A: ¿Y si hacemos aquello? No es muy fuerte, pero es la única idea que tengo por el momento.

B: Es interesante... Probemos... ¿No encuentras que esto seria mejor?

A: Efectivamente... Tu idea es mejor que la mía... Probémosla.

Y así se continúa..

Esta acción: paralela (exterior - interior) nos enseña 3 reglas esenciales de la improvisación:

1.- En una improvisación de a dos, los actores deben practicar el sí, sin el cual ninguna acción es posible. Dos actores que improvisan no están en estado de duelo, están en estado de cooperación para escribir, hay que decir sí absolutamente... Decir sí a la proposición del otro o sugerir una mejor idea, es lo mismo. Para decir sí, habrá que haber comprendido la proposición del otro. Hay que haber visto su gesto y haber oído sus palabras. Pues:

2.- Dos actores que están improvisando deben practicar la escucha total. Nada de lo que el otro dice se me debe escapar. Nada de lo que yo digo se le debe escapar. Es lo que yo llamo: ¡Tener antenas enormes!

3.- Dos actores que están improvisando deben practicar la visión periférica. Nada de lo que hace se me debe escapar. Nada de lo que yo hago se le debe escapar. Es lo que yo llamo: ¡Tener ojos alrededor de la cabeza!

Trato a través del principio de la escucha total, inculcar al alumno - actor - improvisador que no se puede avanzar algo impunemente y abandonarlo inmediatamente después. Una improvisación llena de impurezas de este tipo, será pesada y difícil para seguir. Si en el ejemplo, B deja caer en un momento dado estas palabras: "Yo soy nacida de padres ricos..."; tiene que suceder absolutamente que:

1. Lo que dice B no sea gratuito, es decir que no lo dice porque no tiene otra cosa que decir...
2. A debe memorizar esta precisión para que le pueda servir en un momento dado y enriquecer la improvisación.

A través del principio de la visión periférica, el alumno debe aprender que un gesto hecho tiene importancia y no puede ser gratuito. Un gesto hecho sin significación es igualmente una basura que entorpecerá la improvisación. Que se me comprenda bien: un gesto espontaneo puede ser sorprendente hasta para la persona que lo hace, pero debe ser absolutamente integrado a la improvisación. Así todo gesto hecho por B debe ser percibido por A para que lo pueda incluir en el desarrollo de la historia.

Tomemos un ejemplo que se ve seguido en los cursos: Mientras que A está de espaldas, B le roba algo, digamos que sus valijas, gesto este que el espectador vio muy bien, pero A no lo vio. A no puede "jugar" con este ladrón. En resumen: el actor A tiene que ver el gesto y el personaje de A no. La actriz B tiene que... hacerse ver robar algo por el actor A, sin hacerse ver por el personaje de A. Es simple: Hay que tener la voluntad de comunicar.

Para dos improvisadores, la mecánica se resume así:

1. *Relajación.*
2. *Proposición de la partida por A.*
3. *Juego de A (encarnación de la imagen mental).*
4. *Decisión de B de entrar, en el juego de A después de la comprensión de la proposición inicial.*
5. *Juego de A + B.*
6. *Escucha total + visión periférica.*
7. *Búsqueda de motores.*
8. *Voluntad del si.*
9. *Juego de A + B.*
10. *Escucha total + visión periférica.*
11. *Búsqueda de motores.*
12. *Voluntad del si.*
13. ...

Repetición de tantas veces como sea necesario del proceso juego: A + B / escucha total + visión periférica / búsqueda de motores / voluntad del sí... y conclusión.

Resultado: construcción y escritura de una obra espontánea a dos. Es decir: una pieza de teatro espontánea y completa, con texto, interpretación y puesta en escena ejecutada por dos personas.

El dominio de los mecanismos de la improvisación, solo o a dos, es por así decir, la base del arte de improvisar. Ninguno podrá decir que estos mecanismos, a los cuales le doy una gran importancia, no llaman a la parte del talento que consiste en la habilidad de la ejecución. Es en parte verdad pero es inevitable. Sin un perfecto dominio de la técnica, ninguna emoción, ninguna interioridad, no se puede "montar" un arte, cualquiera este que sea, ni transmitirlo a quien se lo dirige. Sería falso pensar que el arte de improvisar no necesita técnica.

C.- Con otros.

No vamos a seguir acá con los ejemplos de las improvisaciones de a tres o en grupo. El lector habrá comprendido que los mensajes se complican a medida que el número de improvisadores crecen (A+B... +C+D+E+F+G...) Es esencial pasar por las correspondientes etapas durante el aprendizaje y de insistir en ellas hasta que los reflejos del actor - improvisador estén bien afilados y se transformen en algo automático. Nada es más fabuloso que una improvisación lograda de a 10 o 12 actores; pero nada es más difícil de realizar. Por lo tanto, los principios son los mismos que para la improvisación a dos.

Durante los cursos según su duración, abordamos los diferentes estilos posibles de improvisaciones y los diferentes acercamientos posibles a los personajes, pero siempre es cuestión del trabajo de escritura y siempre volvemos al abecedario de la improvisación. Por más "experimental" que podamos ser, nunca podremos olvidarnos de las bases. Una improvisación puede ser totalmente absurda, pero puede tener su lógica interna, su homogeneidad. Por más demente parezca y por más numerosos que sean los protagonistas la improvisación será siempre basada sobre: 1) la relajación, 2) la escucha total, 3) la visión periférica, 4) el juego, 5) la voluntad del si, 6) la búsqueda de motores.

El estudiante que aprende a improvisar se da cuenta progresivamente de que la improvisación no es "anarquía" o un "despelote", sino una rigurosa disciplina o por lo menos tan exigente que el arte de actuar con un texto escrito. Recordemos sin embargo esto con toda humildad: ¡jamás una improvisación alcanzara la escritura poética de un Shakespeare, o un Moliere. La inspiración literaria exige un tiempo raramente compatible con las intuiciones del improvisador. Pero lo que la improvisación pierde en soltura poética, lo gana en vida, en la intensidad del momento, eso es su principal interés. Una improvisación esta hecha para ser vista en el mismo momento en la cual se actúa. Si es genial, será un momento inolvidable. Si es mala, será una agonía, un drama en si misma

que se desarrollará delante de sus ojos. Durante los cursos hay que reconocer el derecho al error para sacarse el sentimiento de fiasco. En el aprendizaje son mayormente las improvisaciones erradas las que predominan, y está bien que sea así. Porque es importante ante todo comprender bien las fallas que se deslizan en la mecánica y solidificar así la base sobre la cual edificamos su competencia. ¿Quién dijo?: “La experiencia es la suma de nuestros errores.”

Uno es actor, a uno le gusta la improvisación o no, uno se siente bien y tiene derecho de pensar que es bueno. En ese momento uno está listo para un buen desafío.

4.- Porqué la L.N.I. (Liga Nacional de Improvisación)

Y listos como estamos, un día nos llega una propuesta de un espectáculo que nos fuerza al superamiento y a la abnegación de nosotros mismos. Así pasó en el otoño de 1977 con la creación de la LNI. La LNI nació de 2 preocupaciones: la evolución de la improvisación teatral en general y el deseo de crear un verdadero juego teatral.

Yo había llegado en aquel tiempo a trabajar sobre muchas creaciones colectivas basadas en la improvisación como medio de búsqueda, logrando una creación con autores a partir de la relación improvisación - escritura, y a participar de varias de estas obras. La improvisación me proponía muchas preguntas: ¿La improvisación puede enriquecer la enseñanza del arte dramático y servir al teatro en general? ¿La improvisación puede ser otra cosa que una manera de “poder decir cualquier cosa”? ¿La espontaneidad puede llegar a ser una técnica de base?

Por otra parte, la idea de un juego teatral era mi locura. En el Teatro Experimental de Montreal, habíamos trabajado sobre una idea de pieza de teatro con muchos desarrollos posibles durante la representación, sin llegar realmente a concretizar algo. Así persistía esta intuición que, como en el deporte, una pieza de teatro podía ser única en cada representación; un tipo de “fiesta” muy bien encuadrada.

La idea de la LNI era experimental y para actores profesionales que tenían una cierta experiencia en improvisación. La idea era la siguiente: hacer un espectáculo de improvisado basado sobre el hockey, deporte nacional de los canadienses, y con sus reglas, para crear voluntariamente un estado de competición. Es importante repetir que el desafío estaba propuesto a los profesionales de la improvisación, gente que tenía mucha experiencia. Queríamos decir esto: hicimos nuestras pruebas en improvisación, entonces trataremos de “jugar”, de ir más lejos con aprendido; veremos luego que conclusión podemos sacar de esto.

No me puedo olvidar de un gran esgrimista europeo que yo había encontrado en los años 60, cuando yo practicaba un poco este deporte. Este campeón había decidido, de un día para el otro, rehacer todo el aprendizaje de la esgrima con su brazo izquierdo. Él que era hábil y naturalmente diestro, quería con ese handicap voluntario, ir más allá de su disciplina y conocer los límites de sus capacidades. Esa decisión suya siempre me fascina; quería agregar a su “lado derecho”, lo que su lado izquierdo iba a aprender.

La propuesta de la LNI provocó muchas discusiones. Muchos argumentos en contra fueron llevados por los actores convocados para “jugar”. Estos argumentos persisten todavía en la cabeza de muchos. Efectivamente, nada en este espectáculo parece ayudar a los actores, y tampoco las reglas de base de la improvisación parecen ser respetadas a veces. De todas maneras, después de muchas discusiones interesantes, 12 actores (6 hombres y 6 mujeres), 2 entrenadores y un 1 equipo protocolar (1 Maestro de ceremonia, 1 árbitro, 2 asistentes y 1 organista) aceptaron “tirarse a la fosa de los leones” en el primer partido el 21 de octubre de 1977, un viernes, a medianoche, en el Viejo Montreal. Y NADIE SE MURIO... Al contrario, todos sintieron que habían llegado a conocer algo absolutamente fabuloso... y terrible... Igual que el vacío para el paracaidista y que el Everest para el alpinista.

Habíamos dejado el lugar seguro de la escuela, para transportar nuestro arte en la “arena”:
Decíamos a los espectadores incrédulos: “Atención: somos las estrellas de la improvisación y

vamos a interesarlos durante 90 minutos. Si no lo cumplimos, tienen medios para demostrarnos su desaprobación... por su votación... o por la galocha..." El espectador no tomo mucho tiempo para comprender la utilización de este objeto folklórico.

EN NINGUN MOMENTO, EL TEATRO TIENE DERECHO DE SER "ABURRIDO"

5. LNI: Utopía teatral

Esta idea de hacer un espectáculo donde, a primera vista, el actor puede ser bueno o malo delante de un publico, lo que lo esfuerza a "esmerarse" lo más posible, hizo de la LNI una empresa suicida. Agreguen a esto, muchas reglas puestas voluntariamente por el camino de los actores y estamos delante de una utopía teatral.

Además, el ambiente del hockey, con su música tocada por un organista, sus colores y sus banderas, parece engendrar una inclinación al buen humor, lo que puede ayudar a la improvisación "cómica", al contrario de la improvisación "dramática".

El aire de juego llamado "la pista" (la patinoire), muy pequeña y con un reborde de 1 metro de alto que rodea la rodea (la bande), esconde el actor que quiere actuar tendido en el piso y lo corta en dos cuando está parado; casi es una marioneta.

¿Como uno puede pensar que un actor - improvisador, que necesita todo su tiempo para instalar una situación y que debe obedecer a su ritmo interior, pueda improvisar y entrar en el fuego de la acción como un perro sabio al primer toque de silbato,? ¿Como un actor puede crear y "ganar un punto" al mismo tiempo? ¿Como un actor puede crear en toda libertad si se arriesga a recibir una galocha horrible sobre la cabeza al menor tropiezo? ¿Como un actor puede crear con toda libertad si se arriesga a ser castigado por un arbitro - perro de presa, que podría hasta expulsarlo del partido y cubrirlo de vergüenza?

Lo que no es un descanso a los problemas que aparecen en este juego teatral, es que las respuestas que arriesgamos, levantan otras preguntas a medida que respondemos. Después de 10 años de experiencia en la "riña", yo me atrevo acá, a dar ciertas consideraciones que no pretenden arreglar todo.

Primero, digamos que el hockey no es más que un pretexto. No es más que el envoltorio del espectáculo. El juego LNI podría existir sin este circulo deportivo y animado. Es un hecho que quisimos al comienzo que el ambiente sea alegre y es un hecho igualmente que hace falta audacia (tupé, como se dice) para querer imponer un tratamiento dramático a una improvisación en un contexto jovial.

Siempre dijimos que la LNI era uno de los raros shows de teatro donde los espectadores llegan ya con una sonrisa en los labios. La mayoría viene para divertirse, lo que no es seguramente un agravio.

Por otro lado, es falso afirmar que los actores y las actrices van por esto directamente a lo cómico y que caigan en el facilismo. NO ES COMICO EL QUE QUIERE. Yo soy de esos que creen que siempre se puede hacer de cuenta que somos trágicos, pero no podemos fingir ser cómicos.

Podemos avanzar con el aire compungido y pretender que estamos muy tristes. ¿La prueba?

Pruébalo. Pero no podemos decidir instantáneamente ser cómicos. Hacer reír es como una ecuación matemática: sos cómico = haces reír... no sos cómico = no haces reír... entre las dos no hay nada.

En la LNI, más que en otro lado, toda falsa tentativa de ser dramático es rápidamente condenada por el público. En el teatro convencional, pasa a veces que los actores avanzan con aire altamente trágico, mientras están pensando en otra cosa. La diferencia es que en el teatro convencional, el espectador debe guardar silencio y apreciar la obra, así sea aburrida. En el fondo, la única manera de protestar verdaderamente, es no volviendo más a ese teatro. Yo me pregunto muchas veces que pasaría si distribuyéramos galochas en la puerta de entrada de ciertos teatros convencionales.

Después de 10 años de experiencia yo continúo persuadido de que los espectadores de la LNI reconocen en el fondo de ellos mismos, el estado de fragilidad y de debilidad en que se meten los jugadores que se arriesgan delante de ellos, sobre todo si entran en el universo dramático. Salvo que

el menor signo de vanidad en el encuadre de este juego parece, hasta que se pruebe lo contrario, insoportable.

Yo vi raramente una improvisación dramática poder imponerse en este juego, pero las veces que se produjo, los protagonistas estaban henchidos de una rara voluntad de afirmarse y el público quedaba estupefacto. Los actores que lograban a imponer respeto, ante todo por una escritura sólida que desembocaba en una especie de verdad grave e irresistible. Hay, yo creo, una sola manera de abordar el problema de la improvisación dramática, como si también la improvisación cómica: es probar de no hacer ni una ni la otra. Hay que escribir con perfección y asumir totalmente las situaciones que se destilan de nuestra escritura. En esas condiciones la improvisación dramática no es fácil, pero tampoco posible. Es un tema que merecería un capítulo entero.

En revancha, un verdadero drama se produce cuando la improvisación es aburrida y las galochas comienzan a llover. Muchas veces nos encontramos frente a actores desamparados que sufren realmente y el drama se convierte insoportable. La vida se confunde con el teatro. y allí, el médium es el verdadero el mensaje.

La LNI fue pensada como teatro redondo, es decir, con los espectadores alrededor; idealmente esos espectadores están sentados en tribunas. Las salas de espectáculos no están siempre preparadas, nosotros jugamos muy seguido sobre 3 lados con los espectadores sentados muy bajo para nuestro gusto. Una tentación sería la de sacar la "banda" y agrandar también el aire de juego, lo que es técnicamente siempre posible pero ideológicamente ilógico según creo. Es verdad que el aire de juego podría estar marcado por una simple línea pintada en el piso, pero no es cediendo a esta tentación que vamos a aplanar las dificultades. Es mas bien buscando todas las posibilidades físicas a las que se llega (y a las que llegarnos) a resultados sorprendentes, y que aprovechamos al máximo un lugar a primera vista hosco.

En el fondo, con la inspiración se puede jugar sobre una moneda... quiero decir, cuando la improvisación anda bien, los actores ocupan la pista a tal punto que ellos no la ven y los espectadores tampoco. Cuando la improvisación es mala, la pista es una vorágine que sofoca al actor. Es un gran problema, sobre todo cuando 12 protagonistas invaden el lugar.

Simbólicamente, es interesante tener que saltar sobre la banda para entrar a la pista. Hay un claro pasaje psicológico que se efectúa entre el estado de estar fuera (en seguridad) y estar dentro (en peligro). A mi modo de ver, la pista no es verdaderamente una fosa de leones; ella es una arena, y si a veces parecemos marionetas, es probablemente porque no volamos bastante alto en las esferas de la creación.

Es verdad que el actor que llega a la LNI, ve de golpe su confianza personal puesta a ruda prueba. Es verdad que la formación en improvisación que tuvo en el Conservatorio o en la Escuela Nacional parece tambalear, parecería que es agredida. Debe tomarse el tiempo de descubrir que en la LNI, en ningún caso y por ninguna consideración, las reglas de base de la improvisación pueden estar descuidadas y los mecanismos dejados de lado. Al contrario, hay que redoblar los esfuerzos, porque toda falla, va en perjuicio del espectáculo, y también, del espectador que paga. Es una cuestión de SHOW BUSINESS, una noción que el teatro juzga muy a menudo de una manera despectiva. Lo que es fastidioso y excitante a la vez, es que en el juego de la improvisación todo va tan rápido y todo se encadena más rápidamente que en el taller de búsqueda o durante los cursos y que a las calidades de base del actor y a su fuerza de concentración costosamente adquirida; calidades extras son deseadas, como por ejemplo: la rapidez de ejecución y la calidad de reflejos. (Pero no son ellas deseables en el teatro convencional igualmente).

Los fundamentos de la improvisación en un deporte teatral son a veces voluntariamente atacados por las reglas del juego, su ritmo se prende sobre el ritmo personal del actor y el derecho al error no le es prácticamente permitido. (¿Pero, realmente, debería estar permitido en el teatro?).

El que tan bien había aprendido a llegar a una bella conclusión, ve a menudo el silbato del arbitro concluir por él. La noción del tiempo, aparece de golpe vital. Y qué decir de esos comienzos de improvisaciones mixtas donde 2 improvisadores, que habían aprendido a instalar bien una situación, a tomarse su tiempo, se ven de pronto obligados a ofrecerse mutuamente de comenzar (cuando son gentiles), y de instalar una situación en una fracción de segundo...

La verdad es que, podemos progresar en este juego, si existe un JUGADOR dentro de nosotros mismos. Porque este es el primer papel que tenemos. Cuando yo juego en la LNI, yo soy el jugador que usa la camiseta #1 en el equipo de los Azules, antes de transformarme en un pirata, un hombre de negocios o un borracho en una fiesta. Y siendo jugador, yo quiero ganar. **DE TODO LO QUE DECIMOS, ESTE ES EL ASPECTO SEGURAMENTE MAS DIFICIL DE COMPRENDER.** Probablemente, el más grande progreso que se produjo en la LNI es que quiere que todo el mundo que participa comprenda que hay que jugar para ganar, sino el juego pierde todo su sentido. Es por no haberlo comprendido, que muchos se han sentido desdichados. Yo comparo a menudo la LNI a un juego de ajedrez clásico. Yo considero la LNI como un juego de ajedrez humano. Cuando 2 jugadores de ajedrez se deciden a jugar, ellos saben en que se embarcan: buscar la victoria respetando las reglas estrictas. Si uno de los dos no quiere ganar, no hay juego posible. Si uno de los dos no puede soportar la derrota sin tener una depresión, otra actividad le seria recomendada. Cuando el juego de ajedrez queda en el guardarropa no hay perdedor o ganador. **CUANDO NO SE JUEGA, NO SE PIERDE Y NO SE GANA TAMPOCO.** Esta perogrullada nos acerca a lo esencial del propósito.

¿Porqué jugar? Porque cuando se juega, la pasión nos devora... con sus alegrías y sus sufrimientos. Desgracia a aquel que no conoce las pasiones. El jugador, como el enamorado, no puede decir que no al desafío y a su pasión. El alpinista, a quien le preguntaban porque se arriesgaba a romperse el cuello escalando la montaña, respondió **...PORQUE ELLA ESTA ALLI...** Yo soy jugador y quiero ganar. De acuerdo.. pero ¿como?. Ahí esta el centro de la cuestión, el verdadero sentido del juego y su verdadero desafío. El ajedrecista quiere ganar dando a su adversario **JAQUE MATE**, a través de una serie de movimientos brillantes e irreprochables, y no robando las piezas sobre el tablero mientras que el otro esta dado vuelta.

6. Por un código de ética.

Para que lentamente un código de ética tome forma y que este juego sea bien comprendido por todos, yo afirmo: en la LNI hay que ganar escribiendo bellas improvisaciones. Se puede escribir bellas improvisaciones solamente cuando se respetan los principios de base de la improvisación universal; y ese respeto a los principios de base no se puede llevar a cabo sin el otro. Respetando los principios de base, yo respeto y escucho al otro. Yo me pongo a su servicio.

EL JUEGO ME DEMANDA DE RAPIDEZ, BUENOS REFLEJOS, DE UNA BUENA SALUD FISICA Y MENTAL ... PORQUE ES UN DEPORTE... EL JUEGO ME PIDE DE LA AUDACIA Y DE LA DESENVOLTURA... PORQUE ES TEATRO... EL JUEGO ME PIDE TAMBIEN DE LA HUMILDAD Y DE LA GENEROSIDAD... PORQUE SOY UN HOMBRE...

He ahí, el superamiento y la abnegación de uno mismo, del cual hablamos más arriba. Dar todo al otro, olvidarse de si mismo y... ganar. **QUE GRAN PARADOJA...** Nada en ese juego tiene sentido, salvo el obstáculo. Porque el obstáculo ayuda a descubrirme, y de ahí, a definirme. Yo entro en este juego como se entra en una religión. Yo soy entonces un SAMURAI de la improvisación. Yo agrego a mi código de ética, el de SAMURAI, tal como lo describe el gran cineasta KUROSAWA, en un articulo para la revista NEW YORKER: en 4 principios, curiosamente desprovistos de agresividad.

- *.- Alto nivel de educación
- *.- Sentido de la belleza
- *.- Entrenamiento espiritual
- *.- Agudeza mental

El juego de la LNI me habla. Me dice: Si sos aburrido, yo me cerrare sobre vos implacablemente, con mis puniciones, mis galochas y el público, ese ogro que pide siempre más. Si sos bueno, desapareceré y no me verás mas. Si sos genial, entonces, mismo el público no querrá votar, y

encontrará irrisorio dar un punto a uno o a otro equipo, pues, el mismo color de las camisetas habrá desaparecido. Estando todo esto comprendido yo te digo si querés jugar... pero no lo hagas sin ganas.

Entonces, cuando creo haber arreglado el destino de la humanidad, me encuentro en mi casa simple ACTOR - SAMURAI, obligado a admitir que después de 10 años, el día en que se juegan los partidos tengo el mismo STRESS, el mismo miedo que al comienzo. Que no puedo pretender dominar el juego, y que cuando pienso que lo hago, ese dominio desaparece. Que con el tiempo es más y más difícil y exigente renovarse. Que a veces soy tan aburrido, que quisiera esconderme bajo el banco de los jugadores. O lo peor, cuando hace 5 o 6 improvisaciones que pierdo seguido, me digo: "Escúchame, sería hora que ganes una... no eres más tarado que otro". Y cuando algunas veces en el arrebató de un partido importante yo hago, por fatiga o por ambición, alguna bajezá; me digo: ¿Dónde se fue tu sentido de LINDO JUEGO?

7. Del maleficio de la L.N.I.

Primeramente llevada a las nubes como suceso teatral por lo que llamamos afectuosamente (?) "EL AMBIENTE", la LNI se impuso e irguió poco a poco como un desafío delante de los actores - improvisadores. Súbitamente tratado de MODA PASAJERA por ese mismo ambiente, comenzaba a conocer el suceso y a encontrar a su verdadero público: EL PUEBLO. Con el suceso, EL AMBIENTE se enfadó definitivamente, como si habría que jugar delante de lugares vacíos para que nuestro arte tenga algún valor y se merezca la simpatía de algunos intelectuales.

Es generalmente admitido que una de las razones que hace la LNI tan popular, es la participación del público. No solamente el público decide por su voto el resultado del partido, o puede parar el juego con sus galochas, sino que además él se ESFUERZA y TRABAJA con nosotros los actores. El se pregunta que haría si estuviera en nuestro lugar. En definitiva, el espectador se dice a sí mismo, que él también podría jugar... sino con los profesionales, por lo menos en su casa con sus amigos. El juego de la LNI es puro y el público comprende perfectamente los riesgos y las condiciones. A veces, yo me digo que a ese nivel, el teatro convencional (que amo igualmente) tiene una gran inclinación a excavar la fosa entre la profesión y el público (negación de abrir los ensayos al público, misterio que rodea la profesión, el mito que rodea a los actores, snobismo, preocupaciones de la opiniones de cierta gente antes que las del público, etc...)

El espectador de la LNI puede soñar que puede jugar con nosotros (que es lo que se produce a veces con los actores "amateurs") ó en una convención ya sea con gerentes de banco, o especialistas en sistemas de ventilación. Evidentemente, esta opinión, casi ideológica, nos fuerza a esforzarnos, pues debemos mantener los modelos de calidad que lleguemos a ser, sobre todo para los jóvenes. Y es también así de sorprendente comprobar que lo que hemos logrado establecer, a pesar de nuestras profundas preocupaciones de actor (que han rozado el recelo de PRIMA DONNA), la gente del pueblo, y particularmente los jóvenes, entraron como en su casa, sin pudor y con un desenfado sorprendente.

Probablemente no teniendo los adolescentes una imagen a proteger, pueden concentrarse mejor sobre el placer que le produce crear espontáneamente. Muchas veces lo verifique yendo a presidir partidos juveniles en las escuelas o colegios secundarios. Yo vi momentos de locura grandiosa y estuve particularmente maravillado de ver como los jóvenes se apropiaban del juego, inventado variantes en las reglas, proponiendo nuevas categorías de temas y teniendo su propio despliegue protocolar.

Habiendo hecho, en una época, animación teatral por la provincia de Quebec, yo me asombraba siempre de constatar con que falta de naturalidad los jóvenes decían los textos de teatro... y no solamente los textos en francés, sino también los textos quebequenses. Me demandaba mucha energía llegar a hacerlos hablar normalmente. ¿Buscaban ellos de imitar algo o alguien? ¿Porqué, si era teatro, había de que tomar golpe tono raro? Quizás, utilizando ese tono artificial pensaban llegar a alguna cosa inaccesible. Un hecho es seguro: con la improvisación, algunas formas de teatro (por no decir el teatro), se convierte súbitamente en accesible y todo el mundo se pone a hablar en un

tono justo. No solamente eso, todo el mundo entra sin problemas en juegos de teatro antiguamente complicados y en moldes de puesta en escena, en otro tiempo herméticos para el común de los mortales.

Así encontramos algo parecido en el "break dancing". Los adolescentes encuentran espontáneamente movimientos corporales muy complicados, que a los alumnos que estudian mímica les toma años aprender: Cuando le dije esto a un periodista me contesto "Si... pero es peligroso para la columna..."

A riesgo de parecer "simple", yo diría que no es raro constatar que una cierta parte de la población encuentra que "los jóvenes que no hacen nada son unos nulos" y que "los que se calientan por algo corren un cierto peligro". Como ese periodista que se preguntaba si la LNI desarrollaba la imaginación, en perjuicio del buen francés hablado. O como otro periodista que declaraba por la televisión que tenía miedo que los jóvenes se imaginen que el teatro es esto... "esto" lo decía por el juego de la LNI...

¿ENTONCES, EL TEATRO QUE ES?

Un día que Picasso visitaba un lugar de escultores, se extasiaba delante de una obra en evolución de un artista joven. Uno de sus amigos le dijo "esto, Pablo no es escultura"; "justamente por esto, es interesante..."

Quizás, en el fondo la LNI no es teatro...

La LNI tiene 10 años. Es gracias a 10 años de frenesí de los espectadores que actores y actrices profesionales en Quebec, y en la francofonía en general, se reagruparon para modelar el juego y escrutar el arte de la improvisación en esta forma particular, infatigablemente, para descubrir lo bien que se puede esconder de tan poco dominante... pero, sin embargo, tan provocador...

Robert Gravel
Junio de 1987