

TEATRO ESPONTÁNEO Y PSICODRAMA A DOS¹

Moisés Aguiar

Pretendo desde este texto presentar reflexiones con relación al uso del teatro espontáneo como referencia teórico práctica para el ejercicio del psicodrama bipersonal. En un primer momento plantearé algunas preguntas relativas al psicodrama en general, para a continuación, establecidas algunas premisas discutir las sobre el prisma de esa modalidad particular en que se encuentran solo el terapeuta y su paciente.

La pertinencia de este abordaje se explica por las conexiones históricas entre psicodrama y teatro. En efecto, Moreno muestra, en el inicio de su carrera, un interés especial por este último, cuyo encarcelamiento en los textos y formatos clásicos fueron objeto de sus críticas, que motivaron algunas de sus propuestas entre estas la del teatro de la espontaneidad.

Eran las experiencias con esta modalidad alternativa del teatro las que habrían llevado, según nos relata el propio autor, al descubrimiento de sus efectos terapéuticos y en consecuencia a la invención del psicodrama (10).

El teatro espontáneo, es pues, históricamente el puente que une el psicodrama y el teatro. Para investigarlo he trabajado con la hipótesis de que la experimentación y la reflexión en ese campo pueden proporcionar ayudas relevantes para el psicodrama, tanto en términos de estrategias operacionales como en términos de profundización conceptual.

A mi parecer, el psicodrama sufrió, durante un largo periodo, un relativo estancamiento en su desarrollo técnico y teórico, estancamiento que coincide con una tendencia a la minimización de la importancia de sus conexiones con las artes escénicas.

Hasta cierto punto, ese fenómeno es perfectamente comprensible. Situándose el psicodrama en el espectro de las líneas psicoterapéuticas, las demandas de la práctica clínica acabarían

¹Traducción: Teodoro Herranz Castillo. Director Revista Psicoterapia y Psicodrama.

estableciendo una pauta de investigaciones prioritarias, que pudiesen atenderse de un modo más directo e inmediato. El precio de esta orientación, fue tener que descartar, por lo menos temporalmente, algunas otras importantes posibilidades.

Sin embargo, ese fenómeno es perfectamente comprensible. Situándose el psicodrama en el espectro de las líneas psicoterapéuticas, las demandas de la práctica clínica acabarían estableciendo una pauta de investigaciones prioritarias, que pueden atenderla de un modo más directo e inmediato. El coste de esa orientación fue tener que descartar, por lo menos temporalmente. Algunas otras importantes posibilidades.

No obstante, estas búsquedas venían presentando señales de un aparente estancamiento, como si nada nuevo se pudiese encontrar en la perspectiva hasta entonces adoptada. Las contribuciones más significativas acaban situándose en el campo de la teoría con a las cuales el psicodrama venía acoplándose en cuanto técnica complementaria, extrañamente desvinculada de un cuerpo profundo de reflexión con respecto a sus propios fundamentos.

Eso hace que se hiciese prominente una alternativa de retomar los aspectos hasta entonces relegados a un segundo plano por esa razón aún no han sido suficientemente explorados.

EL TEATRO DE LA ESPONTANEIDAD.

El teatro de la espontaneidad es uno de esos temas mantenidos en la penumbra. Se llegó a considerar como una más de las muchas técnicas del psicodrama, utilizaba en casos especiales en los que no se aconsejaba ningún trabajo en profundidad o más específicamente terapéutico. En otras palabras como una versión lúdica del psicodrama, de la cual prácticamente no se podría esperar nada a no ser algunos momentos de relajación sin mayores compromisos.

Desde un punto de vista histórico, esa situación es como mínimo intrigante, ya que en sentido estricto el psicodrama es un desdoblamiento del teatro de la espontaneidad y no al revés. Para

aclarar lo que sucedió sería necesaria una investigación permanente que se ocupara de verificar algunas hipótesis.

La primera de ellas: El descubrimiento del psicodrama posibilitó el desarrollo de una estrategia más consistente que el teatro que le dio origen. El teatro de la espontaneidad representaría, en ese cuadro, la infancia del psicodrama, sienta esta una versión adulta de la propuesta moreniana. Por esa razón, el interés actual por el teatro de la espontaneidad se traduciría como mucho como una vocación historiográfica, cuando no una simple postura regresivo-nostálgica.

La segunda hipótesis: la propuesta del teatro de la espontaneidad no fue explorada más simplemente porque el descubrimiento de su potencial terapéutico redireccionó las búsquedas, una vez que la demanda social del momento se concentraba en los instrumentos terapéuticos que en las nuevas modalidades artísticas.

Tercera hipótesis: la suspensión o la desaceleración de las investigaciones sobre el teatro de la espontaneidad es el resultado de una limitación del talento artístico del propio Moreno que, por supuesto, había intuido una nueva línea de trabajo, pero no buco los recursos necesarios para concretizarla. El teatro de la espontaneidad era una modalidad del arte escénico en el que la primera estrella era el animador del evento, de quien depende en grande medida, la cualidad de la actuación global.

Para verificar esta última hipótesis sería interesante que muchas personas, con las más diferentes tendencias artísticas, pudiesen retomar las investigaciones de modo que produzcan una cantidad de datos suficientes para obtener una respuesta más fiable sobre el potencial estético del teatro que Moreno propuso.

Uno de los obstáculos para esa búsqueda es que los registros disponibles son insuficientes para caracterizar el modo como se desarrolla una sesión de teatro espontáneo dirigida por su

inventos. Las deducciones que podemos hacer se basan más en el psicodrama, ósea, en una fase más avanzada de sus experimentos.

A pesar de esto, podemos decir que alguna forma de esa propuesta se ha concretizada. En esta vuelta de siglo, ha surgido en varias partes del mundo, innumerables formas interactivas e improvisadas de artes escénicas. Ellas acaban rescatando de alguna manera, las raíces de la tradición psicodramática, a pesar de no tener siempre como objetivo la liberación de la espontaneidad—la marca principal del teatro moreniano. Entre las propuestas más relevantes podemos mencionar: las técnicas teatrales creadas por Augusto Boal; la multiplicación dramática de Kesselman y sus colaboradores, la reutilización de diferentes contextos, de la obra didáctica de Brecht; la Dramaterapia, o el playback theatre, en una correlación todavía un poca más atrevida podemos retroceder a los años 1960 e ir a encontrarnos hasta el mismo Living Theatre en sus recientes desarrollos como por ejemplo el Dream Theatre.

Buena parte de esas propuestas han sido incluidas en las investigaciones en las que he participado, en el campo del teatro espontáneo, entre las que se incluyen como las más significativas:

1. La realización de sesiones públicas de teatro espontáneo.
2. La inclusión del teatro espontáneo en el circuito cultural, como teatro alternativo.
3. Trabajo con diferentes tipos de público.
4. Experimentación de nuevos formatos, en el campo de las artes escénicas, que sean facilitadores del desarrollo de la espontaneidad creativa.
5. Búsquedas sobre la estructuración del equipo técnico (director y auxiliares) a partir de una definición experimental de los nuevos papeles y de una investigación sobre la pertinencia de la diversificación de funciones, con la inclusión de actividades específicas tales como: coreografía, figuración, iluminación, producción, efectos sonoros etc.

6. Investigación de varias formas de relación entre el equipo técnico y el público.
7. Experimentación de nuevas estrategias de intervención y facilitación.
8. Utilización de los recursos sobre investigación en situaciones con finalidades distintas, tales como la actuación en crisis personales y grupales (la psicoterapia y la socioterapia en sentido amplio), la potencialización de los objetivos grupales, las acciones de salud, los aprendizajes, pasando por el entrenamiento profesional y por la construcción del conocimiento en áreas específicas etc.
9. Una amplia reflexión toda esta práctica, pasando por la deconstrucción de la teoría tradicional, por la reconceptualización y por la formulación de nuevas hipótesis.

UNA NUEVA TERAPIA

En la medida en que se fueron desarrollando las investigaciones específicas en el campo del teatro espontáneo, incursiones paralelas y articuladas fueron sucediendo también en el campo de la psicoterapia, en un intento de verificar en la práctica, la aplicabilidad de los nuevos resultados. Evidentemente, este nuevo modo de mirar encarna varias preguntas de las psicoterapias tradicionales, apoyadas e instigadas por nuevas propuestas que vienen surgiendo en los últimos tiempos, tanto en el ámbito de las ciencias en general, pasando por las ciencias denominadas humanas y alcanzando a las psicoterapias en particular.

Nuestro objetivo, claramente establecido, ha sido y el de subsidiar las prácticas psicodramáticas con nuevos recursos técnicos, perfeccionándolas y ampliándoles el abanico de alternativas. En tanto ha sido evitable que algunas de esas ofertas acaben adquiriendo características de la oposición, dando la oportunidad de enfrentamientos y contrapuntos en aspectos que hasta entonces habían estado de modo.

1. Creación Colectiva.

En las investigaciones del teatro espontáneo llegamos a un formato preferencial de trabajo, que denominamos “teatro de del público” (theatre of audience), en el que se

estimula la creación colectiva de un texto teatral, puesto en escena de manera improvisada en la medida en que va siendo diseñado.

En este modelo, el protagonista continúa siendo, como en el psicodrama clásico, el eje del proceso: Es el primer interlocutor del director, siempre que se haga necesaria la intervención de este para facilitar la producción escénica. La historia elegida para ser representado constituye el embrión de una nueva historia, que va a ser inventada con la participación de todos: el protagonista, el director, los actores que suben al palco, así como el propio público.

En el escenario, el actor que realiza la escena con el protagonista no está obligado a reproducir con fidelidad el personaje del mundo interno del protagonista. Por el contrario, él es estimulado a jugar con la máxima libertad y valiéndose de sensaciones o fantasías lo que le va surgiendo, prestándoselas al personaje que está representando y traduciéndolas en texto y acciones. En otras palabras, en vez de evitar que el contrapapel esté contaminado con elementos de la historia personal de quien lo desempeña, se tiene como deseable que eso ocurra. El supuesto del que se parte es que a través de ese tipo de interjuego se amplían las posibilidades de expresión del inconsciente (grupal).

Forma parte de esta estrategia que los nuevos personajes puedan ser introducidos siempre que los miembros del grupo así lo deseen. Al director le compete la estética del espectáculo. Los criterios que cada director utiliza reflejan su sentido artístico y su contribución específica en cada ocasión. O sea, el director es también, abiertamente, uno de los constructores de la historia.

Hay que resaltar las distinciones entre este procedimiento y el que, junto con otros autores, considero como el psicodrama clásico. En esta, las cosas funcionan de un modo distinto. El protagonista tiende a ser identificado como el “paciente de ese momento”, ósea es a quien toca en esa sesión, que sus conflictos personales puedan

ser puestos en escena, la oportunidad de profundizar en la comprensión de los mismos a través de la investigación en escena de los contenidos psíquicos asociados a situaciones problema. Esa investigación debe constituirse, en sí misma, en una experiencia correctiva capaz de limpiar un área y favorecer nuevos desarrollos.

En esa versión clásica del psicodrama, la configuración sociométrica del grupo actual (director, auxiliares y demás participantes) y la sociodinámico del momento constituyen una especie de tela de fondo, teniéndolos en cuenta solo como uno de los criterios, o algo más, para una eventual interpretación de los contenidos escénicos.

La actuación de los actores secundarios es coadyuvante, en la dramatización, sean ellos los miembros del equipo terapéutico u otros participantes del grupo, está subordinada a las indicaciones hechas por el protagonista, evítense al máximo añadidos o que tengan que ver con las fantasías y conflictos resonantes.

Las técnicas psicodramáticas clásicas (soliloquio, doble, espejo e inversión de roles) tienen como objetivo buscar el sub-texto del protagonista, proporcionando apoyos tanto para el director como para los actores auxiliares para la introducción de nuevos elementos en la escena. Induciendo transformaciones en la trama y ampliando el tono emocional de la dramatización conduciéndola a un clímax catártico y reparador.

La relocalización sobre la óptica del teatro espontáneo nos coloca en otra perspectiva, que hace de la escena un producto del grupo en conjunto no del protagonista. La condición sociométrica del momento deja de ser secundaria para configurar la materia prima principal. Es como si las luces del público permaneciesen encendidas todo el tiempo, durante el espectáculo.

La hipótesis terapéutica que la guía es que la participación en un proceso de creación colectiva por sí mismo, es un factor de transformación para las personas implicadas, potenciando los efectos de la identificación y la solidaridad observables en el psicodrama tradicional.

En el teatro espontáneo, no se puede establecer por anticipación las metas específicas que se van obtener, en el mismo sentido está la intensidad de los cambios. Lejos de empobrecer el proceso, ese hecho puede conferirle una legitimidad mayor de la que se da en los casos , en función de los objetivos previamente establecidos, los procedimientos corren el riesgo de asumir un carácter manipulativo, favoreciendo el despotismo de los terapeutas y las relaciones de dependencia. Destaco, en este campo, principalmente los formatos orientados a soluciones, que tienen como meta identificar medidas operativas que deben ser adoptados por el protagonista para que este pueda encaminar la solución de los problemas que son objeto de su queja.

Excepto esta restricción de orden político filosófico, no se desconsidera la producción individual del protagonista, cuando se privilegia en la conducción de un psicodrama, puede representar el grupo tan legítimamente como lo hace la producción grupal. No es la legitimidad la que está en cuestión, lo que se considera como hipótesis es que la construcción colectiva, cuando es adecuadamente visibilizada puede ampliar los horizontes de la experiencia del propio protagonista, no solo porque puede conseguir movilizar a los demás participantes sino también por el sentido de colectividad que se puede alcanzar.

Por otro lado, la vivencia de cocreación traslada la problemática conflictiva del individuo para el plano de la comunidad, pasando a considerarla como un ítem de responsabilidad compartida, lo que minimiza los riesgos asociados al estigma de la patología individual.

El papel del paciente identificado es, así, solo transitorio, restringiéndose al momento en que el emergente grupal presenta el tema, ya como protagonista, en el contexto dramático, se haga el interlocutor preferente del director en el proceso de construcción de la escena. Su contribución se caracteriza como un privilegio y no como

un motivo para la crítica defensiva o la piedad victimizante, aunque estas últimas tiendan a insinuarse subterráneamente, protegidas por el manto de los innumerables disfraces disponibles.

El propio fenómeno télico (relación télica) acaba siendo visto desde un ángulo diferente, desde donde puede definirse como un flujo de comunicación en el proceso creativo. Eso facilita la comprensión de su carácter relacional, lejos de la tensión omnipresente de considerarlo como una habilidad perceptual que algunos individuos privilegiados poseen más de lo que la poseen otros. Aunque la diferencia aparente es mínima, su alcance y repercusiones son significativos.

II. La realidad suplementaria (realidad surplus),

En la mejor tradición teatral, el teatro espontáneo renuncia a la tarea de retratar la vida, constituyéndose en sí mismo como una parte de la vida.

Como consecuencia de ese presupuesto, lo que se hace no es, en rigor, hacer uso de la fantasía (el cómo sí del contexto dramático) para explorar la realidad, la vida como es, sino construir una nueva realidad, la realidad del momento, fugaz y auto superable. Aunque el pretexto sea esa exploración.

Moreno acuñó el término realidad suplementaria (realidad surplus) para describir lo que sucede en el palco psicodramático. Cuando clonado en otros contextos, el término tendría la acepción de un contenido cognitivo que no coincide con una “realidad de hecho” (la verdadera realidad), sino que, dado su carácter metafórico, que apunta hacia el significado de los hechos que pretende describir.

La narración que presentan los hechos de manera modificada recurre a aquello que los críticos literarios llaman la “libertad poética” metacomunicando que lo que importa no son los acontecimientos en sí sino el significado que se les atribuye. De ahí que puedan

ser maquillados, contados de un modo diferente, para que se dé el debido realce a lo que debe ser realzado.

Con ese sentido, la “realidad suplementaria” a menudo es vista con buenos ojos. Especialmente por causa de una veneración casi sagrada de la figura de Moreno, que siguiendo a los historiadores usó y abuso del derecho de crear su realidad suplementaria.

Esto nos lleva a recordar un aspecto de la historiología china, en que el cronista no considera fiel el relato que se propone retratar las cosas exactamente cómo sucedieron, con el mismo sentido de veracidad y objetividad adoptadas por nuestra cultura. El historiador chino cuenta una historia cuya verosimilitud solo ilustra el sentido que el emperador o el gurú quiere dar a los hechos, y eso se asume como válido y deseable. En un cierto sentido, nuestro patrón occidental de la historia hace lo mismo, sin aceptar hechos seleccionados por los vencedores y poderosos, haciendo que los relatos coincidan con su versión, pero si se reescribe la historia del lado de los perdedores o de los oprimidos, es el mismo fenómeno pero al revés.

No obstante en el plano individual esa acepción de la realidad suplementaria suele generar un cierto malestar, dado, que en una evaluación más rigurosa, incluiría un tipo especial de patología, una distorsión perceptual o incluso un mito forjado. Sería una especie de mecanismo de defensa, que hasta podría ser tolerado provisionalmente, en la medida que el sujeto no consiguiera librarse de él. Es un síntoma que precisa ser desvelando. La cura tendría lugar cuando el pudiese entrar en contacto con aspectos temido o aparentemente incongruentes de “la verdadera realidad”, lo que le llevaría a descartar, por inútil, una formulación fantasiosa.

Para obtener esa cura, la tarima psicodramática, como locus de la realidad suplementaria, acogería una concretización permitida, controlada y delimitada de las fantasías e impulsos reprimidos lo que tendría un impacto sobre la realidad

suplementaria vivida en el contexto social, favoreciendo su sustitución por nuevas versiones más próximas a lo que son en realidad las cosas.

La práctica del teatro espontáneo nos lleva a cuestionarnos esta línea de ideas.

En primer lugar, porque no es fácil sostener la afirmación tradicional de que el psicodrama, al permitir que se viva una experiencia por segunda vez, favorece el descubrimiento de los hechos traumáticos reales de la vida del protagonista y por tanto una experiencia reparatoria.

Debido a qué en sentido estricto, es imposible vivir la misma experiencia una segunda vez, como en algún momento pretendió Moreno. Lo que es posible, a lo sumo, es crear un símil de aquello que el protagonista va relatando, recomponiendo fragmentos, articulándolos con ayuda de detalles protésicos, en la esperanza de que lo esencial sea revivido, al menos en el plano afectivo. O sea, en rigor se crea una nueva historia con elementos atribuidos al original y se intenta producir una emoción que, de hecho, es nueva, pero que en la tesis sería idéntica a la ocurrida como motivo del evento focalizado.

Dado que nadie sabe cómo sucedieron las cosas con exactitud. Aunque, en una hipótesis extrema altamente improbable se pudiese reunir a todos los participantes en la vida real, del episodio focalizado y se les propusiese a ellos una reconstitución pericial “científica” con seguridad nos encontraríamos con una multiplicidad de versiones. No solo por el carácter selectivo del proceso de memorización y recuperación de los datos, sino sobre todo por los diversos puntos de vista. El resultado de esta tarea sería como máximo una composición amigable de todas ellas, como una verdadera aproximación, hecha de concesiones mutuas.

Si tenemos en cuenta que el relato inicial del protagonista, ya es, una realidad suplementaria, nuestra conclusión será que el esfuerzo de reconstitución solo crea una realidad suplementaria alternativa. Tal vez sea más aceptable para el grupo y la

esperanza de que sea más cómodo también para el protagonista. Con la ilusión de que se ha alcanzado la realidad.

Lo que fragiliza esa concepción moreniana de la realidad suplementaria son algunos de sus presupuestos no explícitos que por otra parte frecuentan los escritos del propio Moreno. Entre ellos, que el mundo de las ideas puede ser dividido en dos áreas distintas: la realidad y la fantasía.

La realidad, en esa acepción correspondería con la máxima correlación positiva posible entre el mundo interno y el externo, la percepción objetiva, los sentimientos adecuados. Más deseable que la fantasía, enseñaría la mejor cualidad adaptativa y, como resultado una mejor cualidad de vida.

Ya la fantasía sería un área de infraestructura, una especie de laboratorio donde se localizarían los sentimientos autónomos y no expresados, las ideas provisionales y embrionarias, las conexiones y las desconexiones experimentales, las visiones desinformadas e inmaduras propias del psiquismo infantil. Sería al mismo tiempo el “lugar” de la creatividad y el “basurero” psíquico. Peligrosa, para constituirse en una malversación virtual. En la medida en que sus contenidos pueden ser confundidos con los de la realidad, lo que condicionaría inadecuaciones y sufrimientos.

La realidad suplementaria sería, admitida dicha polaridad, una especie de área de transición entre las dos instancias, en la cual algunas fantasías travestidas de la realidad podrían ser toleradas e, incluso consideradas útiles. Fue la solución conceptual propuesta por Moreno para resolver los problemas que surgen de la dinámica del abordaje que venía adoptando de manera acrítica.

Aún en esta acepción, todavía se pueden encontrar elementos de la realidad suplementaria en lo cotidiano de las personas, el ideal sería que pudiesen darse cuenta de ella, cotejando esos contenidos con la realidad básica y librándose de algunas trampas en ellas incrustadas. Es lo deseable en términos de salud, sería que las

personas pudiesen transitar entre la fantasía y la realidad con el máximo de desenvoltura, sin adherirse a cualquiera de ellas, pautando sin embargo su vida por los principios de realidad.

Con el teatro espontáneo, aprendemos a apostar por el carácter metafórico de toda y cualquier producción escénica. O sea, ya sea cuando la escena es construida a partir de los hechos tenidos como concretos, objetivos e indiscutibles, el teatro como tal es siempre una metáfora.

Esa apuesta se basa en una visión del mundo que desconfía, sistemáticamente de las antinomias, incluso del par de opuestos fantasía y realidad. La realidad suplementaria, que deriva de esa distinción, se convierte por tanto a su vez en un concepto vacío. No tiene sentido hablar de ficciones travestidas de realidad.

La consecuencia de esta tesis es que el episodio contado por el protagonista psicodramático, que llama la atención para un fragmento de su experiencia personal, tiene el mismo valor existencial que una historia abiertamente inventada por el grupo.

La diferencia que tradicionalmente se hace es que en el primer caso se realizaría un intento de aproximación al hecho concreto (suponiendo que exista semejante concreción o que sea posible atraparla y describirla objetivamente), en la segunda hipótesis se abrirían más allá de esa pretensión. Pero tal distinción deja de ser relevante porque la aprensión de la realidad no pasa necesariamente por la identificación digitalizada (14) de sucesos históricos. Por el contrario, cuando se asume la propuesta de crear colectivamente una nueva historia a partir del relato inicial del protagonista, de alguna manera se alcanza un nuevo destino. Un meta mensaje es que el protagonista a partir del gemido de su dolor, abre las puertas a la investigación/creación de la vida, en un plano más abarcativo.

En este nuevo contexto la realidad suplementaria conquista una nueva acepción epistemológicamente más defendible: es la realidad creada en el momento, como una

experiencia de integración de múltiples vectores en un producto singular, lo que favorece la apertura a nuevos significados múltiples, ninguno de ellos es definitivo o exclusivo, ninguno de ellos es ideologizante. En otras palabras, para la espontaneidad.

III. Flexibilizando los procedimientos.

Otra vertiente abierta por la experiencia del teatro espontáneo e la posibilidad de focalizar el trabajo en algunas etapas de la práctica teatral, sin la obligación de cumplir siempre la misma y completa trayectoria. Esto teniendo en cuenta que la producción teatral es además compleja para que se pueda circunscribir sistemáticamente al tiempo limitado de una sesión improvisada.

Si un espectáculo del teatro convencional tiene por detrás de sus dos horas de presentación pública un trabajo de meses, porque el teatro espontáneo tendría que ser omnipotente, ¿pretende un resultado como mínimo equivalente sin esa inversión?

Podemos por eso mismo, pensar la producción normal del teatro espontáneo tanto como la dramaturgia, como puesta en escena (mimesis) funciones estas identificadas del mismo modo que en el teatro convencional. Teniendo esto en cuenta nuestra experimentación permitió la formulación de varias técnicas nuevas de teatro espontáneo, cada una buscando profundizar en un aspecto específico del trabajo teatral, tratando de garantizar siempre, la meta de la creación colectiva. Sígase como ejemplo: “la rueda de las historias” una recreación del método Brechtiano de las obras didácticas.

III. 1. La rueda de las historias.

Este formato se inspira en las tradiciones folclóricas. Los indígenas del centro-oeste brasileño acostumbra a reunirse al final del día, en el patio interno de la aldea y, en pequeños grupos,

cuentan y recuentan historias, principalmente divertidas, que relatan situaciones que implican a los propios miembros de la tribu.

Algo semejante ocurre en las pequeñas ciudades del interior de Brasil, donde todavía se mantiene, a pesar de la fuerza seductora de la televisión, el hábito de que las personas coloquen sus sillas en las aceras, al fin del día y allí permanecen conversando hasta que la noche impone el toque de recogerse. Las personas que pasan por allí inspiran las historias que van siendo recordadas, de lo contrario entran en la rueda y participan.

Varias tradiciones regionales incluyen costumbres ligadas a la transmisión oral, o incluso a través de la literatura popular- de la crónica de los acontecimientos significativos de la comunidad.

No es una idea nueva reciclar esas costumbres y utilizarlos como propuesta artística o terapéutica. El Playback theatre, por ejemplo, es estructura en torno a la idea de contar historias. La acción dramática se reparte entre el público y los actores, con el director haciendo la mediación y dando las coordenadas: el público narra los casos y los actores los recrean cuando los ponen en escena. La reflexión teórica apunta hacia la hipótesis de que las escenas relatadas traducen, metafóricamente, las líneas de fuerza que atraviesan el grupo en el momento. La transformación de ella en el texto teatral es, sin embargo, tanto más fuerte estéticamente cuando menos se preocupan los actores en traducir racionalmente esos mensajes. En otras palabras, depende de cuánto ellos sean capaces de, intuitivamente, hacer de la historia que representan su propia historia.

En la técnica de Kesselman y Pavlovsky (multiplicación dramática) también se estimula a la personas para contar historias. En una réplica de la asociación libre del psicoanálisis, se pide al grupo que, a partir de una escena protagónica, presente las historias que son suscitadas como resonancia de la primera y, en consecuencia, las nuevas resonancias que responden a la

primera onda. No existe ninguna preocupación hacer un amarre final más allá de lo producido por el grupo, dando más importancia a la vivencia de la multiplicidad.

En esta rueda de historias, los miembros del grupo se colocan en círculo, en el centro los almohadones y otros objetos representan una hoguera, las personas van contando las historias que le suceden, como si estuviesen al pie del fuego. El uso del Playback Theatre es diferente a la multiplicación dramática, no se busca establecer un conflicto básico en el cual la historia de las personas van contando las historias se van a producir, abriéndose con eso a la posibilidad de que ocurra también una pluralidad de conflictos, en la práctica, sin embargo, el movimiento del grupo tiende a enfatizar o privilegiar un área de tensión entre las muchas suscitadas. Si alguna de las historias despierta un interés especial en el sentido de que se desee verla representada, se interrumpe la secuencia y el relato es dramatizado. Las escenificaciones son libres, pudiéndose tanto reproducir el relato literalmente o el relato en el que se basan como crear una nueva historia a partir de ella. Al director compete el papel de coordinar la producción escénica, respetando el camino elegido por el elenco (reparto). Después de la dramatización se vuelve al círculo para nuevas historias, sin añadir ningún comentario: las propias historias suscitadas darán cuenta de las críticas y del compartir.

En la génesis de esta propuesta están las búsquedas que llevamos a efecto para el caldeamiento en el teatro espontáneo, en que una de nuestras construcciones fue la de que había necesidad de hacer una preparación de los participantes del suceso para el papel de autores del texto teatral que se pretende crear.

Una de las vías encontrados para ese caldeamiento fue proponer ejercicios de creación de historias a partir de recuerdos de escenas personales, sea por metonimia, como en la multiplicación dramática, sea por inducción temática (propuesta de que la escena recordada este asociada a un tema o sentimiento dado) o la asociación dirigida (la escena que tenía que ver con un relato o acontecimiento vivido en el momento).

En cualquiera de esas estrategias, la tendencia era la de conseguir una implicación gradual del grupo, evidenciado en la intensidad emocional creciente de las historias traídas a lo largo de la sesión, en el entrelazamiento cada vez mayor de las diferentes historias y en el creciente prontitud con las que tienden a aparecer.

Ese movimiento mostraba repercusiones en el proceso de creación colectiva, con el aporte significativo de contribuciones derivadas de todo el grupo y con un elevado grado de compromiso de esas participaciones.

El descubrimiento de las participaciones de la historias han sido, de hecho, una de las características del momento actual de nuestros trabajos. E con ellas, la valorización de la función dramaturgica en el teatro espontáneo, un aspecto que hasta entonces venía mereciendo una atención secundaria, puesto que la escenificación ocupaba el lugar de mayor relevancia.

Lo más curioso de ese descubrimiento es que las historias no precisan ser, necesariamente, historias vividas por su narrador, ni tampoco historias de la así llamada vida real. Pueden ser de terceros, como pueden ser de ficción. De hecho, parece haber una correlación entre espontaneidad y capacidad de expresarse a través de un acto intencionalmente creativo, como la pura ficción. Para comprobar.

Esos experimentos han sugerido una hipótesis relativamente osada con respecto de la psicoterapia: la de que el efecto terapéutico puede estar ligado mucho más al hecho en sí de que las personas cuentan historias, que en realidad intentos de identificación y concienciación del sentido, o igual, de los sentidos de esas historias.

Al ofrecerse la oportunidad de contar historias se estimula el reencuentro con aspectos que quedaran perdidos en la trayectoria de la vida, recuperando así extensas áreas desertificadas, que pueden recobrar vitalidad, significados e importancia.

Recordar historias permite reintegrar la historia, que debería tener como hecho principal el fortalecimiento de la identidad, especialmente en la medida en que recordar sucede dentro de un contexto de aceptación y valorización de los recuerdos e invenciones, sin críticas o explicaciones que las cosifiquen.

El hecho de esas historias sugiere en un ambiente colectivo y doblemente importante. Primero porque valoriza el individuo en su singularidad existencial, sin el riesgo de transformarlo en víctima, enfermo, incompetente o desastrado. Segundo porque las historias personales se entremezclan por lo que ella tiene de común en cuanto parte de la historia de la colectividad, no por la semejanza temática sino por la complementariedad. La colectividad también sale fortalecida porque de esa forma también se acaba reconectando con sus propios aspectos desertificados. Desde el punto de vista de la espontaneidad, el hecho de aumentar el área de circulación de las ideas y de los sentimientos representa un aporte significativo de aportes para las nuevas respuestas requeridas para las siempre renovadas situaciones de la vida.

III. 2. La obra didáctica.

La obra didáctica (Ingl: Learning Play; alem: Lehrstück) es una de las formas del teatro desarrolladas por Brecht como herramienta para promover la consciencia política, principalmente de la clase obrera “a través de la obra didáctica, Brecht propone la superación de la separación entre actores y espectadores a través del Funktionswechsel (cambio de función) del teatro. (8).

Se trata de textos condensados de fácil manejo por personas legas, que focalizan aspectos específicos de las relaciones sociales. Esos textos eran trabajados con pequeños grupos, a los cuales se propugna su discusión y representación.

La traducción de esa propuesta para el ámbito del teatro espontáneo favoreció el desarrollo de tres formas alternativas de trabajo.

La primera se concentra en la tarea dramática propiamente dicha. Consiste en crear y escribir colectivamente un texto teatro, tomando como patrón literario las obras didácticas de Brecht.

El proceso se inicia con las primeras intuiciones, explicitadas a través de la descripción de sensaciones individuales o, preferentemente, de la narración de episodios cuyo recuerdo, todavía queda fragmentada, va ocurriendo a los miembros del grupo.

Ese material inicial va siendo elaborado, buscándose su utilización en la construcción de pequeñas historias colectivas. Aún en estado bruto, pueden o no ser representadas experimentalmente, para enseguida ser recombinadas y cinceladas, hasta que se llegue a una pequeña obra, debidamente formateada en la literatura dramática, con determinadas características predefinidas tales como la extensión, el número de personajes, la ambientación, etc....

La actividad, que en general se extiende durante algunas horas, se acaba ahí, sin que el texto en su forma vinal, termine siendo de hecho representado.

Otra versión del método bien las características de un ensayo de la puesta en escena. Consiste en ofrecer al grupo una pequeña historia, cuyo texto, previamente elaborado, debe ser representado sucesivas veces, no permitiéndose que sea alterado. O que puede variar en la forma de ponerlo en escena.

Después de cada escena se hace un debate convertido para la profundización de la comprensión de los varios sentidos del guion y de los mensajes escénicos producidos. Las discusiones inspiran nuevas alternativas de actuación, que buscan traducir dramáticamente las emociones movilizadas.

Los miembros del grupo se colocan en los diferentes papeles, incluso el protagónico (aquí el protagonista, es el personaje central de la trama descrita en el texto y no el actor que lo

representa). Así, en un compromiso cada vez mayor, el grupo va buceando en los nuevos sentidos que van siendo identificados en cada módulo representación-discusión.

La tercera alternativa, un trabajo mucho más larga, une las dos primeras: el grupo crea el texto y, enseguida se entrega a la tarea de explorar múltiples posibilidades de representarlo.

IV. Construcción colectiva del conocimiento.

Aunque el teatro espontáneo no tenga como objetivo retratar la vida, es un poderoso instrumento para investigar las relaciones que suceden dentro de una comunidad.

En la medida en que las personas participan del proceso de construcción del espectáculo, ellos vivencias sus relaciones con los demás participantes de una manera reveladora de los aspectos de la vida social que no siempre les eran tan evidentes.

Se descubren en la actuación de los otros, se muestran y se descubren a sí mismas, descubren a los otros, descubren nuevas posibilidades de relación y nuevos potenciales. Todo eso de una forma tan integral que no siempre tiene necesidad de que esos descubrimientos sean racionalmente organizados.

La discusión de lo ocurrido es la verbalización de la experiencia, cuando sucede, en general demuestran como el trabajo puede abrir el horizonte de los sentidos e iluminar la vida como un todo. En este caso, no es necesario que algún analista experimentado haga una lectura inicial más competente- y por supuesto más correcta- de lo que aconteció en una sesión para que la experiencia alcance sus objetivos. Los propios participantes se encargan de eso y ofrecen las más diferentes visiones del mismo suceso.

La inmersión de los sujetos en el proceso constituye en sí el requisito de aprendizaje más que suficiente.

Aprendizaje. Si, esta es una situación típica de aprendizaje, en que el papel del director-educador se define de un lado por la intervención facilitadora y de otro por su compromiso total con la situación, de modo que él también se convierte en un aprendiz en la misma medida que los demás, a pesar de la diferenciación de los papeles.

Esa forma de adquisición de los conocimientos se caracteriza principalmente por su aspecto colectivo, o sea, el contenido dominado no constituye propiedad individual que pueda ser utilizado cuando y como su propietario desee, lo que puede incluso perder su placer y ser utilizado como instrumento de dominación. Es la colectividad la beneficiaria del conocimiento adquirido. Y como tal, el saber es accionado siempre a partir de las relaciones que se dan en el interior de esa misma colectividad, fenómeno que enriquece la comprensión de aquello que Moreno llamó de co-consciente a co-inconsciente.

Ese modelo de aprendizaje en sus varias vertientes y desdoblamientos, está en la base e la filosofía educacional contemporánea, que poco a poco se va abriendo más a las prácticas tradicionales basadas en el presupuesto de que el profesor sabe y el alumno no, y de que el buen profesor es aquel que es capaz de hacer termino sabiendo aquello que él sabe, el buen alumno es el que es capaz de salir de la situación sabiendo lo que el maestro le enseñó. En la pedagogía pos-moderna no se niega que en principio pueda haber una diferencia significativa en el punto de partida del conocimiento del profesor y el alumno, ni que ese hecho sea relevante en el proceso de aprendizaje. Lo que se acentúa, sin embargo, es que la construcción del conocimiento implica a ambas partes en el mismo proyecto, en la misma situación, siendo el resultado de la experiencia el que implica en que todos en tanto que individuos y colectividad van a ir incorporando alguna cosa a lo que ya sabían.

El contenido específico de aprendizaje no está predeterminado y está condicionado a las circunstancias imponderables. Depende, por ejemplo de los conocimientos previos y de que en e medida la experiencia presente se haga organizadora de esos conocimientos, depende del

significado que determinadas ocurrencias adquiera para los participantes del proceso, depende de las emociones movilizadas y de la carga afectiva que impregna la experiencia. O sea, depende de una infinidad de factores que también estaban presentes en las prácticas pedagógicas tradicionales, solo que estas no las tenían suficientemente en cuenta, por eso mismo, enfrentaban un desgaste mucho mayor para un resultado mucho menor.

Por otro lado, no se espera de un proceso educado menos que la asimilación de nuevos conocimientos que resulten en cambios significativos en el proceso vital.

El conocimiento se construyó a partir de necesidades, intereses, motivaciones y principalmente, de iniciativas del sujeto. La construcción implica un actuar sobre el objeto de conocimiento, desafiarlo, intentar transformarlo, establecer con él una relación lo más completa posible, lo que incluye, de acuerdo con los educadores, un componente emocional que deja de ser visto como un mero fondo para convertirse en figura.

Ahora, todo este tiene que ver con la visión psicodramática de proceso terapéutico. Moreno acentuaba que la búsqueda social del psicodrama daba a cada uno de los participantes el estatus de investigador, del mismo modo que en la psicoterapia de grupo psicodramática todos los participantes son terapeutas.

Esta propuesta “constructivista” moreniano tiene una implicación política importante, porque al anarquizar la posesión del conocimiento lo descentra de las instancias de poder.

Eso no quiere decir que las estrategias de construcción del saber puedan prescindir de estructuras institucionales y, principalmente, de líderes debidamente entrenados, capacitados y conscientes de los propósitos que inspiran lo instituido. La estructura institucional, el liderazgo, todo eso sugiere poder. Que esta perspectiva, que al mismo tiempo, se representa autofágico, es un papel transitorio que se define por una tarea cuya finalización implica la autodisolución de la simetría vincular. Una versión probablemente saludable de madurez, que aleja el fantasma del parricidio. La terapia psicodramática está, pues, tan próxima a la

educación que, con facilidad, se podría caracterizar como un proceso educativo. Por otro lado, la educación que se basa en los principios antes descritos, tan próximos a la práctica del teatro espontáneo y del psicodrama, puede ser tranquilamente descrita como un proceso terapéutico. Incluso en los casos considerados como más graves, la psicoterapia acaba adquiriendo un carácter de aprendizaje de convivir con límites, ya sea la psicoterapia considerada como un proceso de transformación exclusivamente individual quiere verse de un modo más abarcativo, para llegar principal o subsidiariamente a las relaciones interpersonales. El presupuesto, en este caso, es que no siendo satisfactorias las formas encontradas hasta entonces para resolver los problemas derivados de algunos datos invariables o difícilmente modificables- como por ejemplo, un mal incurable. La terapia constituye un proceso de busca de alternativas, de aprendizaje, de nuevos caminos. Para el terapeuta, de la misma forma que para el educador, esa perspectiva es extremadamente liberadora, porque abre los horizontes y elimina algunas barreras, que , con el pretexto de definir los límites del papel, acaban castrando la relación e impidiendo que sea más fluida. E influyente.

Cuando el terapeuta tradicional se ve “enseñando” alguna cosa para su paciente luego es aconsejado a reprimirse, acusado por su propia consciencia de estar extrapolando su papel y distorsionando el objetivo de la relación. De la misma forma. El educador tradicional, cuando se encuentra con algunas situaciones problemáticas de su cliente en vez de seguir de frente para ayudarlo a resolverlo, interrumpe su intervención y lo remite a un terapeuta incluso cuando sabe que podría ampliar el ámbito de su propia actuación educativo terapéutica. El psicodramatista es pues, a su vez un terapeuta y un educador. Esto amplía la responsabilidad y a su vez le desata las manos.

Sobre este aspecto, se evidente una divergencia entre el teatro espontáneo y la línea del psicodrama que opta por el modelo clínico tradicional. Este se basa en la definición de una

patología a ser eliminada, una enfermedad identificada a través de síntomas y señales, cuya etiología condiciona la eficacia de las intervenciones terapéuticas que se van a adoptar. En este modelo, el psicodrama también tiene sus síntomas diana y se preocupa con los resultados, avalándolos para la comparación entre lo obtenido y lo deseado (o deseable), entre lo alcanzado y lo esperado (o esperable). En otras palabras, si el remedio fue eficaz o no. El modelo de teatro espontáneo es otro, se basa en el potencial transformador del arte.

V. El potencial transformador del arte.

El teatro espontáneo es ante todo una forma de hacer teatro, y por tanto, una legítima modalidad artística. El hacer artístico implica una relación especial del sujeto con el mundo que lo cerca, en la cual el sujeto abre toda su sensibilidad para captar los sentidos y traducir esa experiencia en un forma que, en palabras de Buber (5), a él se le presenta y con el que tiene un verdadero encuentro.

Por el desarrollo de la totalidad, de ser, esa experiencia es tenida como diferente de todas las otras que pueden ser vividas en lo cotidiano, en las cuales apenas una parte del ser se encuentra comprometida.

Las experiencias parciales pueden muy bien proporcionar emociones intensas, aprendizajes, recuerdos significativos, Insights, etc. En este sentido, toda y cualquier experiencia puede ser considerada transformadora, porque al final de ella, si por algún criterio ese final puede ser identificado, el sujeto incorpora algo nuevo, amplió o restringió sus posibilidades de respuestas vitales.

Ya en encuentra con la forma, la característica esencial de la experiencia artística, va más allá porque reposiciona al sujeto en el mundo, alterando todas sus relaciones. No se trata solo de comprender lo que pasa dentro o en torno de sí, ni tampoco de una purgación transitoria y circunstancial de emociones ocasionalmente congestionadas. O lo que la experiencia del

encuentro proporciona es una iluminación singular que afecta más profunda y ampliamente al sujeto, integrándolo en el flujo de la vida como agente creador.

Esa tesis se enfrenta a una frecuente objeción, que se sostiene en el caso de que todo artista debería ser una persona emocionalmente equilibrada, lo que en la práctica no está comprobado.

El criterio de equilibrio emocional se traduce en una visión pasteurizada del mundo, en que se valoriza un determinado tipo de encuadre del individuo dentro del orden social, estableciéndose como ideal que no tiene desajustes, ni preguntas, o intensidades fuera del patrón.

En esta perspectiva utilitaria, es fundamental que, cuando se habla de transformación, se establezcan con claridad el punto de partido y el punto de llegado: del dolor a la quietud, de la duda a la certeza, del disconfort al bienestar, del desacoplamiento al acoplamiento, etc.

El arte es además una estrategia de conocimiento que no se consigue a través de las estrategias desarrolladas por las ciencias, tal como oficialmente se caracterizan, sino por una vida diferente que pasa por la vivencia del caso, y se funda en la intuición, en la sensibilidad, en la creatividad.

La validación del saber así alcanzado no se pauta por los mismos patrones que son aplicables a la investigación científica.

Es prácticamente imposible, si no inútil, hacer una descripción detallada de los procedimientos que fueron adoptados para llegar a lo que se llegó. Mucho menos todavía, repetir la experiencia es verificar sin réplica y confirmar los hallazgos anteriores.

La confiabilidad del arte como instrumento de construcción del saber está lejos de aquellos alcanzados por las ciencias tradicionales, también porque en estas se consigue de alguna manera, desvincular de la persona del investigador los resultados alcanzados, en tanto que en

el plano artístico la comunicación es fundamentalmente intersubjetiva, aunque medida por el trabajo.

Para responder a esa necesidad de establecer parámetros de confiabilidad, Moreno propuso la validación existencial. Pero esa propuesta solo es pertinente dentro de un cuadro epistemológico que sea afín con el pensamiento existencialista, en el que cuenta es lo singular y no el patrón. Fuera de él, no tiene sentido. La única posibilidad del arte es un cambio que no define el origen y el destino. Por eso cuando se afirma que el arte tiene un poder de transformación y que ese potencial puede ser más explorado que lo ha sido, la pregunta de la fiabilidad no puede ser colocada como se ha hecho tradicionalmente.

Entiendo, por la forma en que la llamada arte-terapia, que tuvo su brillo tiempo atrás, cayó en descredito no porque se había constatado que su alcance era más limitado de lo que parecía, sino en mayor medida porque intentó encuadrarse en una perspectiva científica, objetivo este siempre condenado al fracaso. Ese es el destino también del propio psicodrama, cuando intenta cientifizarse dentro de los patrones convencionales. No así, contra todo y contra todos, el arte no solo es una forma de conquista del saber, como lo es de forma privilegiada, vanguardista, con un alcance que sobrepasa muchas veces lo que se consigue la metodología científica. Como se vale de la intuición, mantiene contacto directo con el objeto, sin demasiadas mediaciones que consumen energía y muchas veces pierden el objetivo. Su poder de transformación también se potencializa, una vez que actúa tanto a nivel de los individuos en particular, que se envuelve en el acto de la creación y sufren el impacto del producto estético, como también a nivel macro, como el fermento que hace crecer la masa, como el trickster (“bufón” en Psicodrama simbólico) que gesta las grandes revoluciones.

El teatro espontáneo, es una forma de arte y en ese enfoque reside su mayor potencial. Pero, entonces, en ese caso donde queda la responsabilidad del terapeuta que está buscando ayuda

al paciente a superar un dolor que le atormenta y que precisa tener alguna garantía de que su pago tendrá una contrapartida de confianza. ¿No depende el arte de la inspiración?, ¿Cómo queda el cliente si el profesional no está inspirado aquel día o en aquella fase? , ¿Si el mismo no estuviera inspirado para la colaboración con el terapeuta? ¿Si ellos no consiguen de inmediato una relación tética (tele relationship)? ¿También paga? ¿Pospone la solución de sus problemas? ¿Y cómo puede tener la certeza de que no está tratando con un mentiroso?

Son preguntas difíciles de responder. Sin embargo, se puede tener una certeza, es engañoso ingenuo y ciego pensar que la ciencia representa un verdadero e infalible antídoto contra el charlatanismo. Todo terapeuta sabe que su conocimiento científico es limitado y es apenas instrumental, y que en rigor, lo que cuenta realmente es su inspiración, su disponibilidad, la magia que se instaura en su relación con el paciente, a partir de la afinidad, de la confianza, y aceptación mutuas y con un coctel de condiciones más unidas a la subjetividad que al caudal de conocimientos.

Eso no significa sin embargo que los conocimientos sean inútiles o innecesarios. Herramientas y know how (El saber cómo) componen, junto con las manos, juntamente con las manos del cirujano, un conjunto único e inseparable. Así como sucede con el escultor, el bailarín el pintor, el director de cine, el escritor.

El arte no es caótico. El buen pintor sabe que al usar la acuarela necesita un determinado tipo de papel, y que el temple se consigue con determinados ingredientes y no con otros, que determinados pinceles o espátulas son más adecuados para algunos matices. O sea, el buen artista, tiene que dominar la técnica. Solo la técnica, no hace buenos artistas.

No existe conocimiento inútil cuando se hace arte.

Lo que plantea la diferencia, en nuestro caso, es saber si el modelo de trabajo privilegia la búsqueda clínica tradicional buscando explicaciones para el sufrimiento y las maneras de eliminarlo, o se opta por crear oportunidades de liberar la espontaneidad a través de una experiencia de creación, creyendo que la apertura de la vida para nuevos sentidos es de lo que las personas están realmente precisando, y que el arte es capaz de proporcionar las condiciones para que ocurra.

La perspectiva del teatro-arte favorece, incluso, una nueva alternativa desde el punto de vista epistemológico. El objeto de conocimiento deja de ser el comportamiento individual (del paciente) no nos interesa investigar sus peculiaridades y eventuales patologías. Las luces son direccionadas en su inserción socio-histórica, lo que permite transponer una dicotomía clásica: individual vs. Colectivo.

Se necesita sin embargo no confundir esa perspectiva con la que ha sido referencia en la literatura como el área de las relaciones interpersonales, de las interrelaciones, de lo intersíquico, de la intersubjetividad y otros términos semejantes. Esto porque todos ellos son más restrictivos de lo que conviene a una fiel definición del nuevo campo propuesto, dado que aún se basan, en buena regla, en la contraposición entre lo colectivo y lo individual y declaran priorizar el primero.

Muchas veces, sin embargo, continúan focalizados en el segundo, investigando en el las emociones y las representaciones mentales subyacentes al intercambio con sus iguales en la relación.

El abordaje artístico aporta una visión molar en contraposición a la molecular, en la medida que el modelo lógico a pesar de que la práctica pueda divergir, en puntos significativos, de lo que se conoce como terapia sistémica, terapia holística o incluso terapia gestáltica corrientes que se sitúan dentro del mismo espectro.

La diferencia fundamental, en este caso, el presupuesto de que el conocimiento-arte se construyó como intentos de transformar la realidad, con la participación de todas las personas implicadas en este proceso, y que la transformación se hace posible a través de la experiencia de la cocreación como tal.

En la mayor parte de las ocasiones, lo que motiva la intervención es un dolor, en general localizado en uno varios individuos, lo que constituye una permanente tentación en sentido de “desligar la alarma lo más rápida posible para que no moleste más”. El científico-artista-observador, sin embargo, no se coloca al margen del fenómeno estudiado y la intervención terapéutico-educativa se da dentro y no desde fuera.

Psicodrama de dos

Todo este conjunto de reflexiones a respecto del teatro espontáneo- y por extensión, del psicodrama, tiene como referencia el trabajo con grupos. La aplicación de esos principios a las situaciones en las que están solo el terapeuta/director y el cliente/protagonista, es lo que a continuación vamos a examinar.

Sirva recordar que el mismo psicodrama clásico, sin las contribuciones derivadas de nuevas experiencias con el teatro espontáneo, se han visto, tradicionalmente, como un instrumento adecuado para la actuación con grupos, insuficiente sin embargo para la atención individual.

No obstante, es preciso que tengamos en cuenta que lo que se llama “psicodrama clásico” está lejos de cualquier unanimidad en cuanto a su propio significado. Por otra parte son casi 80 años de historia del teatro de la espontaneidad y de la psicoterapia psicodramática, desde que Moreno realizó sus primeras inclusiones en este ámbito, en el entusiasmo de su juventud y en la efervescencia cultural de su época y su medio.

Desde entonces ahora, como sucede con todas las ideas sencillas, su método ha sido adoptado por un número cada vez mayor de personas que trabajan con las personas. Todos esos adeptos han hecho contribuciones significativas unos más otros menos, tanto desde el punto de vista de las prácticas que han utilizado como de las reflexiones teóricas, de tal forma que se tienen hoy un conjunto de procedimientos que representan, como un todo, un enorme avance en relación a las propuestas originales del creador.

En el caso del psicodrama de dos que, por fuerza de innumerables circunstancias acaba siendo tan diferente del psicodrama grupal clásica podría surgir la duda: ¿Pero eso es psicodrama?

La respuesta nos sugiere que, con toda esa evolución el campo del psicodrama acaba por constituirse en un espectro tan amplio que para investigarlo puede ser útil el modelo conocido como air de famille. Umberto Eco (6) lo utilizó en su planteamiento sobre el totalitarismo, en el que explora exactamente el parentesco entre diferentes ideas como se demuestran en el gráfico

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | B | C | | | |
| | B | C | D | | |
| | | D | D | E | |
| | | | D | E | F |

A, B, C, D, E, F, designan ideas distintas. La idea A tiene puntos en común con B y con C, y B y C tiene puntos en común con D, y a su vez D no tiene nada que ver con A; C y D comparten características con E, en la medida que A, B y C. De ese modo, el espectro, ABC, BCD, CDE, DEF incluyen dos conjuntos, ABC y DEF que son absolutamente distintos, y no obstante están incluidos dentro de un mismo campo.

Según este modelo, muchas prácticas llamadas psicodramáticas acaban siendo tan diferentes de otras que el hecho de tener la mismas designación puede incluso ser molesto para uno y u otro segmento profesional. No es solo una cuestión de estatus como principalmente por el bajo potencial de intercambio efectivo de experiencias.

En verdad, el empeño de identificar características fundamentales que posibilitarían el encuadre de diferentes prácticas en la categoría general de psicodrama ha resultado poco fructífero, porque se ha constatado que ningún ítem puede ser considerado como referencia sine qua non (condición indispensable).

Es la utilización del psicodrama dentro del setting de la terapia individual un caso típico, en la medida que fue creado y desarrollado para el trabajo en grupos, volviéndose indispensable adecuar esas propuestas a la nueva situación, para que puedan responderá esos nuevos desafíos.

El proceso de metamorfosis técnico-teórica se da, necesariamente, dentro de un determinado contexto socio-histórico cultural, y para ser comprendido debe ser siempre referido a él. Por eso, considero importante explicitar algunas características del medio en que el que fue generado y gestado el psicodrama bi-personal, objeto de esas consideraciones.

1. Un panorama histórico.

El locus está en Brasil, un inmenso país laboratorio que vive el clima de que todo está por hacerse, siendo interesante una rápida mirada a las circunstancias históricas que presidirán la adopción y la expansión del psicodrama en esa parte del mundo.

Aunque los primeros psicodramatistas habían surgido a mediados del siglo XX, por influencia de pioneros de Francia, el boom se aconteció al final de los años 1960, con un impulso suficiente para mantenerlos en crecimiento acelerado hasta el final de la siguiente década,

teniendo como epicentro el congreso internacional de psicodrama realizada en Sao Paulo, exactamente en 1970.

En esa época, la nación vivía una violenta opresión política de un régimen militar, muy eficiente en dismantelar cualquier intento de organización del pueblo en torno a ideas políticas divergentes de las defendidas por el segmento dominante.

Por otro lado, en el campo de la psicología y de la psiquiatría, la práctica psicoanalítica era sumamente elitista, solamente accesible a una parcela muy pequeña de la población, económicamente diferenciada. La restricción era de tal origen que los mismo profesionales del área, en la época incluidos entre el 1% de los que tenían acceso a la formación de nivel universitario, difícilmente podrían soportar las cargas financieras de la carrera psicoanalítica. La búsqueda del saber psicoanalítico, terminaba usándose, preponderantemente, por falta de mejores alternativas, la escasa bibliografía disponible, y muy poco análisis de formación y control.

El surgimiento del psicodrama vino a responder, así, a imperiosas necesidades sociales, por un lado la oportunidad de reunirse en grupos, sin riesgos de represión, por tratarse de una actividad terapéutica, en principio por encima de cualquier sospecha, por otro, el acceso a una herramienta de trabajo y a un entrenamiento, que incluya la terapia personal, cuyos costes eran razonables.

La difusión del psicodrama, fue tal vez en función de eso, muy rápida, tanto en términos de números de profesionales que buscaran este tipo de especialización en términos de la dimensión de los clientes: casi todos los consultorios estaban repletos de grupos y más grupos de psicoterapia psicodramática.

La velocidad de la expansión signífico, inevitablemente una pérdida de calidad. La imagen del psicodrama, inicialmente bastante seductora, se fue volviendo poco a poco sin brillo, impregnada de una evaluación negativa: los psicodramatistas eran vistos como superficiales e irresponsables.

Vino el período de la depuración. Un número significativo de profesionales se fue decantando y buscando alternativas, una buena cantidad de profesionales, que se habían adherido al hedonismo aparentemente fácil que ofrecía el psicodrama, acabo abandonado por sus pacientes y desapareció del escenario.

Los que permanecieron fueron los que entendieron que las buenas perspectivas del psicodrama estaban asociadas al empeño y desarrollo así como al reconocimiento de que se trataba de una alternativa que, todavía incipiente, parecía válida y prometedora.

Para alcanzar una mejora fundamentación habría que buscarla no donde ya se había buscado, sino en la prospección y exploración de nuevos depósitos. En la extracción de oro, tanto de los ríos como del subsuelo, mucha arena y mucha graba necesitan ser retirados, pues el mineral precioso se esconde en medio de esos elementos considerados sin valor y por tanto eliminables. De la misma manera, muchos extravíos fueron necesarios, de los cuales una gran parte perdura hasta hoy, para que el psicodrama pudiera añadir una cantidad significativa de nuevos conocimientos y nuevos desarrollos.

La bibliografía producida en estos treinta años fue voluminosa (probablemente un record mundial, desconocido fuera de los países de lengua portuguesa), si tenemos en cuenta el número de libros y artículos publicados. Infelizmente, no se ha hecho todavía un trabajo de rastreo y catalogación capaz de ofrecer un panorama completo de ese material. Es difícil

incluso estimar la inmensa producción que permanece inédita y que se pierden en los archivos polvorientos de las decenas de instituciones que se organizaron en todo el país.

II. Hacer psicodrama con un único paciente.

En medio de ese proceso, el desafío, estaba siempre presente: ¿cómo podría un profesional, trabajando solo atender pacientes individuales utilizando el referente psicodramático? Los neo-psicodramatistas, que venían de una u otra formación teórica anterior tenían como alternativa dividirse: utilizaban el psicodrama en la atención en grupos, y en la atención individual la técnica que ya dominaban antes, siendo el caso más común, la psicoanalítica. Pero esa solución solo era viable para los profesionales que contasen con la doble formación y dejaba de lado la verdadera duda.

El propio Moreno por otra parte llegó a encontrarse frecuentemente con ese problema, y su solución fue componer un grupo de familiares y colegas profesionales ad hoc.

No se caracterizaba, en este caso, como un grupo terapéutico, psicoterapia de grupo, en el sentido de un trabajo realizado con varios pacientes reunidos, sobre la dirección de un equipo terapéutico. Era un grupo muy peculiar, no habiendo registros de la sociodinámica de ese grupo, improvisado de ese modo, había sido considerado relevante para el trabajo con el protagonista.

Como ya se sabía de antemano quien era el protagonista, no tenía el carácter de emergente inmediato del grupo inmediato, compuesto de manera provisional, el sentido de su enfermedad se buscaba en las características su átomo social o de la comunidad más amplia de pertenencia, como por ejemplo en el caso del psicodrama de Karl "Adolf Hitler" (11) lo que le añade un colorido especial al concepto de protagonista.

Mientras tanto, el grupo *hic et nunc*, no era tomado como la matriz de la historia que se representaba. Los participantes de la sesión apenas desempeñaban los contrapapeles indispensables en la escenificación, recibiendo del director Moreno mandatos muy específicos para hacer viable el trabajo.

Por eso mismo, el procedimiento no se configuraba exactamente como una creación colectiva que fuese el producto de la espontaneidad grupal, pero sí un teatro improvisado cuyos autores recibían un script elaborado en el momento, por el director o por el protagonista, debiendo restringirse a las tareas que les eran solicitadas.

Esas experiencias de Moreno, inspiraban, en la medida en que el psicodrama se fue difundiendo por el mundo, el modelado de un equipo terapéutico profesional de director y auxiliares, que puede dar cuenta de las necesidades de la dramatización del paciente. La práctica recomendaba que, en la imposibilidad de trabajarse con varios auxiliares, hubiese al menos dos, uno masculino y otro femenino, para facilitar la representación de los papeles en el que el género fuese una característica más importante y en las situaciones en que se considerase que el personaje y el actor perteneciesen al mismo género. Como concesión, máxima, se debería tener al menos un auxiliar para la réplica en la escena al paciente/protagonista, a ser posible del género opuesto al director.

En la evolución del psicodrama brasileño, mientras tanto, una variable tendía imponerse sobre todos los demás criterios. Esto significa que cualquier solución que represente la necesidad de remunerar a más de un profesional, lo que supone un aumento del coste, resulta inviable para una abrumadora mayoría de clientes potenciales. El psicodrama bipersonal, surgió en gran parte como el desarrollo de la aplicación de este criterio.

Para hacerlo viable, se experimentaron incontables modificaciones técnicas a lo largo de los años. No me ocuparé de ellas en este texto, ya sea para comentarlas en detalle o para mostrar

una visión de conjunto, lo que intenté en un trabajo anterior (1). Desde entonces, mi objeto es más restringido, limitándose al esfuerzo en el sentido de describir algunas de esas adaptaciones, en la perspectiva del teatro espontáneo.

Se trata de una visión bastante específica, fundada en algunos presupuestos que no son universales en el campo profesional del psicodrama y que constituyen, antes que nada, una propuesta de investigación practico-teórica. Su singularidad no tiene pretensiones excluyentes, deseando antes la revitalización del psicodrama, tanto por el desafío deconstruccionista como por el descubrimiento de nuevas posibilidades.

III. El concepto teatral del protagonista.

En el lenguaje psicodramático, el término protagonista es utilizado casi siempre como sinónimo de cliente. O en una acepción un poco más rigurosa, como aquel cliente que trae el problema personal que va a dramatizarse. En el teatro, como en otras artes escénicas, el protagonista es el personaje central de la historia que está siendo relatada y ese personaje es representado por un actor (así como los demás son representados por otros actores.).

En el psicodrama clásico el actor y el personaje central de la trama se confunden, una vez que la puesta en escena pretende reproducir un episodio de la vida personal de quien ha traído el problema y que ha sido invitado a concretizarlo en el escenario.

En el teatro espontáneo, esa sobreposición del actor y el personaje en el papel protagonista acostumbra a acontecer con cierta frecuencia, pero no es una condición sine qua non. Pero incluso cuando el papel principal no es desempeñado por quién trajo el embrión de la historia, el personaje protagonista continua siendo el eje para la estructuración de la narrativa.

Lo que fundamenta este procedimiento del teatro espontáneo es el presupuesto de que en el personaje protagonista se cruzan fuerzas socio-históricas y que la producción colectiva de la historia del personaje (no necesariamente del actor) permite la liberación, la circulación y la recolocación de esas fuerzas. Las contribuciones de los demás participantes,

actores, espectadores o técnicos, no solo viabilizan y refuerzan sino que también legitiman la protagonización.

Es verdad que en algunas situaciones el proponente de la historia puede ser caracterizado por un emergente grupal, o sea, el portavoz más elocuente de esos movimientos, en aquel momento dado. En teoría, pero cualquier miembro del grupo puede ser considerado un testigo de la historia. O sea, no solo un relato aparentemente periférico puede ser extremadamente significativo, como si se puede encargar cualquier miembro del grupo de representar, en el contexto dramático, el personaje central de esa escena. ¡Todos los caminos llevan a Roma! En la terapia individual, la historia protagónica es, por definición y convención, traída por el cliente. Y él es también por definición y convención, el actor que va a sumir el personaje central de este texto. Eventualmente, ese personaje central puede ser otra persona, que no el mismo, existe incluso la posibilidad de que él ni siquiera este incluido en la historia que se va a representar.

En cualquier caso, no obstante, podemos decir que la historia traída/construida traduce la sociodinámica en dos planos: el del contexto grupal y el del contexto social.

En la terapia bi-personal, el contexto grupal está constituido por la diada terapeuta-paciente (o director protagonista para utilizar la terminología del teatro espontáneo). El contexto social se refiere, en un sentido más restringido, desde el punto de vista del protagonista a los espacios que le son propios y que él no comparte con el director, desde el punto de vista de la diada, el contexto social se refiere a espacios de hechos comunes y, principalmente la comunidad y la sociedad en aspectos puntuales como también en el sentido más amplio posible.

IV El tamaño del grupo.

Los fenómenos grupales tienden a ser diferentes de acuerdo a la composición numérica de los grupos. Por ej. Triangulación y el tercero excluido, incidentes típicos del grupo de tres, no tiene

lugar en los grupos de dos y relativamente poco en los de cuatro. Las alianzas que pasan a ser posibles en grupos a partir de cuatro integrantes no existen en grupos menores.

El seguimiento y control de comportamiento individuales solo se vuelve posible en grupos con un número adecuado de participantes, en la medida que comportamientos de masa solo pueden ocurrir en grupos mayores, donde lo grupal se impone más claramente frente a lo individual, de lo que lo hace en grupos menores. La caja de resonancia afectiva de los grandes grupos es más potente que en la de los pequeños.

Por todo eso, las estrategias de trabajo desarrollados para los grandes contingentes no siempre se aplican a los grupos reducidos y viceversa.

En el caso específico del teatro espontáneo y en consecuencia del psicodrama, esa diferencia es relevante. No solo en términos técnicos, cuyos desafíos pueden ser fácilmente solucionados si se cuenta con la creatividad del director y de su equipo. Los mayores desafíos son de naturaleza teórica, en cuanto a la comprensión de los fenómenos e instrumentación conceptual.

En el caso del psicodrama à deux, la perspectiva sociométrica nos permite ir más allá de la lectura tradicional de los fenómenos de transferencia y contratransferencia, en cuantos sucesos en el plano psíquico de cada uno de los participantes del vínculo. Es posible, por ejemplo, verificar los movimientos relacionales sobre varios ángulos, tales como los papeles en juego, las maneras como son efectivamente construidas, deconstruidas y reconstruidas las mutuas expectativas y complementariedades, fenómenos propios de la relación dual no atribuibles exclusivamente a la arbitrariedad de las fantasías de los individuos implicados, la complementariedad creativa (tele). Particularmente significativa y la posibilidad de identificar y explorar el átomo social ampliado, que incluye vínculos que participan significativamente de la experiencia común, aunque no de este cuerpo, son esos vínculos de naturaleza actual (actual) residual o virtual. Etc.

En los grupos mayores, la tarea de construcción colectiva permite al director ocuparse de las funciones técnicas y de coordinación, prácticamente sin precisar comprometerse operacionalmente con otras tareas, tales como los ejercicios de caldeamiento propuestos, el desempeño de los papeles en el contexto dramático etc. Con eso, el director acaba pudiendo exponerse menos, en cuanto persona, restringiendo a lo que naturalmente se demuestra a través de los actos típicos y exclusivos de su papel o a lo que voluntariamente se dispone ofrecer al grupo, como otra cosa (compartir (sharing), por ejemplo).

En el trabajo bi-personal esa distancia no es posible de la misma forma que la tarea de la cocreación exige que sus ayudas se extrapolen a las intervenciones de naturaleza técnica, exigiendo de él que ofrezca aportaciones de su experiencia personal (historia, sentimientos, fantasía etc.). Esa oferta puede ocurrir de varias maneras: disfrazada para sí mismo, disfrazada para el cliente o, por voluntad propia o de forma restringida, con mayor o menor sutileza de manera franca y abierta o tímida y disimulada. Utilizando una expresión conceptualmente menos rigurosa, de la privacidad del terapeuta, variable de profesional a profesional, tiene que ver con sus límites personales y la sensibilidad para identificar lo que es más o menos favorable al proceso, a juicio de cada uno.

IV De lo grupal o lo bipersonal, en la práctica.

Como se realiza la transposición de las prácticas grupales para el setting del psicodrama à deux? Tomemos para una primera aproximación los cinco instrumentos clásicos del psicodrama el director, los auxiliares, el protagonista, el escenario y el público y vemos como son utilizados.

IV. 1. El director

Aunque una de las más revolucionarias propuestas del psicodrama haya sido la atribución del papel del terapeuta a todos los integrantes del grupo, en la práctica se estableció una jerarquía, donde el director es el que ocupa el puesto más alto seguido por los auxiliares del equipo y por último, por los pacientes. Este fenómeno merecería un abordaje específico, si quisiéramos profundizar en su significado. Registrarlo aquí, se vuelve relevante, porque en psicodrama bipersonal, de un modo mucho más claro se atribuye al director el papel de terapeuta, substrayendo al cliente de la participación y responsabilidad que le serán reconocidas en caso de que el papel terapéutico se diluyese, verdaderamente, entre los dos miembros de la diada.

Como director del teatro espontáneo, en sentido de coordinador del proceso de producción escénica, algunos desafíos específicos le son colocados.

1) Hay que aclarar al paciente que la terapia tiene como referencia estratégica el teatro espontáneo grupal, clarificando con él todas las adaptaciones que van a proponer, de modo que se obtenga su acuerdo y colaboración, para su co-participación en este proceso creativo. Cuanto más claro el porqué de cada instrucción mejor.

2). No se puede descuidar el caldeamiento, como etapa preparatoria para el acto espontáneo. Todos los aspectos normalmente deseables en términos de preparación deben contemplarse también en el trabajo de do: la disponibilidad corporal, o grounding, el compromiso del equipo, la preparación para el actor y para el autor. Sin este cuidado, el paciente se siente torpe y, frecuentemente ridículo. Lo mismo que esa fase lleva algún tiempo se sabe, que ella en sí es una experiencia válida.

3. El respeto a los elementos del escenario, la utilización de atrezos como facilitadores de la identificación con el personaje, el cuidar también para que la exageración o la inoportunidad no parezcan ser artificialismo, lo que podría provocar efectos contrarios a los deseados.

4. Como se alterna en las funciones de director, actor y espectador, es preciso que utilice algún tipo de código para comunicar al paciente cada cambio de papel.

5. Es indispensable que este muy atento a eventuales confusiones de papel por parte del paciente. Eso es especialmente verde en lo que atañe al contacto corporal que se exige en la actuación escénica. La madre que coge en brazos a su hija y hace caricias en su pelo, en la historia dramatizada, no es la persona del terapeuta colocándose en el regazo y acariciando a la persona del paciente, cualquiera que sea la inferencia que se pueda hacer en esas situaciones.

IV, 2. El Auxiliar.

Como no existe auxiliar, en psicodrama bipersonal, una de las siguientes alternativas debe ser considerada:

- a) El propio protagonista hace todos los papeles o.
- b) el director hace a veces también de actor.

En ambos casos, se utilizan objetos (lo más común el uso de almohadones) para señalar la presencia de personajes para los que no existen actores disponibles.

Es preciso estar consciente del riesgo de la escenificación se empobrezca por la falta de actores para el desempeño de los papeles requeridos por el protagonista. Sin embargo, la experiencia demuestra, a través de los testimonios espontáneos de los pacientes, que incluso con esas limitaciones la dramatización es un recurso poderoso para la psicoterapia.

Cuando el propio paciente toma todos los papeles requeridos en la escena, él va asumiendo alternativamente los diferentes personajes. Siguiendo con la evolución de la propia escena la gran limitación de ese recurso es que es mucho más difícil conseguir, de esa forma, el clima emocional indispensable para una buena improvisación.,

Cuando el director opta por acumular las funciones que le son propia con las del auxiliar, la escena se despliega con dos actores, teniendo siempre el paciente el papel de protagonista (excepto en los momentos de inversión de roles), dividiéndose los demás papeles entre el

propio paciente y el terapeuta. El director también puede hacer, desde afuera, solo uno o dos personajes complementarios, en la medida que estimula la imaginación del único actor en el sentido de visualizarlos. Con el director actuando, las escenas que implican solo dos personajes pueden ser enérgicas y alcanzar un alto nivel de calidad dramática. El riesgo que ronda esta estrategia es que el discurso del terapeuta actor pueda ser caracterizado como “discurso competente”, o sea, que el cliente protagonista lo tome como consejo, insinuación, seducción, evaluación o interpretación, dificultado la interrelación ente los personajes. Por otro lado el riesgo opuesto es el de que el propio terapeuta sea tentado a utilizar el personaje que está desempeñando para, a través de él, mandar algún mensaje al cliente. Ese es, por otra parte, una práctica establecida en algunos círculos psicodramáticos, que atribuyen al auxiliar la función de hacer interpretaciones en escena a partir de los papeles que desempeña. Cuando esa alternativa es adoptada, se introduce un sesgo en el proceso de co-creación, prácticamente comprometiendo la propuesta constructivista incorporada en el teatro espontáneo.

IV 3. El protagonista.

Como vimos, dentro de una terminología técnica más cuidadosa, el protagonista solo existe cuando se dramatiza correspondiéndole al personaje centro de la trama que se explicita en el escenario. Es pues, un elemento del contexto dramático. En el contexto grupal, la persona que se ofrece y polariza las emociones colectivas se denomina con más propiedad emergente grupal.

Sin embargo, la extrapolación del concepto de protagonista a otros contextos lleva consigo la idea de centralidad escénica y sociodinámica, o sea, el protagonista es aquella persona que (como en la dramatización) centraliza los acontecimientos y se constituye, por eso mismo, en una referencia para la definición de átomo social y sus vertientes relacionales.

El protagonista psicodramático es el emergente grupal llevado al escenario y transformado en el eje dramático y referencial para la comprensión de los procesos grupales en curso.

En la versión clásica del psicodrama, la historia que se representa en el escenario es la historia del emergente grupal, transformado en actor principal y en consecuencia el personaje central de la historia puesta en escena.

La perspectiva del teatro espontáneo abre nuevas posibilidades, en la medida en que se admite que la historia que está en escena puede ser pura ficción, la ficción que enmascara y al mismo tiempo revela los aspectos menos evidentes de la vida del actor protagónico y de su inserción en el colectivo que lo constituye y lo impregna.

En el psicodrama individual no existe el emergente grupal que se hace protagonista, porque ya existe una definición previa: el paciente está destinado por contrato a ser el protagonista, de la misma manera que el terapeuta tiene que dirigir. Sin embargo, el mirar no es necesario que cambie obligatoriamente, para los procesos adaptativos que ocurren en el interior del paciente, revelados por el interjuego de sus fantasías, emociones, pensamientos, deseos, defensas, ataques etc.

La historia que se dramatiza transporta hacia el lugar terapéutico al mismo tiempo un fragmento de la red social (tal como el paciente ve) con una determinada configuración sociométrica, y la sociodinámica de la diada que allí se encuentra.

En esa trama que se evidencia un conflicto (no es universal la idea de que ese conflicto es por definición psicológico) en el que se experimentan los intentos de superarlo, de abrir nuevas posibilidades además de las ya conocidas e instauradas.

IV. El Escenario.

La cuestión del escenario, como uno de los instrumentos del psicodrama, se incluye dentro otra más amplia que es la semiótica del setting terapéutico, tanto en el mensaje que transmite como en las posibilidades que ofrece. Sin duda, se la propuesta de trabajo, al revés de

circunscribirse al ámbito de la palabra, incluye el movimiento corporal evidentemente que se exige un espacio más amplio, ocupado de forma que favorezca los movimientos discretos y cautelosos así como los más exuberantes y menos controlados. En otras palabras, el espacio físico de la terapia psicodramática tiene algunas características propias, no solo cuando se trabaja con los grupos, sino también para el trabajo individual.

En la tradición psicodramática, hay varias posiciones al respecto del escenario como instrumento de trabajo, desde Moreno, con el que se preocupaba, sugiriendo diferentes diseños a lo largo de su carrera. La delimitación física del espacio escénico tiene algunas ventajas evidentes.

- a. Simboliza la diferencia entre el hacer teatral y el hacer no teatral.
- b. Tiene valor de lenguaje en sí mismo.
- c. Posibilita construcciones estéticas.
- d. Aumenta los recursos al proceso creativo.
- e. Al delimitar los contextos ayuda a evitar que sean invadidos o confundidos.

Sin embargo esta delimitación puede ser definida previamente, con un escenario a diferente nivel (o niveles con su balcón o su equivalente nivel de los dioses y los héroes), como parte de la arquitectura del ambiente, o puede hacerse por el propio grupo, siguiendo con las necesidades y conveniencias del momento. Los contornos pueden, en este último caso, ser solo objeto de acuerdo verbal o señalarle físicamente, como por ejemplo con una cinta adhesiva colocada en el suelo.

Se puede también trabajar sin esa delimitación, ocupándose en teoría de todos los espacios posibles dentro de la sala (o fuera de ella). La pérdida de las ventajas de la arquitectura en niveles y de los límites precisos se compensa con la ampliación del margen de la creatividad.

Una buena utilización de los elementos espaciales depende, sin embargo, de una buena preparación de los participantes que deben explorarlo en todas sus potencialidades,

experimentar la relación cuerpo-medio, en fin, familiarizarse con el ambiente físico en que va a trabajar. Estas recomendaciones son válidas tanto en los trabajos grupales como en la psicoterapia individual. Y esos cuidados tal vez no sean tan importantes si la opción terapéutica se limita al uso de la palabra.

IV, El escenario.

En la tradición occidental de los últimos siglos, un suceso teatral se constituye por definición, con dos categorías de participantes: los actores y los espectadores, ósea, no existe teatro sin estructura relacional mínima que coloque como compañeros en el palco y en el escenario.

En la tarima se comunica escénicamente una historia para un interlocutor que tiene que tomar conocimiento de ella. Igual que en las modalidades más rudimentarias del teatro, incluso aquellas que se basan en las tradiciones de la celebración colectiva, los actores utilizan los recursos convencionales cuyo objetivo es llevar a los espectadores a ver y sentir los hechos relatados.

La forma de narrar puede variar, desde las manifestaciones pre-ilusionistas y pre-realistas, pasando por hacer creer hasta el perfecto dominio del lenguaje escénico, que incluye además de a los actores, todos los recursos coreográficos, sonoros, que se dan allí, frente a él, en ese momento.

También el lugar “donde se ve” está sujeto a variaciones. La relación escenario audiencia puede ser estructurada de diferentes formas, admitiéndose en teoría todas las infinitas posibilidades que la creatividad fue capaz de sugerir. Solo por mencionar algunas de ellas, tenemos los clásicos modelos arquitectónicos con la cortina que simboliza la cuarta pared, el teatro de arena, los montajes peripatéticos, la infiltración de los actores en el público, la no

delimitación física del espacio escénico etc. Sin embargo, es fundamente, desde esta perspectiva que los dos polos estén presentes, so pena de caracterizar de manera errónea un suceso como teatral.

En el teatro espontáneo, esa estructura se mantiene, aunque los actores puedan formar parte del equipo profesional como ser elegidos entre los miembros del público.

En el psicodrama à deux, en que el grupo se reduce a un director y un actor, no hay excedentes para componer un mínimo auditorio. Así que en rigor, ese instrumento psicodramático, en rigor, dejaría de existir.

En el teatro-espectáculo, eso supondría su propia destrucción, por la desaparición de uno de los polos de su eje constituyente (la relación escenario con el auditorio). Si consideramos, todavía, que el teatro espontáneo es apenas una versión contemporánea del teatro encuentro que existió antes de las transformaciones sufridas en la edad Media, por cuenta de las necesidades catequéticas de la iglesia católica occidental, no se considera como un desastre, por lo menos en teoría, esa ausencia de público. El teatro es una experiencia comunitaria, no importa si la comunidad es mucha o poca.

Desde el punto de vista práctico, esta cuestión puede ser considerada poco relevante. Entre otras cosas por la creatividad existe para eso mismo, para superar el impasse, y a través de ella se encuentra alguna salida, una forma de funcionamiento mínimamente satisfactoria.

Solo como demostración: se puede componer el átomo social del teatro espontáneo imaginándose la existencia de un público y estableciendo con él un vínculo virtual (2). O después, como vimos, el propio terapeuta que puede alternarse en las posiciones del director es actor y antagonista, puede también suplir la falta de público incluido en esa alternancia el papel del espectador.

Por otra parte, una de las quejas más comunes en los intentos de conseguir el efecto dramático en la atención bipersonal son las limitaciones que muestra el cliente, cuando se le pide que sea actor en un teatro tan extraño, desvistiéndose delante de un solo único espectador, que al mismo tiempo lo dirige y lo desafía, en una situación que puede deslizarse hacia el ridículo. Aunque este caso se podría decir que un buen caldeamiento puede hacerse cargo del problema, teniendo el directo/terapeuta que identificar y crear las estrategias para conseguir este objetivo.

Son innumerables los recursos ya conocidos, de los cuales se puede hacer uso, y que acaban viabilizando en las escenificaciones. Así mismo las técnicas de acción, aunque en rigor no constituyen necesariamente el psicodrama (15) y mucho menos una sesión de teatro, logran aquí su hábitat privilegiado, dado que muchas de ellas son especialmente adecuadas para el trabajo individual. Este tema será objeto de nuevas consideraciones más adelante.

No teniendo público para actuar, bien definido y caracterizado, no se crea la contigencia afectiva que un grupo puede ofrecer, teniendo que ser el director quien cubra esa falta. Algunos pacientes hasta lo prefieren así, una vez que se sienten más seguros en especial cuando la aceptación es por parte del director, mientras que el grupo por más que sean positivas las elecciones sociométricas virtuales, hay siempre riesgo de rechazo y de censura.

Por otro lado, la inexistencia de un grupo más amplio limita las posibilidades de co-creación (sucederá dentro de la diada paciente terapeuta), que en el teatro espontáneo constituye la tarea tanto de los miembros del grupo que suben al escenario como de los que permanecen como espectadores. De esa forma, quedan restringidas las posibilidades de vivir la experiencia singular de la tele-relación propiciadas por el setting grupal y por la tarea a varias manos. A pesar de todas esas dificultades, aun así es posible tomar el modelo del psicodrama grupal como base para el trabajo individual. Hay una constelación de factores que autorizan la conclusión de que vale la pena utilizar ese recurso, los testimonios de los pacientes, en general

bastante favorable a las dramatizaciones, la movilización afectiva que puede observar, y los resultados positivos en términos de transformación en la vida de los clientes, y otros más.

V-O-Texto

Las técnicas clásicas del psicodrama tienen una función dramática, ósea, sirven para la elaboración del texto teatral. En un cierto sentido, el texto podría ser considerado como un sexto instrumento, no por el hecho de que los otros cinco podrían estar en teoría al servicio de su producción. Es necesario recordar que, en el teatro espontáneo, el texto posee algunas características propias, entre ellas la catarsis del autor-actor concomitante a la de la audiencia.

La materia prima para la producción del texto puede variar, así como varía el propio estilo dramático, de acuerdo con los criterios ofrecidos por la dirección, Para un primer abordaje del tema, podemos identificar por lo menos cuatro modalidades de textos: periodísticos, retrospectivos, prospectivos y ficticios.

Los textos periodísticos son aquellos que buscan, a través de la acción escénica, investigar y relatar los hechos. El director se esfuerza para que los acontecimientos en el escenario reproduzcan lo más fielmente posible algo que sucedió o está sucediendo en el contexto social. El objetivo de esa búsqueda es evidenciar algunos aspectos eventualmente oscuros de una experiencia dada o área vital. No importa mucho si los acontecimientos en el programa son considerados externos, objetivos, o internos, subjetivos. En rigor, esa dicotomía ha sido desacertada en favor de un abordaje del fenómeno en su globalidad, evitando de esa forma desperdiciar esfuerzos en el intento de establecer delimitaciones y de sustentar todas sus consecuencias, sin ningún beneficio efectivo en la comprensión del sujeto ni en la ayuda que se le puede ofrecer. Buscar la más completa claridad de la situación elegida, completada su caracterización, la búsqueda se encierra.

En el trabajo con grupos más numerosos, el hecho que está siendo cubierto (obs. Para el traductor: en el sentido cobertura periodística) contó o cuenta con la participación de más de

unos de sus miembros, es solicitada incluso la contribución de todos para que se llegue a una descripción de buena calidad.

Ya los textos retrospectivos (escenas regresivas o retrogresivas, como también se les llama) estimulan la creación de un enredo que, de alguna manera, reproduzca algunos de los acontecimientos del pasado, de carácter conflictivo y traumático, que forme parte de la historia del protagonista. La reproducción se hace, en general, de modo que se permite que se reproduzcan las emociones del suceso original. A partir de eso se intenta “reorientar los hechos”, buscando un resultado más favorable, y si es posible reparador.

Una variante importante de esas técnicas retrospectivas consiste en promover un encadenamiento de cuadros retrogresivos, buscándose alcanzar una experiencia primitiva de carácter nodal, cuya reproducción sería objeto de una recreación, de modo que al proporcionar al protagonista la reconstrucción de los fundamentos de su vida afectiva. Ya las técnicas prospectivas proponer el camino inverso, o sea, partir de una situación crítica actual y buscar las fantasías al respecto de sus desdoblamientos, poniendo en escena el futuro imaginado. Sería una especie de versión actualizada de los rituales primitivos de caza, los peligros son anticipados y vividos intensamente en el presente, lo que permite no solo vislúmbrales y dimensionarlos, sino también borrar temores infundados, buscando las energías positivas capaces de movilizar todos los recursos para un exitoso enfrentamiento de las situaciones de riesgo que se avecinan.

Se constituyen así, en algo más que un simple ensayo, aunque se puedan reducir sus pretensiones, tomándolas como una especie de entrenamiento operativo, como lo hizo el propio Moreno en sus primeras experiencias, Su alcance va hasta un verdadero caldeamiento para la espontaneidad.

En rigor, todas estas técnicas, periodísticas, retrospectivas, y prospectivas, son ficciones, en la medida en que las escenas que se representan en el escenario son el fruto de la improvisación

momentánea, de una cocreación que implica al protagonista y el director (en las situaciones de grupos no muy reducidos, también los actores y el público). Su pretensión de reproducir la realidad se sabe que solo es una fuerza de expresión, porque incluso la denominado “realidad interna” del protagonista sufre modificaciones en función de otras “realidades internas” que en un momento dado, se entrecruzan.

Las técnicas de ficción propiamente dichas parten del principio de que toda puesta en escena es metafórica, y por eso mismo, tanto da construir una escena “que imite la vida real”, tal como es descrita por una persona determinada, como imaginar una situación que se asume como ficticia. El disparador inmediato de creación hasta puede ser el relato de una experiencia o de una fantasía, pero la tarea propuesta es la de producir una escena totalmente imaginaria. Como en un holograma, la estructura de las relaciones entre los personajes ficticios tiende a reproducir estructuras de las relaciones del grupo (diádico, en el caso del psicodrama bipersonal) implicado en su producción, de la misma manera que la estructura de las relaciones del protagonista en su historia personal ilumina no solo lo que acontece en el grupo como unidad fenomenológica sino también lo que acontece en la sociedad dentro de la cual el grupo y el protagonista se insertan.

Por otro lado, las emociones vividas durante la producción escénica tienen que ver con los procesos vitales en curso. Todas esas opciones dramáticas están al servicio de los presupuestos teóricos aceptados por el profesional que las utiliza, lo que determina una nueva vertiente de variaciones, que van desde el sencillo role-playing, de las primeras experiencias de Moreno, hasta la interrupción de la escena en el momento en que se manifiesta el inconsciente, en la versión lacaniana, pasando por las intervenciones estratégicas de los psicodramatistas sistémicos y por la multiplicación dramática de la escuela argentina.

VI. De lo teatral a lo Verbal: una extraña trayectoria.

Para cotejar entre el trabajo grupal y el trabajo individual tenemos otro camino interesante, que sería intentar mapear el campo del psicodrama utilizando como estrategia una línea que va desde el psicodrama más radicalmente teatral hasta el otro extremo, que sería una especie de psicodrama paradójicamente denominado psicodrama verbal o psicodrama sin cuerpo.

Entre esos dos puntos, se sitúan una infinidad de prácticas que pueden estar dispuestas de manera gradual, según incorporen recursos desde un punto o desde otro.

Para facilitar esa trayectoria, vamos a trabajar con la idea de que las prácticas psicodramáticas pueden ser agrupadas en tres grandes clases: las técnicas teatrales, las técnicas de acción y las técnicas verbales.

VI. 1 Técnicas teatrales.

Incluyen todos los procedimientos que tienen los teatros como referencia. La forma plural aquí la utilizamos de modo intencionado, porque en el campo de las artes escénicas ocurre también lo que ocurre el air de famille, fenómeno al cual me referí anteriormente, ósea, la multiplicación de modalidades que se encuentran bajo el mismo techo pero que son tan diferentes entre sí que muchas veces es como si no tuviesen nada en común.

Al referirnos a ellas, los teatros sin embargo, damos por sentado que algunas de sus características vistas por quien no se detiene en minucias, pueden ser tomadas como referencia para el trabajo que se desarrolla en el campo de las artes escénicas espontáneas.

Uno de esos aspectos es la preocupación estética. Como cualquier modalidad artística, el teatro busca lo bello. En el teatro espectáculo, las escenas tiene que ser solo comprensibles y convincentes, deben, además de eso, ser eficientes y alcanzar en el espectador alguna forma de movilizar en él también algún tipo de emoción estética.

No se dramatiza solo por dramatizar. La escenificación es un lenguaje a través del cual se busca transmitir al interlocutor un contenido específico, una percepción dada del mundo y de la vida,

como un deseo implícito de que él también pueda captar el mismo sentido y vivir la misma experiencia. Representar y comunicar.

Pero la semiótica del teatro espontáneo amplía esa referencia y considera que el teatro para ser visto es un teatro para ser vivido, materializándose la experiencia singular de la creación colectiva. En ese caso, el teatro espontáneo en cuanto espectáculo suscita una gama de preguntas que van más allá y ocupan espacios diferentes de los que normalmente frecuentan las reflexiones de teatrólogos convencionales. Como la producción improvisada y cuenta con la participación de mucha más gente, se establece una nueva área de integración, crucial para la realización estética: el subgrupo de los técnicos con el subgrupo de los legos.

La complejidad del proceso teatral posibilita comprenderlo con algo que no se reduce al espectáculo, sino a la idea dominante sea que este es su punto culminante y que todo lo que le rodea y antecede existe en función de él. Esa es la expectativa tanto de las personas que se dedican al teatro como del público.

Así, es posible elegir una de sus áreas/fases y transformarlas en un laboratorio casi autónomo en el que se experimenta y se produce la interacción creativa entre las personas no implicadas. La elección puede recaer tanto sobre una fase anterior del teatro espectáculo como sobre una fase posterior. La fase anterior puede ser tanto el momento dramático, el momento del autor, como el momento de la preparación o el momento del actor.

Pero el teatro-encuentro, que envuelve a la comunidad como en una gran fiesta, que es al mismo tiempo espectáculo y celebración, acaba ofreciendo otro modelo de trabajo, en que los autores-actores se entregan en el proceso creativo, transportando a los virtuales espectadores a un horizonte tan distante que la experiencia teatral se vuelve entrópica. O tan cerca que el interlocutor está aquí al lado, compañero de las mismas aventuras y desventuras. Como un

banquete familiar, lleno para los miembros presentes, más allá de ser invitadas para admirar la belleza de lo visual y del sabor de compartir las emociones allí vividas.

En el corazón de las técnicas teatrales impera, omnipresente, la exploración creatúrgica de las situaciones conflictivas. O sea se aborda un conflicto existencial y se crea algo en torno a él, una historia que representa y que saca a flote los múltiples esfuerzos en el sentido de superarlo, aportando contradicciones, paradojas, impotencias, heridas narcisistas, complementariedades cuestionables, y todo un elenco de humanidades que se hacen presentes en las situaciones de crisis. Del caos, a lo nuevo: y la esperanza que inspira el proceso creativo.

VI 2. Técnicas de Acción.

La diferencia entre las técnicas de acción y las técnicas teatrales es que en las técnicas de acción no estructura la polaridad escenario-público, dada que la tarea grupal no se caracteriza por el sentido comunicacional intrínseco de las representaciones teatrales. En teoría, todos los miembros del grupo pueden estar implicados en una misma actividad: incluso una parte queda fuera de la acción en un momento dado, el subgrupo que está actuando no lo hace para ser visto por los demás (lo que es esencial en la estructura del teatro espectáculo²).

Por otro lado, cuando se utilizan técnicas de acción no es obligatorio que se tenga al protagonista, en el sentido personaje-eje de la trama, que es otro elemento llave para la producción escénica teatral.

Si al utilizarse técnicas de acción, la tarea grupal se concentra en torno a uno de sus miembros, el sentido analógicamente protagónico de esa persona adquiere características diferentes: puede ser simplemente el paciente esa vez, ósea, aquel que está teniendo la oportunidad de trabajar y de ver sus problemas trabajando.

Las técnicas de acción más próximas a las técnicas teatrales son los juegos dramáticos. Estos se caracterizan por el hecho de que la acción se da a través de los personajes cuya interacción puede hasta llegar a la construcción de una historia o por lo menos de fragmentos escénicos.

Así como en las técnicas teatrales propiamente dichas, se juega con el elemento de ficción, aunque los personajes puedan representar figuras correspondientes al contexto social de la vida real.

Cuando se trabaja con técnicas teatrales, existen algunos elementos que se vuelven de importancia fundamental: el volumen de voz (suficientemente alto para poder ser oído), la localización de los actores en el espacio escénico (que debe favorecer la visibilidad y explorar el potencial estético), la limpieza de la escena (evitándose escenas paralelas, actores en el escenario sin acción relevante, elementos que dispersen la atención del espectador). Esos cuidados son hasta cierto punto reemplazables en los juegos dramáticos.

En rigor los juegos dramáticos se destinarían al entrenamiento de los actores, proponiéndoles ejercicios de construcción de personajes, de improvisación individual y colectiva, de simulación de interacción entre los personajes, de búsqueda y desarrollo de la relación actor-personaje. No obstante como en las propuestas más recientes de Grotowski, esos ejercicios representan un potencial inagotable de desarrollo de la propia persona del actor, pues movilizan aspectos importantes de su vida y de sus procesos adaptativos, posibilitándole el contacto con áreas normalmente adormecidas y con recursos no suficientemente explorados. Esta búsqueda favorece no solo el ejercicio de las funciones propias del actor teatral, como principalmente transformaciones vitales de gran alcance. De ahí que, en psicodrama se haya encontrado un espacio privilegiado para los juegos dramáticos, en algunos casos superando en sí mismo la importancia de las técnicas escénicas, ósea, del teatro propiamente dicho. Algunos juegos dramáticos llegan a volverse clásicos: la silla vacía, la tienda mágica, los naufragos en una isla desierta y muchos otros.

Alejándonos un poco más de los procedimientos teatrales, nos vamos a encontrar los juegos pre-escénicos, que no implican ningún tipo de dramaturgia, explorando solo el potencial de la comunicación corporal está incluido en las escenificaciones. Esos juegos consisten en sustituir o por lo menos añadir recursos de concreción a la comunicación verbal, lo que posibilita un doble efecto: la simplificación y el enriquecimiento del mensaje. En el primer caso, cuando la verbalización (es estructuralmente pobre o prolija, la necesidad de concretizar físicamente las ideas (espacio, cuerpo y objetos) estimula su orden y planificación (en el sentido del establecimiento de distintos ámbitos), eliminando confusiones, mezclas de planos, focalizaciones aparentemente desintegradas etc.... Por otro lado, al buscar una forma de expresión diferente de los dichos ya cristalizados, nuevos aspectos pueden poderse en evidencia, ampliando de esa forma la comprensión de la situación que está siendo descrita.

El principal juego pre-escénico es la construcción de imágenes corporales o esculturas que expresen un sentimiento o una relación dada. Esas imágenes pueden ser estáticas o fluidas, según se privilegie la estructura o el movimiento. En la situación del grupo, la colaboración de varias personas permite que las instalaciones sean bastante ricas y complejas, igual que sucede cuando se aumenta la posibilidad de utilización de recursos materiales tales como móviles, objetos, adornos...

De las formas más conocidas de juego pre-escénico son el retrato de familia y la imagen del átomo social. Permiten la investigación de relaciones intra-grupales (del grupo de referencia del protagonista) principalmente cuando se complementan con el recurso a las técnicas psicodramáticas clásicas (soliloquio, doble, espejo, inversión de roles, diálogos entre los personajes y la entrevista del director con esos mismos personajes).

Otra modalidad interesante es la autobiografía, en que las diferentes fases de la vida son señaladas con objetos y o personas, estableciéndose de esa manera la trayectoria, que puede ser investigada del mismo modo en el que se trabajan las imágenes.

Muchos psicodramatistas privilegian el proceso de montaje de la escena, tal como se da en la fase de caldeamiento específico, considerándola suficiente para la investigación y el descubrimiento deseados principalmente en esta fase se consigue un grado relevante de implicación emocional. Consideramos ese abordaje más como un caso de juego pre-escénico, una vez que la escena propiamente dicho no se desarrolla y no se caracteriza el contexto teatral.

Aún dentro del repertorio de técnicas de acción contamos con los juegos teatrales. Se trata de un conjunto de ejercicios que se utilizan normalmente en la preparación de los actores, pero que tienen un largo alcance incluso para las personas no profesionales, porque amplían sus posibilidades perceptivas, expresivas y de relación interpersonal. Actúan principalmente sobre los aspectos de sensibilización y de consciencia corporal, o sea, la autoconsciencia a respecto de las sensaciones, sentimientos, emociones, pulsiones, tensiones, conflictos, posturas, actitudes, movimientos, reacciones, además de otros aspectos considerados mentales, pero igualmente importantes como fantasías, asociaciones, recuerdos, resonancias, deseos, etc. Se puede trabajar también la capacidad perceptiva, en el sentido de observar las expresiones de otros y tratar de identificar el sentido psíquico implicado en ellas, pudiendo por tanto “tener en cuenta al otro” o “colocarse en el lugar del otro”.

El cuadro se completa con el desarrollo del potencial expresivo, de ese modo al permitir la comunicación no solo verbal, el descubrimiento de todo ese mundo en proceso. Se trabaja en el sentido de que la comunicación corresponda a distintas intensidades y aspectos de manera inequívoca.

El enfoque sin embargo no es necesariamente solipsista, ósea no precisa limitarse al individuo. Es posible que se trabaje de forma simultánea, sus relaciones con el espacio físico como con otros compañeros, entendiéndose por relación, aquí, no las repercusiones o representaciones

“internas” de la presencia de otro, sea este material animal o humano, sino un conjunto de dos vías, que se caracteriza como un fenómeno en sí. En los juegos que implican complementariedad la comunicación existe, pues, un protagonista, en sentido estricto o incluso analógico del término, una vez que el objeto de trabajo no es ni uno ni otro de los compañeros, exclusivamente sino todos ellos y lo que sucede entre ellos.

Finalmente tenemos una última modalidad de técnicas de acción que denominamos juegos generales. Se incluyen aquí todas las actividades lúdicas, individuales y grupales, no relacionadas directamente con la acción dramática. Su objetivo aparente es, en general, promover la integración grupal e inducir algún estado físico, emocional o mental específico.

En el capítulo de integración grupal, encontramos desde ejercicios destinados a promover el conocimiento de unos por los otros, en varios niveles, que van desde los intercambios sensoriales a distancia, pasando por el contacto físico superficial, hasta el intercambio de informaciones biográficas y confidencias. La aproximación socioafectiva está íntimamente relacionada con las tareas propuestas a los grupos, siendo importante tanto operacionalmente como en términos de co-creación cuando este es uno de los objetivos establecidos.

En los grupos ya constituidos en el que se enfrentan a algún tipo de tensión disfuncional, los juegos pueden constituirse en estrategia para superar los conflictos mal resueltos (ex.: enfrentamientos, guerras entre subgrupos, juegos de competición con utilización de recursos verbales o físicos).

Podríamos añadir los juegos de integración tiempo-espacial, cuyo objetivo es explorar el ritmo, el dominio del espacio, la relación espacio-movimiento. Es más los juegos de comunicación, en que se busca desarrollar las habilidades de expresión, percepción y complementariedad. Y también los corporales, en que el objetivo es el conocimiento del cuerpo, la exploración de todas sus posibilidades, lo que incluye, relajación, desinhibición, estiramiento, integración, consciencia etc. La lista puede ser interminable, en la medida en que las búsquedas y la

creatividad van a estar siempre funcionando en el sentido de ampliar incesantemente las posibilidades de desarrollo del ser humano, abriendo la gama de alternativas y ampliando su repertorio, con reflejos directos y significativos sobre su espontaneidad.

Una vez más, las estrategias desarrolladas para el trabajo con grupos pueden ser invertidas para las situaciones de atención individual, con las adaptaciones indispensables, además de la inspiración que pueden ofrecer para la creación de estrategias específicas para esa nueva situación.

VI. Las técnicas verbales.

Las técnicas verbales son aquellas que se concentran en el proceso de producción de textos, sin implicar necesariamente el cuerpo. Para obtener una visión global de sus potencialidades, podemos distinguir varios grupos que guardan entre algunos puntos de semejanza.

El primero de ellos podría denominarse como técnicas verbales psicodramáticas, porque de esta forma reproducen a nivel verbal, lo que podría suceder dramáticamente. El llamado psicodrama interno es el prototipo de esas técnicas. A semejanza con las estrategias de sueño dirigido, propone al protagonista que se coloque en decúbito dorsal, cierre los ojos y se entregue a la imaginación. La puesta en escena imaginada va siendo relatada verbalmente, en la medida en que se va produciendo. El director utiliza los recursos tradicionales de la dramatización del teatro espontáneo y va interviniendo, cuando es necesario, dando instrucciones y participando, de ese modo, de la creación que se emprende. En la situación de grupo de más de dos, los demás participantes solo observan. El mismo proceso puede ser realizado con los miembros del grupo sentados en círculo, frente a frente, con los ojos abiertos. Si el uso del cuerpo, el protagonista va explicitando la evolución de las escenas, los miembros del grupo asumen los diferentes personajes van pronunciando sus respectivos discursos, el director va dando sus instrucciones, recurriendo cuando es necesario a las

técnicas psicodramáticas de búsqueda del sub-texto. Quién no es el personaje, solo acompaña como oyente, salvo cuando se le da permiso o solicita que ofrezca su contribución, como a la audiencia en el teatro. La creación es colectiva, como en la historia llevada al escenario, sin que mientras tanto ocurra la escenificación.

Esta estrategia correspondería, en el teatro convencional a la lectura dramática de una obra, en la que los actores solo leen/recitan los discursos de los personajes, tratando además de darle vida al texto.

La creación de la historia puede, mientras tanto, no pasar por la asunción de papeles, ósea, no existe la representación ni de la parte verbal de los personajes de la historia en elaboración. Los participantes del grupo son todos co-autores, ofreciendo sus contribuciones dentro de las reglas del formato utilizado. El director estimula la producción de una historia común, proponiendo recurso, haciendo preguntas, planteando alternativas, facilitando el proceso imaginativo. Los diversos formatos que pueden ser desarrollados en base a este principio constituirán técnicas verbales dramatúrgicas. Esta estrategia se suele utilizar en el periodo de caldeamiento del teatro en el escenario, para así obtener la imaginación colectiva del grupo la historia que va a ser llevado al escenario como punto de partida para una nueva fase de creación, ahora a través del desarrollo escénico de los papeles.

A esas técnicas se añaden las técnicas verbales descriptivas caracterizadas por la investigación directa de las relaciones sociométricas del contexto social del paciente. El foco se direcciona para la llamada vida real, buscando identificar y describir los principales personajes, sus respectivos papeles, las configuraciones sociométricas, las fuerzas y criterios de atracción y rechazo, los proyectos dramáticos propios de cada átomo bajo investigación. La perspectiva socio histórica puede conducir a la Identificación de los condicionantes más amplios, situados en la comunidad extensa, la búsqueda genealógica y la elaboración de genogramas.

Aunque esta orientación pueda ser considerada menos creativa que las dos anteriores, representa una tarea a cuatro manos cuyo mero hacer, independientemente de los resultados “objetivos” caracteriza el proceso de construcción colectiva del conocimiento. Si duda esta investigación aparentemente cargada de racionalidad acaba moviendo los afectos significativos y proporcionando un sentido de la responsabilidad para la construcción de la propia vida.

El cuadro de completa con las técnicas verbales narrativas en las que el paciente es estimulado simplemente a relatar los hechos de la vida cotidiana, implicando a las personas significativas del átomo social, sueños y también situaciones de aparente banalidad. El lema “vivir es contar historias” se toma como inspiración. El terapeuta es un interlocutor, curioso, oyente, atento e indagador, que ayuda a eliminar de los relatos los comentarios y las generalizaciones además de proporcionar un contacto más intenso y extenso con las situaciones recordadas.

Esta propuesta favorece el abandono, por el paciente, de conversaciones estereotipadas, tales como la repetición de las quejas a los compañeros de relación, la explicación psicología etc. Se desestimula, cuidadosamente, la tentación de aplicar a los hechos narrados cualquier tipo de esfuerzo interpretativo para articular la lectura. El propio terapeuta se muestra en la línea de desenredarse de la postura interpretativa así como de las veleidades parentales y profesoriales. Se estimula una mira más amplia y más cuidadosa, capaz de identificar, en la vida, muchas escenas que venían pasando desapercibidas.

Aquí, el modelo de trabajo se aproxima a lo que hace el director de playback theatre en su relación con el narrador, incluso en la síntesis que comunica al público al anuncia que la historia narrada va a ser puesta en escena por los actores. Por otro lado, como en la asociación libre de psicoanalista, tomando como modelo otros hechos que surgieron a partir de las historias anteriores, siempre que estas se hayan agotado. Se busca que se produzca una secuencia de escenas cuyo enlace sea metafórico y no metonímico.

El terapeuta puede optar por una participación más discreta, como simple oyente interesado y estimulante, o de un modo más comprometido cuando se dispone a contar también historias, compartiendo con el paciente sus propias resonancias. En esta última hipótesis, aunque no se sea intencional, las historias del terapeuta van a tener el peso de una interpretación en las historias del paciente, lo que puede ser positivo o negativo, dependiendo del ángulo por el cual se evalúa ese fenómeno. Por otro lado, la exposición sincera de sus aspectos humanos puede ser un aspecto favorable de esa estrategia. El nivel de co-creación aquí, puede tener una variación significativa, aunque la participación continúe siendo indiscutible.

La idea de obra abierta puede ser aplicada en el momento de crear la finalización de las historias, sean relatos de las escenas vistas o vividas por el paciente, sean oníricas o ficticias. En vez de buscar solo un resultado, el paciente puede ser ayudado en el sentido de multiplicar sus alternativas de conclusión, sin tener que elegir necesariamente entre ellas.

Todas esas técnicas verbales se pueden aplicar, como los ajustes debidos, cualquiera que sea el tamaño del grupo. Algunas de ellas, como vimos permiten una mayor participación del grupo como un todo. Otras apenas se focalizan solo en uno de los miembros del grupo, colocándose otros en la posición de meros espectadores. De cierta forma estas últimas son más adecuadas para la utilización del psicodrama bipersonal, dado que, dentro de la perspectiva del teatro espontáneo, la sociodinámica del grupo debe ser siempre tenida en cuenta en la dirección de los trabajos, lo que vuelve prácticamente inviable cuando se adopta un modelo que excluye a los espectadores de una participación más activa.

VII. El psicodrama verbal.

Las dificultades técnicas de adaptación del psicodrama grupal al contexto terapéutico bipersonal acabaran llevando a muchos psicodramatistas a adoptar una práctica que, por los menos aparentemente nada tiene que ver con el psicodrama, a saber, una atención

psicoterapéutica enteramente verbal. No deja de ser una pena que eso suceda, porque el potencial terapéutico asociado al compromiso corporal y al ejercicio de creación colectivo en el campo del teatro de la improvisación termina por ser desperdiciado.

Puede parecer extraño pensar en un psicodrama sin dramatización, pero su parentesco con las propuestas psicodramáticas no puede ser dejado al margen. Y es preferible que la inclusión en el mismo espectro, se creen espacios de intercambio de mutua fertilización, que condenar a los infieles y enviarlos a la hoguera.

En la historia del psicodrama brasileño, cuando sucedían sesiones puramente verbales, los psicodramatistas se avergonzaban, autocensurándose por pereza, desidia o incompetencia, o por ser víctimas de un sesgo cultural que privilegia la racionalidad. Ese es el patrón de sentimientos que frecuentaba las sesiones de supervisión en las que se realizaban esas prácticas. Poco a poco aunque tímidamente comenzaron a surgir las primeras comunicaciones a este respecto, dando cuenta oficial de su existencia y ensañando algunas reflexiones, en un esfuerzo pionero para garantizarle una adecuada fundamentación teórica y una potencialización de sus recursos.

La contribución del teatro espontáneo para el desarrollo de esa técnica viene a través del enfoque privilegiado de la función dramatúrgica, ósea, a través de una exploración más profunda del proceso de construcción del texto teatral aunque quede sacrificada la puesta en escena simultánea que toma parte de su caracterización original.

El estímulo para la producción del texto tiende a estar más próximo del trabajo psicodramático completo, cuando el terapeuta se propone participar más activamente del proceso creativo, al revés de dirigirlo hacia fuera. El compromiso del paciente en esa tarea, con la ayuda terapéutica, puede proporcionar la catarsis del autor y los beneficios de la experiencia de la cocreación.

Siguiendo el modelo de otras psicoterapias, puede el terapeuta, eventualmente, añadir comentarios que reflejan su visión de los hechos relatados y de las historias inventadas. Esos comentarios, van inevitablemente a adoptar como referencias su propia perspectiva teórica, filosófica, científica, religiosa, humana, en fin, implícita o explícitamente con todos los riesgos que eso implica.

En rigor, esos riesgos, están presentes, inevitablemente, en cualquier modo de actuación terapéutica. Si no por la explicitación de sus análisis, opiniones, interpretaciones y juicios, sea por lo menos por el lenguaje del propio método escogido. El grado de consciencia de esos riesgos es lo que marca la diferencia.

Conclusión.

En el presente estado de desarrollo del psicodrama bi-personal, su *modus operandi* aunque queda perdido entre los modelos atención individual no psicodramáticas y estrategias propias del trabajo con grupos mayores. La perspectiva ofrecida por el teatro espontáneo- el propio modelado para el trabajo con grupos grandes puede contribuir significativamente en la medida en que ofrece parámetros al mismo tiempo osados y sólidos. Así como el psicodrama bipersonal, también el teatro espontáneo busca encontrar su espacio en el mundo presente intentando rescatar su singularidad histórica y ofrecer una contribución relevante que responda a las demandas de la pos-modernidad. Estas difieren significativamente de las condiciones que rodearon la abrumadora aparición de las prácticas terapéuticas hoy existentes y lloran el mensaje de la esfinge en el momento: Descifrenos o les devoraremos.

Sin duda, en la medida en que las nuevas propuestas se vuelvan más populares, y que mayor número de profesionales las asuman con seriedad y busquen desarrollarlas, lo principal de la experiencia acumulado proporcionara apoyos para una buena reflexión, capaz de contribuir con importantes feedback para su continuo perfeccionamiento.

Bibliografía.

1. Aguiar, M. (1988). *Teatro da anarquia-um resgate do psicodrama*. Campinas: Papirus.
2. Aguiar, M. (1990). *O teatro terapéutico-escritor psicodramáticos*. Campinas: Papirus.
3. Boal, A. (1996). *O Arco-iris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
4. Briggs, J. y Peat, F.D. (1999). *Seven Life Lessons of Chaos*. HarperCollins.
5. Buber, M. (1974). *Ich und Du*. Heidelberg: Lambert Schneider.
6. Eco, U. (1996). Totalitarisme fuzzy et fascisme eternal. In *Magazine Littéraire*, 342, p.96. Paris, abril.
7. Kesselan, H. y Pavlosvsky, B. (1989). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Ayllu.
8. Koudela, I, G. (1996). *Texto e Jogo – Uma didática Brechtiana* (p.13). S.Paulo: Perspectiva.
9. Marineau, J. L. (1989). *J. L. Moreno et la roisième révolution psychiatrique*. Paris: Métailié.
10. Moreno, J L. (1973). *The theatre of spontaneity*. Beacon, N.Y.: Beacon House.
11. Moreno, J. L. (1959). *Psychodrama- 2nd. Volumen-Foundations of Psychotherapy*. Beacon: Beacon House.
12. Salas, J. (1996). *Improvising real life*. Iowa: Kendall/Hunt.
13. Tassinari, M. *O encontro mágico*. Anais do VI Congresso Brasileiro de psicodrama, vol. 2, pp. 32 e segs.
14. Watlawick, P., Beavin, J. H., Jackson, D.D. (1967). *Pragmatics of human communication*. Palo Alto, California: Norton
15. Williams, A. (1989). *The passionate technique*. London and N. York: Tavistock/Routledge.