

FACULTAD DE PSICOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Teatro y terapia
Puntos de encuentro en la práctica psicológica

Trabajo final de grado

Tutora

Sylvia Montañez Fierro

Revisora

Virginia Masse

Estudiante

Diego Alejandro Costa Martínez

C. I. 3.311.901-4

Montevideo, 24 de octubre de 2015

Índice

Resumen	3
Introducción	4
Aproximación a conceptos teatrales	5
Filosofía del encuentro y el acontecimiento	6
Encuentro	6
Acontecimiento	7
Entre lo dionisiaco y lo apolíneo	11
Espectador emancipado	12
Corrientes que usan herramientas teatrales	14
Psicodrama	14
Gestalt	16
Psicodrama psicoanalítico	18
Multiplicación dramática	20
Esquizodrama	22
Teóricos teatrales con una visión terapéutica	24
Artaud	24
Pavlovsky	25
Boal	26
Meyerhold y Barba	27
Diálogo teatro y psicología	29
El teatro en la práctica psicológica	33
Conclusiones	35
Referencias bibliográficas	38

Resumen

Este estudio presenta una descripción de los diferentes enfoques psicológicos que se nutren de herramientas teatrales. Las corrientes mencionadas son el psicodrama, la Gestalt, el psicodrama psicoanalítico, la multiplicación dramática y el esquizodrama. Se cruza estas teorías con la filosofía del encuentro desde Martin Buber, el acontecimiento desde Deleuze y aportes de Friedric Nietzsche y de Jacques Rancière en cuanto a filosofía del teatro. En el campo del teatro también se han creado herramientas o formas de teatro que tienen cierto efecto terapéutico. Los teóricos que se mencionan son Antonin Artaud, Eduardo Pavlovski, Vsévolod Emilievich Meyerhold, Eugenio Barba, Augusto Boal y Jerzy Grotowski. Estos aportes son expuestos en este trabajo.

Palabras clave: teatro, corrientes psicológicas, teóricos teatrales, terapéutica.

Introducción

En Psicología hay corrientes que trabajan desde el cuerpo, la grupalidad y la representación, de forma similar que en el campo teatral.

Hace algunos años, desarrollo actividades a partir de la actuación, la creación de obras y personajes. No he encontrado una sistematización de las prácticas psicológicas que emplean herramientas teatrales ni una recopilación de la información acerca de terapias con estas características, tanto en el campo individual como en el grupal. Hay trabajos que se centran más en una corriente específica o en una aplicación de esta.

Consideramos de importancia una actualización del tema a fin de brindar información que oriente a los profesionales en psicología sobre los marcos teóricos en que se apoyan.

Aproximación a conceptos teatrales

Desde sus comienzos, se le atribuye al teatro una capacidad transformadora y saludable. Aristóteles toma en consideración el efecto de la llamada catarsis que produce en el alma de quien contempla la tragedia griega. La tragedia es imitación, pero imitación en sentido activo, como proceso creador, una re-creación. Catarsis entendida como expiación o purificación, liberar ciertas impurezas, purgar las pasiones. Término que posteriormente utilizará Freud en sus postulados (Sánchez, 1996).

Diferentes términos utilizados en la vida cotidiana tienen su raíz en el teatro. A su vez, fenómenos de tipo psicológico se articulan con el teatro y generan conceptos que ayudan a la comprensión o genealogía de los términos. A continuación se citan algunas definiciones, que nos sirven de referencia, tomadas del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (1998):

Identificación: Proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado (o el actor que entra «en la piel» del personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y la búsqueda del placer estético. Este placer proviene, según Freud, del reconocimiento catártico del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse de él. (Página 245.)

Juego: juego de palabras. El francés no posee términos idénticos para juego y teatro (obra), como el inglés (to play, a play) o el alemán (spielen, schau-spiel). Una dimensión importante de la representación, su aspecto lúdico, queda de ese modo excluida de lo imaginario «significante» de la lengua. (Página 265.)

Persona: del latín persona, máscara [...] La palabra latina persona (máscara) traduce la palabra griega que significa papel o personaje dramático. Sólo a través del uso gramatical de persona para designar las tres personas (yo-tú-él) adquiere la palabra la significación del ser animado y de persona humana. (Página 354.)

Rol: del francés rôle, derivado del latín rotula (ruedecilla), palabra con que se designaba en la Antigüedad un rodillo de madera sobre el que se fijaban las páginas de un pergamino. En Grecia y Roma, los textos de los actores se consignaban en estos roles. (Página 432.)

Filosofía del encuentro y el acontecimiento

Encuentro

Martin Buber en su libro *Yo y tú* (2010) nos acerca al concepto de encuentro. Propone dos «palabras esenciales» para comprender el vínculo: «yo-tú» y «yo-ello». Estas palabras esenciales nos describen relaciones desde el yo hacia lo exterior, crean un lugar, un encuentro.

El mundo de la experiencia personal individual es el mundo del yo-ello. El mundo del yo-tú nace de la relación interpersonal y recíproca. Por medio del tú se logra la unidad en la multiplicidad. No se adquiere mediante conocimiento empírico, no intermedian sistemas de ideas. No hay mediador en el encuentro del tú; este se encuentra en un presente, en el ahora.

La conexión entre los sujetos que se hace desde el yo-ello es hacia el pasado y prima la satisfacción. Se relaciona desde el mundo de los objetos, de un otro como medio. En esta relación, el yo se coloca como un observador, interponiendo una distancia cognitiva entre la persona y la cosa. La relación del yo-ello es la que somete la realidad a un orden, crea categorías. El lugar de ello es también el lugar del tener, la posesión desde un vínculo unidireccional.

La posición del ello o tú es dinámica, inmanente; cambia según la situación y la persona. Una misma relación puede pasar de ser yo-tú a ser yo-ello; se caracteriza por la apertura y el encuentro específico. Las relaciones tienen una correlación ontogenética. El yo-tú nace de la unión y es anterior al yo. El yo-ello nace de la individuación y es posterior al yo. El yo nace como elemento singular desde la descomposición de la experiencia primaria, «yo-afectante al tú» y «tú-afectante al yo», el yo se forma a partir de un tú que lo compone. Propone un tú innato que está en el *a priori* de la relación con aquello que se encuentra. El yo es real desde su participación en la realidad. En el espacio del yo-tú nace la conciencia de sí, y adquiere subjetividad, conciencia.

No hay una forma única de ser, en el encuentro se abre un lugar a la incoherencia. El ello es coherente en el tiempo y el espacio; en cambio, el tú no es coherente. La relación del tú nos invita a atravesar lo divergente de la situación. El mundo del conocimiento se manifiesta como ello. Se crean categorías para incluir diferentes tipos de objetos. Las instituciones son el afuera, es el donde, el medio, es decir, *ello*. Los sentimientos son el adentro, donde se viven las emociones, es decir, *tú*.

Es necesario prestarse a la libertad y al destino, libertad como elección responsable de la vida. Destino como réplica y consecuencia de su libertad. Libertad y destino enlazados

le dan un sentido a la vida. En la arbitrariedad no hay encuentro. Debemos transitar por el mundo abierto del tú, y alejarnos del mundo dogmático del ello.

Acontecimiento

Annabel Lee Teles (2009) plantea pensar el acontecimiento y la subjetividad. Hace un aporte a la clínica desde la filosofía. Pensar es configurar, crear nuevas formas, sin arraigarse al objeto ni a la verdad. El pensamiento nos da potencia para obrar, es creador y produce movimientos. Incita a romper con las determinaciones lógicas de cómo percibimos los objetos. Esta lógica se forma desde una construcción histórica de la realidad que se ha tomado como verdadera. La autora sugiere un acercamiento a los modos de subjetivación por medio del acontecimiento, tomando en cuenta el factor relacional de afectar y ser afectado. Estas condiciones de producción abren una perspectiva lógico-ontológica que incluye la ética y la política.

Teles toma la ontología del presente desde Foucault, para interrogar el tiempo presente. Se enlaza ontología-pensamiento, ética, política y una cuarta dimensión que se crea en el encuentro de estos. Lo ontológico refiere al pensamiento del ser, problematizar y crear otra realidad, desde la crítica y la creatividad. Creativo para formar nuevos modos de vida, desplazando el ser al devenir y lo uno a lo múltiple. Existe una potencia creativa en los seres humanos, en el sentido de un potencial, una capacidad de producir, de generar algo nuevo. La ética refiere a desarrollo de modos de existencia ético-estéticos, que puedan extender la potencia creativa de los hombres. Se debe poner en funcionamiento una actitud crítica a los sistemas de valores. La política refiere a pensar las relaciones de poder, ya que no hay relaciones de poder sin carga valorativa. Remite a generar crítica de las posibilidades de producción y entender cómo se configuran. Trabaja en un plano concreto, crea espacios para lo nuevo y provoca un pensamiento-acción.

Desde el vínculo entre la ontología, la ética y la política, ya no nos preguntamos qué es el hombre, sino quién, qué somos. Teles se refiere a un sujeto que no solo proviene de la razón, sino que es consecuencia de la situación en un proceso de subjetivación. Se debe ver al sujeto como una construcción resultado de los procesos de subjetivación que lo construyen.

Los procesos de subjetivación son abiertos y singulares, se construyen a sí mismos. Se suscitan desde el acontecimiento y el devenir. Un acontecimiento implica un devenir. Devenir alude a un continuo ininterrumpido y a la vez discontinuo en el que acontecen sucesos, pasan cosas, las acciones se suceden y no dejan de pasar. Está en permanente composición y actualización. En nuestro pensar, decir y sentir, con nuestras acciones, somos atravesados por el acontecimiento. No debemos ver el acontecimiento solo como

un hecho social o del espacio público, sino desde el cotidiano, que puede ser transformador.

En esta situación, el plano de lo inmanente toma preponderancia. El sujeto, en el interjuego de las múltiples relaciones, se abre y se somete. No tiene una intencionalidad consciente en la dinámica de las relaciones que actúan en el campo del acontecer social. El sujeto se individualiza de modo singular, con una originalidad específica. En ese sentido, la autora estimula una manera de pensar, que implica un tránsito, un proceso, un devenir discontinuo pero proceso al fin.

La irrupción de algo nuevo, que acontece, a lo que nos referimos como *acontecimiento*, nos permite acercarnos a la emergencia de sujetos que emergen en su singularidad. El concepto de acontecimiento se aleja de los conceptos de identidad y mismidad, que tratan de dominar la inmanencia que produce el devenir. Devenir que implica discontinuidad, la cual es fruto de la relación entre subjetividades, no como identidad. El tiempo considerado un tiempo lineal pasa a ser otro. Es la interioridad que somos, cómo nos movemos, cambiamos y vivimos. Los modos de existencia son el modo de pensar, sentir y actuar.

Teles toma de Spinoza el *conatus*, la potencia interna que hace perseverar al ser, a transformarse. Según Spinoza la potencia parte del deseo y es constructiva. Se aleja de la moral para la creación de una ética. Deja de lado la moral del bien y del mal para entender la relación de lo bueno y lo malo en lo inmanente del encuentro. La ética se forma sobre la base de la ejecución de la potencia, en relación consigo misma y con los demás. El afecto es la variación de potencia intensiva, la afección. Se puede afectar y ser afectado; se puede disminuir o aumentar esta potencia.

La ética, enlazada con la política, concibe una idea de vida singular y colectiva. Produce un espacio para la apropiación, el aumento y la expansión de la potencia creadora, a partir del encuentro y el acontecimiento.

Michel Foucault (1999) expone el pensamiento de Gilles Deleuze, y nos insta a invertir el platonismo. Asunción Martínez (1987), en su tesis doctoral, retoma y analiza los mismos textos de Foucault y Deleuze. Deleuze se plantea quitar la división platónica de la existencia de un lugar de lo auténtico, lo inalcanzable, de la verdad, que opone apariencia y esencia. Invita a pensar desde la apariencia y olvidar la esencia, para poder encontrar el acontecimiento. Una perversión del platonismo, ya que no propone la búsqueda de la esencia. Esencia refiere a lo trascendente, y la filosofía del acontecimiento se encuentra en el plano de lo inmanente en cuanto a su relación actual.

Entiende el acontecimiento desde la metafísica de lo incorporeal; se produce entre los cuerpos, pero los afecta. Se produce en el choque y la mezcla de los cuerpos, pero no pertenece al orden de los cuerpos. Lo impalpable se encuentra en una filosofía del fantasma que no está en el orden de los datos originarios, pero permite la relación. Para

esta filosofía del fantasma se toman los pensamientos presocráticos en cuanto al movimiento del devenir. No lo trata desde las profundidades de la esencia, sino en la superficie de los cuerpos, en el acontecimiento. Una relación que se complementa; todo lo interior pasa afuera y todo lo exterior, adentro.

Se hace necesaria la liberación de los dilemas de verdadero/falso, de ser/no ser, para dejar espacio al interjuego de la dicotomía. En *El anti-Edipo* (1998), Deleuze comienza expresando que el ello (freudiano) interactúa, el ello se manifiesta en el cuerpo. Refiere a la corporeidad que tiene su filosofía, en cuanto no es un orden que sucede en un lugar inalcanzable, sino que se da en acto. El fantasma forma lo impenetrable y lo incorporal de la superficie del cuerpo. Puede ser visto como una metafísica, pero desde un olvido del ser, un extra-ser. El acontecimiento no existe en el cuerpo, pero insiste. El efecto del acontecimiento se encuentra presente en una virtualidad capaz de actualizarse. El acontecimiento pertenece al orden de lo posible y es siempre efecto.

Deleuze afirma una ausencia de Dios, entre el plano de la transgresión y el ateísmo. En este simulacro, hay dos escenas privilegiadas. Una es el psicoanálisis, en cuanto relación con fantasmas y su tratamiento con ese inmaterial; la otra es el teatro de la repetición, donde nada se representa, solo se remite a un contenido que no se reactualiza.

El acontecimiento no puede pensarse sin su metafísica, pero no es metafísica de la substancia. Tampoco de la coherencia de causa y efecto. El acontecimiento se produce desde el cuasi-efecto que no proviene de la interacción de las personas y se da en las superficies. El cuasi efecto se produce del cruce de acontecimientos como hechos complejos. Se genera en este extra-ser de lo intangible, que no es un ente concreto. Necesita de una lógica diferente. No entra en el orden de los cuerpos, se manifiesta en cuasi-física de los incorporales. Está en los límites de la cosa y de las palabras, como así también lo que se dice de la cosa.

Ampliando el concepto de acontecimiento, se crea el acontecimiento-sentido. Está prendido en el verbo en dos formas: el presente (dice el acontecimiento) y el infinitivo (introduce sentido de lenguaje). El acontecimiento a través del lenguaje adquiere realidad y genera realidad en cuanto a los posibles acontecimientos. Es el presente como la eterna repetición del infinitivo. Deleuze propone un tiempo aniónico y no cronológico. El tiempo que le pertenece es el del devenir, no el del presente. El tiempo aniónico es ilimitado, elude el presente. Insiste en el pasado y el futuro creando una línea temporal infinita que propicia la idea de eterno retorno. Su expresión es en el verbo en infinitivo, lo que ha sucedido no deja de suceder o puede ser evocado para su retorno. Es el tiempo eterno e incorporal.

Deleuze piensa desde series, la serie del acontecimiento resuena con la del fantasma. El fantasma es el acontecimiento real pero de forma virtual. Se presenta en el plano de lo impalpable y lo incorporal. El acontecimiento está ausente en la serie del

fantasma, ya que esta es una repetición sin original, vive en el infinitivo del verbo. No tiene posibilidad de imitación y no es coartable por la similitud. El fantasma está en el juego del acontecimiento (de manera ausente) y en su repetición. Está presente en la actualización del acontecimiento.

Cuando se establece la categoría, se sitúa en la lógica de la semejanza. La categoría se constituye desde la igualdad arbitraria. La igualdad cuantitativa se manifiesta y se hace necesaria la diferencia medible. Deleuze critica esta postura, ya que vibra dentro de lo idéntico, dispuesto a ser semejante. Tiene como criterio de igualdad el buen sentido. El buen sentido trata de anular la diferencia, busca distribuir dentro de algún orden. El autor propone pervertir el buen sentido, pensando fuera de la semejanza, produciendo un pensamiento de intensidades, basado en pura diferencia. El pensamiento como irregularidad intensiva implica la posible disolución del llamado yo. Yo único como identitario, para dar lugar a una infinidad de yoes. En estas intensidades intervienen las series heterogéneas que generan procesos de individuación. La individuación está fuera del concepto, pertenece a lo accidental y lo innecesario.

La idea de diferencia está dominada por la oposición dual. Para ello ha sido necesario dividir los sentidos sobre la base de la oposición; la identidad infinita queda limitada por el no ser (yo soy todo lo que no soy). La filosofía de la representación incluye a la dialéctica. La dialéctica atrapa siempre al ser en la ley de lo negativo, en el no ser. En el hecho de no ser, está incluido lo idéntico. En la síntesis dialéctica se encuentra la igualdad y no da lugar a la diferencia, está presente la identidad. Salir de la dialéctica es encontrar la posibilidad de ser y no ser, en cuanto contradictorios y posibles. La manera de liberarse de la dialéctica es pensar sin la idea de contradicción (ser y a la vez no ser). Un pensamiento abierto a la divergencia, cuyo instrumento sea la disyunción, pensamiento de lo múltiple, que no limita ni reagrupa. Es necesaria la liberación de las ideas cartesianas, que determinan un pensamiento *a priori* y generan la moral arcaica.

En el pensamiento de Deleuze influyó Spinoza, quien concibió un pensamiento acategorístico. Una sustancia universal e infinita, donde se mantiene la unidad del ser. Una misma sustancia infinita que se manifiesta de incontables maneras.

Entre lo dionisiaco y lo apolíneo

En *El origen de la tragedia*, Friedrich Nietzsche (2007) dice que el arte es la evolución del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco. Este antagonismo fluctúa entre el ensueño y la embriaguez.

Apolo remite a un principio de individuación, en la alegría y sabiduría de la apariencia. Como contrapartida, lo dionisiaco presenta un olvido de sí mismo, desde una analogía de la embriaguez, renovando la alianza del hombre con el hombre. En este estado el hombre se siente dios y está en éxtasis. Es Apolo quien defiende y protege de estas fiestas de frenesí y exaltación.

El heleno encontró angustias y horrores de la existencia y en el ensueño del Olimpo encontró protección. Era donde se veía, el espejo que le devolvía su propia imagen transfigurada. Existe en el ensueño una alegría interior, una felicidad contemplativa. Mediante la inspiración de Apolo podemos explicar estos fenómenos. En estos trozos de vida del sueño, existe una fuerza que impulsa a objetivarse de la apariencia. Como un devenir perpetuo en el tiempo, espacio y causalidad, es decir, como realidad empírica. Tanto el sueño como el arte son apariencia de la apariencia.

El sufrimiento es necesario para que el individuo se lance a la creación de lo liberador, para permanecer en calma. Apolo brinda esta visión ética que exige la medida, que propicia el conocimiento de sí mismo, pero a la vez pone el límite.

Como contrapartida tenemos el estado titanesco y bárbaro de lo dionisiaco, que se convirtió en necesario. Es el mundo del exceso, de alegría, de dolor, de conocimiento. Es un arte que proclamaba la verdad en su embriaguez. Lleva al olvido de sí mismo y al olvido de los preceptos apolíneos.

Los espíritus apolíneo y dionisiaco se construyen mutuamente, han formado el alma helénica. Ante esta lógica se edifica el arte de la antigua tragedia griega. Se da una identificación con el uno primordial, el sufrimiento y las contradicciones. Está presente también la ensoñación de lo apolíneo, pero ha abdicado su subjetividad en la influencia de lo dionisiaco.

El coro en la tragedia se presentaba como el espectador ideal, y representaba al pueblo. A su vez el coro es también el origen de la tragedia. Se presentaba con plena conciencia de lo que sucedía delante de él, obligado a reconocer lo que estaba en escena y sufrir la influencia de la acción.

Nietzsche ve en el arte la liberación de la repulsión de lo absurdo por medio de la representación de la naturaleza. Se da una disposición ascética y contemplativa. El arte como un dios salvador. El dramaturgo como quien siente el impulso de metamorfosearse

él mismo, de vivir y obrar por medio de otros cuerpos. No es una liberación apolínea de la apariencia, sino destrucción del individuo y una metamorfosis dionisiaca de quien participa.

En la tragedia aparece el héroe trágico, un personaje cuyos sufrimientos eran los que el público sentía. El héroe guiado por su destino en un acontecer pasivo. Lo que presenta es una justificación del sufrimiento humano, haciendo suyo el conflicto primordial. En la tragedia se ve representado también el mito en su máxima expresión.

Como contrapartida, desde lo socrático Eurípides realiza otra forma de representación teatral alejada de la tragedia. Primaría la razón por sobre lo dionisiaco y apolíneo. Se presenta a Sócrates como adversario de Dioniso. Una batalla de la razón contra el arte. La primacía de la razón y la lógica llevaba a una nueva manera de ver el mundo y de crearlo. Desde allí se crea la ciencia, el más ilustre antagonista del arte. La concepción teórica del mundo enfrentada a la concepción trágica del mundo.

En la tragedia hay una fuerza emancipadora y purificadora. Resume el delirio de la música dionisiaca, el mito trágico, el héroe trágico, un héroe combatiente. También en esta mixtura se entreteje la ilusión apolínea, desde el bálsamo saludable, liberándonos del sufrimiento original.

Espectador emancipado

El filósofo Jacques Rancière (2008) concibe una nueva estética para el teatro, inspirado en su obra *El maestro ignorante*. Observa en el teatro una paradoja; por un lado, no hay teatro sin espectadores y por otro, el espectador mira, que es contrario a conocer. Permanece ante una apariencia, en un rol inmóvil y pasivo de espectador. Rancière cita una definición de teatro hecha por Platón que refiere a este como el lugar donde unos ignorantes son invitados a ver sufrir a unos hombres.

El autor plantea un cambio de óptica del teatro. Llegar a la creación de un drama (acción), teatro desde el poder activo, transformador y formador. Existe ya en el teatro la concreción de esta premisa por medio de dos maneras antagónicas. Una de ellas es arrancar al espectador de su embrutecimiento, por medio de la empatía que se produce en la identificación con el personaje. En este tipo de teatro, se le suele pedir al espectador que busque el sentido oculto. La otra vía es terminar con la distancia entre el espectador y el teatro, que implicaría despojar la ilusión. En esta línea se busca romper con la actitud pasiva y poner en juego las energías vitales.

El teatro es el lugar donde lo colectivo se confronta consigo mismo. Por eso se entiende que es una forma comunitaria primordial. Se lo asocia a una idea romántica de revolución estética capaz de cambiar la sensibilidad. No siempre esta es la situación que se presenta.

Se debe evocar un nuevo teatro, que debe conjugar el observar y el generar agentes de práctica colectiva. Se debe devolver el potencial de acción y práctica emancipadora.

Rancière muestra su idea en cuanto a la relación con el saber. Se debe suprimir la distancia entre el saber y la ignorancia del ignorante. Entender que la ignorancia, lo que no sabe el ignorante, es una brecha que ha de sortear hacia los lugares de saber. Pero este ignorante tiene ya de por sí muchos saberes adquiridos desde la experiencia y la curiosidad. Estos conocimientos no se ven valorados, es un saber ignorante, un saber práctico. Nos encontramos ante dos inteligencias con un diálogo pobre, dos posiciones. Se busca adquirir lo que no sabe, pero desde la manera que se aprendieron los saberes cotidianos, ayudado por un maestro-director que acerca el conocimiento desde no solo un saber, sino una posición.

No se trata de una emancipación desde pedagogos-directores embrutecedores, donde el teatro viene a manifestar una verdad única que debe ser descifrada y aprendida por el ignorante. Se desea promover la participación activa para formar un saber en común. Se debe tener cuidado de no establecer la distancia al tratar de suprimirla.

La emancipación se consigue cuando se cuestiona la dicotomía mirar/actuar. Se debe someter a crítica esta estructura de dominación. El espectador también actúa y participa al escribir su propia obra. Selecciona, compara, interpreta y crea su propia conceptualización de la obra.

En la pedagogía embrutecedora, el mensaje es directo y se debe entender lo que el creador dice. Este discurso debe ser aprendido, y lleva dentro también lo que el creador no sabe. Lo contrario es trabajar desde la distancia correcta, que se desarrolla desde un principio no igualitario. Saber que no se está en la misma situación, pero la mejor manera de salvar la diferencia es generar un camino juntos. En esta lógica emancipadora se da un maestro-director ignorante, un aprendiz-espectador emancipado y un tercer factor que es ajeno a los dos: la ilusión de la autonomía. Se busca poner al espectador en el escenario y al actor en la sala. Llegar a la esencia comunitaria del teatro, que no quiere decir que el teatro *per se* lo sea.

Corrientes que usan herramientas teatrales

Diferentes corrientes psicológicas han utilizado como insumo en la práctica terapéutica herramientas provenientes del teatro. El psicodrama, la Gestalt, el psicodrama psicoanalítico, la multiplicación dramática y el esquizodrama manejan herramientas teatrales en su corpus teórico. Asimismo, algunas prácticas teatrales, sin tener un objetivo terapéutico, presentan un objetivo similar a las corrientes psicológicas mencionadas: buscan un cambio en la persona. Tal es el caso del teatro del oprimido, creado en Brasil por Augusto Boal (Castillo, 2013), y de la teoría teatral que desarrolló un gran maestro de actores, Jerzy Grotowski (Rodríguez, 2010), que se puede asociar al campo psicológico.

Psicodrama

La teoría de Jacob Levy Moreno es analizada por María Carmen Bello (2000). En la obra de Moreno, su carácter terapéutico es de los últimos que aparece. Antes de crear el psicodrama, su línea de trabajo estuvo en el campo del teatro y el social. Creó el teatro de la espontaneidad, cuya herramienta más importante era la improvisación.

Creía en el hombre y buscó abrir caminos hacia la espontaneidad y la creatividad. Con una concepción de Dios cercana al hombre desde su potencial de transformación, habla de una «psicoterapia de los dioses caídos» (p. 24). El objetivo de Moreno siempre estuvo centrado en el grupo, entendido como condición natural del hombre. El grupo debe desarrollar espacio para la espontaneidad, y la vida, que en Moreno es acción (drama). Su cuerpo teórico es la sociometría, que puede ser entendida como la ciencia de las relaciones interpersonales. El psicodrama es uno de los métodos.

Lo que estudia el psicodrama son los atoramientos de espontaneidad que hacen sobreinterpretar la realidad en vez de observarla. No se trata de ir al pasado para buscar los orígenes de los problemas, sino que se trabaja desde el presente, con los fantasmas del pasado, recreando aquí y ahora.

Se trabaja desde el encuentro de las personas, toma el concepto expuesto por Buber. El grupo es el *locus*, el lugar donde se genera el encuentro. Desde este encuentro se trabaja para la búsqueda de la creatividad, entendida como la capacidad de crear. Espontaneidad es encontrar la respuesta indicada a un problema viejo o nuevo, cataliza la creatividad. Para Moreno un hombre sano es un hombre creativo y espontáneo.

Moreno fue el creador del concepto de rol como concepto vincular: fisiológicos, psicodramáticos y sociales (en ese orden evolutivo). Los primeros refieren a las necesidades básicas; los segundos son juzgados o desempeñados por el individuo, tienen mayor plasticidad, y los terceros refieren a los creados por las normas culturales y sociales.

Cuando los roles no presentan plasticidad, alternativas y creatividad se patologizan. Los roles se crean con un otro, se establece un rol complementario (por ejemplo, madre-hijo). Cuando un rol se patologiza también le suele suceder al complementario.

El conjunto de roles que conforman el yo forma el átomo cultural; este se desarrolla a lo largo de la vida. El conjunto de átomos culturales forma el átomo social real, constituido por los individuos que realizan los roles complementarios. A mayor espontaneidad, menor rigidez y estereotipia de los roles. Se busca desarrollar la espontaneidad.

Moreno (1969) entiende que en el psicoanálisis el paciente entra en su rol y se hace menos consciente, es decir, se puede ver el inconsciente actuando. Manifiesta que el acto es anterior a la palabra, pero también la incluye.

Bello (2000) menciona que Moreno crea el concepto de *tele* y *transferencia*; crea, junto con otros componentes, una teoría de la comunicación. Nos elegimos mutuamente según diferentes criterios para ciertas tareas. Estos criterios pueden ser negativos, neutros o positivos. Este factor, tomado como unidad mínima de comunicación, es el tele. Se transmite como sentimiento entre las personas vinculadas; siendo ambos receptores y emisores del mensaje. Se genera desde el encuentro, en un aquí y ahora establecido en un momento. En algunas ocasiones esta comunicación pierde espontaneidad al ser distorsionada por experiencias anteriores. A esta distorsión del tele Moreno la llamó *transferencia*, como el fenómeno patológico de la comunicación. El trabajo terapéutico tiene como objetivo restablecer el factor tele y en el psicodrama se hace a través de la acción. Se trata desde la relación grupal.

Moreno entiende el nacimiento como el primer acto de espontaneidad. Le da una connotación positiva a la dependencia en la que nace el bebé: lo convierte necesariamente en un ser social. El niño se vuelve protagonista de su historia y su madre es su primer *yo-auxiliar*, término que creó Moreno para los participantes que apoyan al protagonista en la dramatización. La madre actúa como su doble, y establece una unidad de acción y existencia. Luego se desarrolla la posibilidad de generar su propia personalidad para más tarde forjar la empatía y la capacidad del cambio de roles. Moreno lo toma como una postura similar a la de Lacan, en cuanto a la construcción de sí mismo por medio de la mirada del otro, de la madre. En esta construcción también se separa la realidad de la fantasía.

En la técnica del psicodrama tenemos al protagonista, que es en torno a quien gira la historia; los yo-auxiliares, que son quienes ocupan diferentes roles y ayudan al protagonista en su interpretación, y el director, que cumple la función de coordinador y de llevar la secuencia dramática junto con sus intervenciones. También incluye el espacio dramático y la audiencia.

El psicodrama está compuesto por tres fases. La primera se llama caldeamiento y se utiliza para preparar al individuo para la acción. Luego se inicia la actuación en sí, se busca vivenciar una situación y dramatizarla desde el «como si». En esta interpretación se pone la palabra, pero fundamentalmente el cuerpo. Puede estar centrada en el grupo o en el individuo (protagonista). Posteriormente, hay una etapa de compartir las vivencias y poner en palabras los sentimientos.

Existen muchas técnicas expuestas por Moreno para el trabajo en el psicodrama. Lo que se busca es una movilidad de la situación problema para generar mayor conocimiento de esta. El juego de roles posibilita ver las cosas de diferentes maneras y tener mayor comprensión del problema. Se parte desde un contrato, lo que refuerza la confianza en lo grupal.

Moreno creó una estructura compleja para el estudio de los vínculos de los seres humanos. La sociometría es la ciencia que abarca todas estas prácticas. Entre ellas, diagramó el psicodrama, el test sociométrico, el sociodrama, los mapas sociométricos, la sociometría, el sociograma. Difieren en cuanto al foco de estudio y su representación.

La autora marca los siguientes factores del psicodrama como terapéuticos: la catarsis, el *insight* dramático, el tele, la simbolización, la reparación interna, el encuentro, la magia. La catarsis de integración se entiende, como la elaboró Freud, como descarga emocional, pero también como una repetición para poder elaborar. Posibilita volver a un equilibrio. El *insight* dramático se entiende como un nuevo conocimiento sobre uno mismo que se adquiere. La simbolización refiere al espacio transicional que se genera dentro del espacio dramático. Llevar a un espacio de juego, donde se repite una escena para poder vivirla nuevamente, para poder elaborarla. La reparación interna se logra por medio de un saneamiento de roles, reparar vínculos antes dañados.

Gestalt

La corriente de la Gestalt toma herramientas que provienen del teatro. María Laura Fernández e Isabel Montero (2012) entienden que como prácticas tienen bases similares. Los puntos en común son que se trabaja desde la emoción, los afectos y las pasiones. Incluyen el cuerpo, el movimiento y la conmoción. Está presente la palabra, el pensamiento, el caos, el arte y la expresión. Parten desde una presencia y toma de conciencia de sí mismo. También la responsabilidad de lo que se hace y lo que se siente. Otro punto importante es que suceden en el aquí y ahora, son vivenciales y ocurren en el presente.

Fritz Perls tuvo un fuerte vínculo con el teatro en su formación personal y de su teoría. Comenzó antes la carrera teatral que la de terapeuta. Su formación inicial en teatro fue con Reinhardt. Tenía un método de teatro similar al de Stanislavski en cuanto a la

búsqueda psicológica en el fuero interno para evocar al personaje. Se invita a la libertad y la experimentación. Existe una escucha de lo corporal, la voz y sus manifestaciones y se trabajaba sobre ellas en la generación de la escena.

Perls dirigió a artistas como actores y bailarines en espectáculos y creó una expresión personal en el tratamiento de las emociones. Por este medio estableció una unión entre lo artístico y la terapia Gestalt. La unión era tal que en algunos casos se decía que era una forma de teatro.

A partir de 1946, Perls comienza a vivir en Nueva York y se contacta con The Living Theatre. Este grupo tenía una forma política de entender el teatro, hacía un teatro político. Trataban de derrotar la moralidad y el orden social dominante. Perls fue influenciado por este movimiento teatral rupturista y de vanguardia.

Al igual que Moreno, utilizaba el teatro y el monodrama en su terapia. El teatro es un juego donde se trabaja la espontaneidad, la energía y la vitalidad. *Play* es el término que se utiliza, en inglés, para la actuación, el mismo que se usa para *juego*.

En la Gestalt se busca tener conciencia de los mecanismos proyectivos, también utilizados en el teatro. Se genera una reapropiación de los rasgos, emociones y actitudes. En la actuación se da un compromiso emocional con lo que se expresa. Claudio Naranjo (citado en Fernández y Montero, 2012) ve la obra de Perls y la Gestalt como dionisiaca, en el sentido de vivir y no pensar en ello. Naranjo entiende la terapia como un arte que integra la embriaguez y el caos de lo dionisiaco con la deliberación y el control de lo apolíneo. Está en juego lo espontáneo, pero espontaneidad no es impulsividad. En esta hay conciencia, deliberación y decisión.

La Gestalt y el psicodrama comparten conceptos y preceptos. Las dos teorías se posicionan en el aquí y ahora. Comparten herramientas, como el ejercicio de la *silla vacía*. Las dos promueven la espontaneidad y la conciencia, y se genera un «darse cuenta». Es utilizado el monodrama, una técnica en la que un solo paciente pone una escena en cuestión y él representa todos los personajes. Puede apropiarse de sus diferentes personalidades y generar la empatía con otros roles que se enfrenta. También es una forma de transitar las resistencias personales. En muchos ejercicios planteados por Perls hay un componente de dramatización. Ponerse en situaciones imaginarias y después dramatizarlas.

La actuación en Perls busca un «darse cuenta». Según Naranjo, la actuación es una parte importante de la Gestalt. Llevar los movimientos que calzan en un determinado rol. También puede pensarse como una manera de pasar lo simbólico a la acción real. Se genera en este fenómeno una identificación de la situación que es necesaria para el «darse cuenta». El teatro brinda la posibilidad de salir de nuestro propio drama y jugar diferentes

personajes. La actuación siempre lleva a mirarse a uno mismo. Nos habilita a improvisar nuevas formas de vivir para poder salir de los clichés y el comportamiento esquematizado.

En el teatro se dramatiza en el aquí y ahora. Se sitúa desde lo vivencial en el momento presente. Se toma conciencia de lo que les sucede al intérprete y al personaje. Se brinda la posibilidad de darse cuenta y conectarse con uno mismo. Se logra también responsabilidad en cuanto habilidad para responder, concordante con uno mismo.

Alex Segovia (2009) formula una teorización del teatro terapéutico desde la Gestalt. Como parte fundamental de esta práctica presenta la espontaneidad y el deseo de transformar el mundo que nos rodea. Esta espontaneidad actúa y transforma nuestras Gestalt fijas. Es necesario el compromiso en el juego, que se ocasiona entre la espontaneidad y el compromiso. Se ensaya situaciones que propician la resolución del conflicto. Se reproduce situaciones pendientes.

El juego grupal promueve la relación y la libertad como para experimentar. A partir del juego se puede ensayar técnicas y habilidades ignoradas. Busca fomentar los aspectos creativos de la persona. Incita la manera imprevista de actuar, la precisión en cuanto eliminación de lo redundante y la desorientación como método similar a la mayéutica socrática.

Psicodrama psicoanalítico

Diferentes autores psicoanalíticos tomaron el modelo de psicodrama creado por Moreno y le agregaron el factor interpretativo del psicoanálisis (Kaës, 1999). Sus inicios fueron en el Hospital Salpêtrière y quien lo realizó fue Serge Lebovici. Lo definió como «psicodrama psicoanalítico individual y colectivo». Paralelamente, Didier Anzieu realizó experiencias psicodramáticas con niños. Se da importancia al carácter grupal de este tipo de prácticas.

Por medio del psicodrama se accede a una manifestación inconsciente, inaccesible de otro modo, que se utiliza luego para su interpretación. Estudia la realidad psíquica del grupo y sus efectos en cada sujeto. Se trabaja desde la transferencia, contratransferencia e intertransferencia (fenómeno generado entre los psicodramatistas). Al igual que Moreno, concuerda en que el psicodrama es acción. Hay sujeto, verbo y objeto. Se limita dentro de un encuadre establecido por el o los analistas.

André Missenard (Kaës, 1999) historiza la formación de esta corriente, manifestando que en sus comienzos se analizaba la transferencia, la resistencia, la identificación, la interpretación del coordinador y la formación. Más adelante se concibió que la transferencia es indisociable de la contratransferencia. También se generó el término intertransferencia, que refiere al funcionamiento inconsciente entre los propios participantes y el o los

analistas. El funcionamiento individual es una manifestación de la dinámica grupal. Lo grupal y lo individual se articulan constantemente.

Por la complejidad del dispositivo es difícil percibir los fenómenos psíquicos. En la situación existe un desfase en las relaciones de poder que genera una asimetría. Esta asimetría entre participantes y analistas provoca transferencia. Por esta transferencia los participantes invisten al pequeño grupo, idealizándolo, ya que los analistas también así lo hicieron. El grupo presenta sus propios síntomas, que el analista tendrá en cuenta. Forma un solo cuerpo y los miembros del grupo son las partes.

El grupo difumina los límites del yo, genera urgencias identificatorias. Los mecanismos que operan son la proyección, la incorporación y la identificación proyectiva. También se encuentra el clivaje y la renegación en la búsqueda de referentes identificatorios. El grupo crea una «ilusión», que se desarrolla sobre la base de la idealización de este. Se presentan «resonancias fantasmáticas» que se reactualizan en las fantasías originarias. El yo ideal deja paso a la ilusión grupal que tiene una función transferencial, originaria. Esto se da ante el encuentro con el otro; a veces no es necesario siquiera mediar palabra.

En el pequeño grupo se dan efectos de fragmentación y dispersión de la dinámica psíquica. También se da la posibilidad de poder exteriorizar estos fenómenos. Se genera una identificación con relación a los analistas y una relación de objeto con ellos. El encuadre se vuelve fundamental como apoyo de esta estructura.

Todo comienza con la acción y junto con la acción está el juego. Es el descubrimiento potencial de la capacidad inventiva de cada uno, se genera una actualización en el participante. Esta actualización, por medio del acto, produce un lugar diferente en la dinámica psíquica. En estas dinámicas también se busca encontrar a los «personajes» que nos componen.

Es un juego que opera desde la palabra donde falta la palabra. Por medio de la dramatización se despiertan las huellas mnémicas, se asocia la motricidad, la imagen y la palabra hablada. En el espacio interactúa el cuerpo propio pero también con el cuerpo del otro. El juego es el mediador en el conflicto, parte desde el «como si». La dramatización como un modelo de juego, como elaboración de las escenas inmovilizadas. El juego se asemeja a las funciones del sueño. El juego es una vía de realización del inconsciente y propone la simbolización. Moviliza los procesos primarios (condensación, desplazamiento y difracción).

Se conserva la estructura psicoanalítica del encuadre, el valor interpretativo del juego y la interpretación propiamente dicha. Se trabaja constantemente los fenómenos de transferencia y contratransferencia. Estos fenómenos se propician en la instancia del encuentro. Un encuentro intrapsíquico e intersubjetivo. En el encuentro está lo

desconocido, y el juego lo propicia. También existe el plano del no encuentro del sujeto con sus objetos.

Características específicas. Analistas instituyentes en posición imaginaria de fundadores del grupo. Pluralidad en la confrontación de varios otros. Disposición frontal, cara a cara, lo que acentúa los efectos de la mirada. Se maneja dentro del régimen de la palabra y los procesos asociativos.

Multiplicación dramática

Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky (1989) crearon una manera de hacer clínica y pensar el dispositivo grupal. Articularon las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, el psicodrama moreniano, el psicoanálisis freudiano, la psicología analítica, la bioenergética y la Gestalt, entre otros saberes. Tiene una raíz común con el esquizodrama creado por Gregorio Barenblitt.

El dispositivo se genera con la escenificación de un protagonista proveniente del grupo. Luego se realizan diferentes escenas que toman como influencia la resonancia producida por la primera. Se elige una de las segundas escenas y se improvisa sobre esta y así sucesivamente. Trata de establecer un encuentro diferente al que los *mass media* nos imponen de pasividad y exhibición obscena. Para ser parte del dispositivo hay que tomar un papel protagónico.

Se interviene sobre la sensación, desde lo corporal y también desde la emoción en el encuentro. En la interpretación se produce un re-inventar la situación y las multiplicaciones brindan nuevas formas de ver, sentir y entender lo vivido. Va más allá de una comprensión racional.

Se crea desde la individuación, no desde lo individual. Estos conceptos los trabaja Pavlovsky en su artículo «Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze» (1990). Se produce en el teatro una desterritorialización que lleva hasta donde solo quedan intensidades. El teatro de Beckett no es metafórico ni representativo, sino que se crea en el acontecimiento. Se genera un espacio de devenir, donde no existe un yo de los personajes. Se acontecen sin antecedentes históricos. El yo queda reducido en un devenir de multiplicidades. Se plantea la expresión desde un plano cartográfico, de longitudes y latitudes. En las últimas obras de Beckett los personajes no tenían nombres ni diálogos, sino una partitura de movimiento, intensidades, devenires. Se pierde la noción de sujeto. Desterritorialización refiere a la creación de nuevos agenciamientos. Se gestan desde líneas de fuga que desencadenan en nuevos territorios de subjetividad.

En el texto de Kesselman y Pavlovsky (1989) se habla de la pérdida de este sujeto individual para la formación de un sujeto de enunciación colectiva. Se desarrolla una

producción molecular. Uno de los fenómenos que causa este dispositivo es el de *rostridad*. Término acuñado por Deleuze y Guattari (1998), la rostridad es aquello que captura la energía circulante y puede propiciar su expansión o capturarla. Se busca que el coordinador no capture e inmovilice la energía transferencial por medio de su rostridad.

En las representaciones se pone en juego el plano de los mitos. La escena sirve para que se reinventen, desde la ilusión. Busca que el mito pierda su solemnidad y se desmitifique. El grupo se entiende como una máquina de producción de sentidos. Siempre se genera agenciamiento en la búsqueda del deseo. Se acoplan conceptos para la propia máquina. En el agenciamiento no hay asociación libre sino apropiación deseante. En el dispositivo de multiplicación dramática, los integrantes del grupo se agencian con cierta parte de la escena original y se acoplan estas resonancias en una forma dramática. Los términos proyección e introyección no son útiles para dar cuenta de los fenómenos que se establecen. Lo que se necesita es una subjetividad proyectiva del integrante. Debemos afectarnos por el contacto.

No se trabaja desde el concepto psicoanalítico de complejo, sino desde bloqueo. Estos cristalizan las intensidades, cortan los flujos de deseo y atacan la potencia. Desbloquear es más importante que analizar, pero no es catarsis. El desbloqueo es un cambio de intensidad, crear instancias novedosas para hacer las prácticas diferentes. Se piensa en términos rizomáticos, en una lógica de la totalidad. Son historias que se entrecruzan vertiginosamente, que producen flujos y cortes. Se da como punto de partida la multiplicidad, que es caótica, desordenada y azarosa. La interpretación establece un corte.

Lo importante es el nivel de afectación y resonancia que se produce, no es necesario el tránsito por lo íntimo en los relatos. Los flujos creadores que se dan en esta producción deseante desbordan toda triangulación edípica. Se trata de llegar a un punto donde el grupo ponga a jugar las escenas de manera espontánea. Se da un estado creativo grupal que facilita la creatividad individual y también es terapéutico. Se toma en cuenta las subjetividades que se establecen en las proyecciones. No se pretende reducir las proyecciones, sino favorecer las condiciones escénicas, generar una transgresión lúdica.

Los autores plantean una diferenciación entre la multiplicidad y la multiplicación. La multiplicidad obscena se da en el caso en que la escena queda en un plano sobreinterpretativo. La mirada que se ejerce es de mayor distancia y el espectador cae en un carácter pasivo. En el caso de la multiplicación se propicia la apertura de la situación mediante escenas que sean correctoras, desde una mezcla caótica de las subjetividades.

Se busca desandar la leyenda hasta llegar al mito por medio del goce estético. En esta desmitificación se da el camino a la cura. Este proceso se maneja con sus tiempos; jugar la escena, recordarla y verla procesada por otro da nuevas perspectivas y resonancias.

En su trabajo final de grado Pilar Rosselló (2015) piensa el dispositivo y lo articula con conceptos de Deleuze y Guattari. Es una alternativa de terapéutica, donde la cura está presente y también lo escénico. Lo artístico como punto de fuga y desterritorialización. Rompe con los narcisismos e invita al sujeto a su complejidad y caos.

Esquizodrama

En una línea similar, Baremlitt crea desde la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari un dispositivo que articula el esquizoanálisis y la intervención desde los cuerpos (Hur, 2013). Su desarrollo teórico se llama esquizodrama. Baremlitt fue compañero de Pavlovsky y Kesselman en el grupo Plataforma en los años setenta, que los unía en una postura crítica a la institución hegemónica psicoanalítica en Argentina. Se toman tres ideas básicas que parten de *El anti-Edipo* de Deleuze y Guattari (1998): 1) el deseo como potencia y no como falta original; 2) el delirio es histórico universal y no familiar; y 3) el inconsciente es pragmático y productivo, no figurativo.

El objetivo es desterritorializar las formaciones molares y el plano coercitivo del complejo edípico. Se produce una deconstrucción identitaria, y construye el «cuerpo sin órganos» (término acuñado por Antonin Artaud). También se basa en la búsqueda de bloqueos y resistencias, que el sujeto o colectivo actúe sobre ellos para poder intensificar los flujos deseantes.

Nuevos términos son acuñados. Uno de ellos es caosmos, entendido como proceso de diferenciación y variación continua. Se opone al concepto de identidad y estabilidad. La realidad se presenta desde la heterogeneidad (contrario a la homogeneidad). Se divide en tres superficies de procesos: producción, registro control y consumación. Se cambia el ser por devenir y alteridad pasa a ser ocupada por realteridad; este concepto hace referencia a lo virtual y lo real que nos rodea.

Se establece una relación inmanente entre deseo y producción. A su vez, todo deseo es siempre productivo y toda producción es deseante. El esquizodrama crea múltiples dispositivos de intervención que actúan sobre aspectos subjetivos, sociales, semióticos y tecnológicos.

El esquizodrama tiene como referencia teórica el esquizoanálisis, el psicodrama, la bioenergética, el psicoanálisis, la psicología holística, sistémica y hasta rituales de umbanda (la experiencia de trance llevada a la clínica). Por lo tanto, se crean diferentes dispositivos maquínico-corporales. Danza, psicodrama, situación rostro-rostro grupal, entre otras diferentes posibilidades que pueden verse caóticas.

Baremlitt, en su artículo *Presentación del esquizodrama* (2014), amplía algunos aportes teóricos. Realidad refiere a una praxis y un pensamiento que dan cuenta de una realidad otra, inmanente a la realidad que conocemos. Parte de un hacer, un saber hacer y un estar haciendo que deviene en el esquizodrama. Es una práctica compleja en un constante devenir.

El esquizodrama y el esquizoanálisis carecen de una base concreta, se apoyan en una lógica tomada de la esquizoontia. Refieren a un modo deseante de funcionar, potente. Se accede a las potencias de la esquizoontia para propiciar la intensificación por medio de una metamorfosis del mundo que vivimos. Desarrollar un nuevo pensamiento para eludir las restricciones de un sistema que obtura. Insta a una modalidad teatral de pensar. El esquizodrama comprende método, teoría, varias técnicas y diferentes clínicas. Puede practicarse en el campo terapéutico, pedagógico, artístico, plástico o filosófico, pero su objetivo es la potencia. Klinica (con *k*) hace referencia a las teorías físicas de los atomistas. Habla de una realidad construida por átomos que en una desviación de su curso generan lo nuevo.

La contribución desde el teatro ha sido importante para la creación de este corpus. El teatro del absurdo y de la crueldad fueron fuertes influencias (Artaud, Jarry, Beckett, Ionesco, Pavlovsky y Bene).

Teóricos teatrales con una visión terapéutica

Artaud

Antonin Artaud, en su libro *El teatro y su doble* (2014) entiende el teatro como un encuentro con la experiencia. Critica nuestra occidentalización y el modo como la cultura nos aleja del arte. El teatro nos ayuda a extender las fronteras de la realidad. Establece el lugar a la novedad.

Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivos, continúa agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas, detrás de esas formas y por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa. (Página 12.)

Ve el teatro como una peste, una epidemia que puede provocar la muerte. Se suscita un «desastre social», como fuerza extrema que provoca un exorcismo. Entabla espacio para lo imposible y rompe con los símbolos realizados. «El teatro es una crisis cuyo desenlace es la muerte o la curación» (p. 32). Nos muestra la verdad sin máscaras, revela la mentira, la apatía.

Aboga por una sustitución del lenguaje, un teatro que incluya todos los medios de expresión, producir fuera del texto. Desea llegar a la anarquía de la poesía y la risa, poner en cuestión todo objeto, forma y significación. Trascender el teatro «psicológico» de las ideas muertas y alcanzar un teatro de tendencia metafísica.

El teatro debe ser considerado como el doble de una realidad peligrosa, la fantasía, el espejismo, la alucinación. El objetivo del teatro no es resolver conflictos sociales, psicológicos o morales. Debe expresar verdades secretas que están ocultas, para generar encuentro con el devenir. Entiende que todo sentimiento es intraducible, que expresarlo es traicionarlo y su traducción, un disimulo. Todo sentimiento poderoso suscita la idea de vacío.

Está contra el texto muerto y la veneración de los clásicos, ya que hablan en otro lenguaje, otro tiempo. La obra, la poesía es para ser dicha y consumida en ese instante; luego debe ser quemada porque, de lo contrario, nos petrifica, nos impide tomar contacto.

Presenta el teatro de la crueldad, es decir, difícil y cruel para sí mismo. Servir al desorden, el hambre, la sangre. Devolver al teatro la idea mágica. Al igual que el psicoanálisis, cura haciendo asumir la actitud exterior del estado que se pretende resucitar. Un teatro que rodea al espectador y le provoca una resonancia profunda, transformadora. Entiende una inutilidad de la acción, la cual no se repite. Pero que produce, de manera invertida, la sublimación. Cuestiona orgánicamente al hombre, sus ideas y poética sobre la

realidad. Lo hace por medio de la destrucción de la forma y la libera. Compara el teatro con los sueños en su plano sanguinario e inhumano.

Pavlovsky

Eduardo Pavlovsky, además de terapeuta, fue dramaturgo. Creó una manera de ver el teatro que Carolina Muñoz ha llamado «teatro del estupor» (2004). Su teatro se basa en el exorcismo colectivo, la crítica social e individual, la terapéutica y la escena teatral. Pavlovsky crea en su obra nuevos territorios existenciales. Hace una ruptura de la escena como mera representación, genera el acontecimiento. Es un teatro que está entre la perturbación y la furia. Se esbozan algunas pautas en el texto de Kesselman y Pavlovsky (1989) referidas a la técnica del texto escrito como una puesta en escena de la producción dramática y posterior multiplicación.

En el teatro de Pavlovsky los personajes son creados desde la ruptura del narcisismo propio y con su manera particular de ver lo grupal. Se pone en contacto la parte del actor que resuena con el personaje creado; si se va a ser un torturador, conectarse con su torturador interior. Entre el absurdo y lo grotesco, parte del teatro de vanguardia en Argentina, Pavlovsky crea un teatro de estados, de devenires e intensidades.

George Schanzer (1979) hace una reseña y análisis de la obra de Pavlovsky. Lo define como un psicoterapeuta que hace teatro, y que lo hace íntegramente. Desde la actuación y la dramaturgia, y también desde el psicodrama. Lo pone entre los más vanguardistas escritores de teatro de su momento. Ha interpretado y su dramaturgia está influenciada por Beckett, Ionesco, Artaud, Pinter.

Pavlovsky declaró que la experiencia teatral lo ayudó a comprender la psiquiatría. En su teatro se hace presente la paradoja y la protesta. Realizó varias obras, todas con un discurso profundo y de devenires. En algunos casos presenta personajes genéricos (pintor, albañil), donde muestra su individuación. En sus obras se puede ver cómo se entretrejen escenas de su vida íntima. En un psicodrama que relata en el libro *La multiplicación dramática* (Kesselman y Pavlovsky, 1989), narra una escena familiar de su niñez. Su padre, exboxeador, lo incita a tomar revancha con un chico, cosa que Pavlovsky no realiza. Estos juegos de roles y temáticas se ven reflejados en su obra *Último match*. Textos cruzados por la violencia, el honor y otras vivencias. Desde su teatro antiburgués, se llevó al extremo la violencia, la temática de drogas y sexo, difícil de superar en cuanto a espectáculo rupturista.

Boal

Augusto Boal creó un tipo de teatro muy cercano a la terapia. Expuso su teoría en *El arco iris del deseo* (2004). Entre su muy vasta creación generó un teatro de acción social que concibió como una superposición de disciplinas. Creó desde el teatro y la terapia con vectores político-sociales y pedagógicos.

Una de sus herramientas es el teatro foro, donde existe una obra creada sobre una problemática de opresión. Luego se invita a los espectadores a tomar lugar en la escena, donde se modifica lo que allí sucede. Se genera una situación única e inimitable. El espectador es concebido por Boal como espect-actor. Se inserta desde su realidad en la obra y la transforma a su antojo y posibilidades. El espectador vuelve cambiado, pues la acción de cambiar la escena es transformadora en el individuo.

La opresión es muchas veces más amplia que las concepciones comúnmente utilizadas. Se incluye también situaciones de soledad, de miedo al vacío o la incapacidad de comunicarse. Estas no son tan concretas o visibles y atañen a planos más personales.

Boal entiende el teatro como la primera invención humana; nace desde la posibilidad de observarse a sí mismo. Se gesta una composición desde el yo-observador, el yo-en-situación y el yo-posible. Se observa desde el espejo que el espacio escénico brinda. Este fenómeno se da gracias a la posibilidad de desdoblarse y verse a sí mismo. Se inventa un lenguaje simbólico capaz de crear nueva realidad.

En el tablado se ponen de manifiesto los conflictos, la contradicción, todas las pasiones. Es como un espacio extracotidiano que se asume para la representación. Crea la separación entre el actor y el espectador. Aunque esta regla se puede suspender sin dejar de ser teatro. Lo que se precisa para que haya teatro es un actor y un espectador. Todos somos teatro, aunque son algunos los que hacen teatro.

El espacio escénico presenta ciertas propiedades. Es plástico, similar al sueño. Produce memoria y es creado desde la imaginación. La memoria y la imaginación se proyectan en el espacio estético, son inmanentes a este. Se crean desde la dimensión afectiva y onírica, y establecen espacios simbólicos y significados nuevos. El espacio escénico es dicotómico y asincrónico. El espectador se ve atravesado por la dimensión onírica, por el vértigo del sueño, es arrastrado hacia ese sueño. Es dicotómico en el sentido de que se dan dos espacios en el mismo lugar. Son espacios similares y diferentes, y hay un desdoblamiento de quien entra en él y quien lo observa.

El teatro foro es terapéutico, el espectador puede ingresar al espacio imaginario, desde la transformación. Cuando se revive la escena en el espacio escénico, se crea una división. Se muestra la escena y a su vez se muestra en escena. En escena, pretende dar

consistencia a su deseo, busca mediante su creación una nueva posibilidad. Su deseo se transforma en algo observable por todos y por sí mismo, la nueva situación toma cuerpo.

Esta situación divide en dos roles y el espectador-actor debe en cierta manera decidir cuál de los dos desea ser. Se vuelve protagonista de la situación de cambio. En el teatro todo es verdad, hasta la mentira. En cuanto a los espectadores, también se ven identificados con estos nuevos protagonistas, ya que ensayan otras posiciones. El individuo está en acción, revive desde el aquí y ahora.

Esta vivencia no es solo vivida desde la razón, sino que se compromete todo el cuerpo. Las emociones y las sensaciones son un motor fundamental en estas prácticas. Boal hace una separación entre personalidad y persona. La primera es lo que se muestra, basándose en los personajes de la vida. Persona es una parte más esencial. El actor juega con la profundidad de la psicología, busca los personajes en las partes más similares de su persona. Es una actividad peligrosa, ya que puede dejar enfermo al actor en la búsqueda de esos personajes.

Formula tres hipótesis para fundamentar su teoría. En la primera, que llamó ósmosis, la historia particular se entrecruza con lo social y pierde los límites individuales. Son los valores impuestos por la sociedad. La segunda hipótesis es la metaxis. El oprimido se transforma en artista creador por medio de la identificación por simpatía. Metaxis es pertenecer a los dos mundos de manera completa y simultánea. Debe desarrollar una extrapolación de la realidad social hacia la ficción, hacer teatro, y luego llevar esa construcción a su vida real. Es también el fenómeno que se crea entre los espectadores y el protagonista. La tercera hipótesis es la inducción analógica. Se trata de que todos puedan trabajar sobre las imágenes presentadas. Se promueve una situación que de manera analógica resuene la situación de opresión y el público se sienta identificado.

Meyerhold y Barba

Los teóricos teatrales Vsévolod Emilievich Meyerhold y Eugenio Barba proponen una manera diferente de hacer teatro. Elaine Centeno Álvarez (2005) detalla las propuestas teóricas de estos autores. Pone énfasis en tres puntos en común: el carácter social y colectivo del teatro, la formación del actor, el vínculo actor-espectador.

Meyerhold comenzó su formación en la escuela stanislavskiana, pero después le realizó críticas muy fuertes. Se vio en la necesidad de generar otro tipo de teatro. Deseaba escapar del teatro naturalista, por lo que experimentó desde una nueva forma de significación. Se focaliza en la relación espectador/actor, se da pautas para que la interpretación del espectador sea más amplia. Se acerca a la concepción de la tragedia

antigua griega, demanda al actor la acción purificadora de la tragedia (catarsis). El actor debe penetrar más allá de la máscara y llegar al espectador desde el reconocimiento de la alteridad. Ve al espectador como el cuarto creador (dramaturgo, director, actor), el cual tiene una participación activa en la acción.

Meyerhold desarrolló su teatro en el tiempo de la revolución bolchevique y lo une al régimen. Concibió la biomecánica desde la práctica del obrero con su cuerpo. Se basó en el trabajo del actor. Provocó la reflexión al vincular la eficiencia del trabajo obrero y la conducción del espectáculo. Su materia de trabajo fue el cuerpo y lo hizo desde una interpretación psicológica, la visceralidad y la reviviscencia. Luego llegó a la excitabilidad reflexiva, basado en los estados psicológicos. Tomó en cuenta los puntos de excitabilidad que revelaban la máscara interior del actor, estableciendo una relación con el espectador, quien también revelaba la suya.

Formado en la escuela de Grotowski, Eugenio Barba crea una forma de ver y hacer teatro. Comienza con Grotowski en sus investigaciones teatrales por tres años, desde su método que era muy riguroso. Se basa en la búsqueda antropológica de las formas teatrales y utiliza como insumo la influencia de otras culturas.

El teatro que había creado Grotowski era muy cercano al espectador, para un número muy reducido de espectadores. La comunicación era muy profunda y animaba al diálogo. Era un teatro pobre, desprovisto de recursos superfluos, de todo aquello que no le es esencial. Para él lo único imprescindible eran el actor y el espectador.

En 1964, Barba fundó el Odin Teatret, en Oslo, en el que desarrolló una propuesta que reformaría el teatro. Las condiciones de trabajo eran muy duras. En las primeras épocas se trabajaba desde la mayor intimidad, en la búsqueda personal del actor. No había lugar para distracciones externas, lo que posibilita un gran vínculo entre director y actor. A esta primera etapa de su teatro Barba la llamó *teatro secreto*.

Posteriormente, la compañía mudó el teatro al sur de Italia. Generó un vínculo diferente con los pobladores de la zona. Se realizó un intercambio cultural espontáneo que fomentó luego la investigación por parte de Barba. Esta etapa se denominó de trueque, en la que recorrió muchas partes del mundo para nutrir su teatro de afluentes culturales muy disímiles.

Estos dos períodos constituyen la antropología teatral de Barba. Hay un exigente trabajo corporal, un proceso de autodefinition y autodisciplina. Se busca una transformación en el actor en lo personal y en el grupo al cual pertenece.

Las técnicas de Meyerhold y Barba proveen al actor de referencias conceptuales y técnicas, para incrementar su libertad de comunicación. Se construye la individuación desde lo personal y el arraigo en la identidad colectiva. Desplaza la concepción de teatro solo como entretenimiento.

Diálogo teatro y psicología

En su trabajo sobre las relaciones entre Jung y Grotowski, Antonio Simón Rodríguez Martínez (2010) muestra los puntos en común de las teorías. Este autor entiende que la pedagogía y teorización del teatro abarcan más que un hecho estético y se expanden hasta el crecimiento del potencial humano. En el estudio de la primera etapa (de laboratorio), Grotowski encontró puntos de contacto con los objetivos de la teoría analítica de Jung. Como una de las influencias de Grotowski se encuentra Stanislavski, quien desarrolló una teoría del teatro desde el trabajo personal del actor. Se basaba en un proceso de autorrealización, individuación y ampliación de la consciencia.

Grotowski formula un entrenamiento del actor por medio de la vía negativa, es decir, por supresión. Busca eliminar preconceptos y resistencias para propiciar la autopenetración, superar la estereotipia. El teatro pobre es asceta, despojado, conlleva una ampliación de los contenidos conscientes. Se establece en la actuación un diálogo entre consciente e inconsciente. Este proceso de transformación en Grotowski es de actor cortesano a actor santo; sin embargo, Jung lo denominó *lo numinoso*.

Para Jung la libido no es solo sexual, sino que es energía neutra de carácter vital y dinámico. Se diferencia lo instintivo de lo espiritual y se direcciona hacia diferentes objetos. Este dinamismo propicia un equilibrio homeostático entre lo biológico y lo energético, entre lo consciente e inconsciente, por medio de símbolos e imágenes. El modelo inconsciente de Jung expande la idea de lo reprimido a un campo de lo arquetípico (contenidos estructurales de la psique de carácter universal) que es de carácter colectivo.

La patología se establece cuando un complejo (conglomerado ideoafectivo) está muy invadido energéticamente. Funciona separado de la función del yo, origina inadaptación y sufrimiento. Los complejos también tienen un factor positivo. Es a través de ellos que asimilamos nuestra experiencia. El complejo siempre tiene un nexo impersonal con la función arquetipal.

En el proceso de individuación el consciente surge de la interacción del inconsciente con el medioambiente y las intenciones arquetípicas de cada ser en cada etapa vital. Esa diferenciación llevará al niño a reprimir ciertos contenidos, y da lugar a instancias internas y complejos. Se generan dos instancias estructurales del psiquismo. Una es la máscara o persona que es la respuesta adaptativa a las normas sociales y familiares. Es un rol, una función social de lo que se espera, un recorte en la personalidad, similar al concepto de superyó de Freud. La otra instancia es la sombra. Es donde se encuentran los deseos, los afectos, cuya expresión es intolerable al yo. Puede irrumpir de forma desmesurada y apoderarse del yo. También puede proyectarse en alguien. El proceso de individuación es

reencontrarse con el propio inconsciente, desde la consciencia. Se desarrolla en esta expansión de la consciencia algo nuevo. Una personalidad más integrada, un self o sí mismo como centro de la totalidad de la personalidad.

En Grotowski hay una actitud de encuentro y búsqueda de individualidad que va más allá de lo artístico. Existe un proceso de *autopenetración* (término usado por Grotowski) que se genera en lo irrepetible del proceso individual y personal de cada actor. Se forma por la destrucción de obstáculos para la comprensión de la persona, impulsado por el contacto y el diálogo con el director. En este contacto hay una entrega mutua de dar y tomar. Se generan fenómenos transferenciales similares a los de terapeuta-paciente. Se tiene en cuenta el encuentro yo-tú mencionado por Buber.

En teatro, se puede trabajar la dirección desde la fuerza. Este tipo de relación se establece desde el encuentro máscara-máscara. Otra posibilidad de encuentro es desde la consciencia luminosa. Esta es la consciencia atenta y generosa como posible modalidad de trabajo. Llega a mayores niveles de profundidad, se construye desde los dos participantes sin un *a priori* necesario. Genera un desarmarse y desnudarse que luego será transmitido al público. Jung lo habla como individuación, Grotowski lo menciona como revelación.

El objetivo es trascender la máscara social, generar confianza entre las partes y un concepto de compañía, de grupo. En estos vínculos se dan cortes complejos de transformación mutua. Se generan fenómenos de transferencia y contratransferencia, que abarcan todos los planos. Grotowski actúa sobre los motivos más íntimos y personales del actor. Llevarlo al cuerpo, porque ahí también se encuentra todo lo reprimido. Jung también concebía la unidad de cuerpo y mente.

Para Grotowski, algunas razones por las cuales el actor sube a escena obstaculizan la santificación del actor. Puede ser para mostrarse de manera sobreseductora o para erotizarse él mismo. Si lo hace para conseguir el amor de los otros o solo para demostración personal hace perder el encuentro. Se debe generar este dar y recibir. Llevar el texto a una partitura personal donde se proyectan los contenidos biográficos. Se produce un segundo nacimiento, y se revela ante un «compañero seguro». En términos junguianos, este compañero recibe la proyección de sí mismo, y rompe la máscara.

Grotowski establece tres características de su método. La primera es estimular la autorrevelación hasta llegar al inconsciente. Pero se debe ser consciente del proceso para obtener una reacción propicia y actuar desde esa tensión. La segunda condición es que se articulen los procesos, poder disciplinarlos y convertirlos en signos. Generar un contacto tenue permeable al mundo externo, que genere una relación de «dar y recibir». Este diálogo con uno mismo y con la alteridad puede ser visto desde la psicología analítica como el concepto de arquetipo. La tercera condición es eliminar resistencias y obstáculos del

proceso creativo, despojando los recursos estereotipados, que es el paso previo a la autopenetración que se genera en la actuación. Generar un acto unitario entre mente y cuerpo.

Los arquetipos son las estructuras que condicionan nuestras imágenes y comportamientos. Se hace necesario el doble campo de acción, interno y externo. Se generan signos que se producen por el *soma* del actor. Este se expresa en la precisa y rigurosa ejecución de una partitura psicofísica. Hay un movimiento invisible de energía que propulsa un impacto emocional en el público. Se genera en el aquí y ahora, en el presente.

El arte de Grotowski necesita de lo dionisiaco para acontecer en lo apolíneo. Transitar desde el rompimiento para llegar a la medida, el límite. Entiende la actuación como un proceso de individuación del tipo junguiano, se abre a una realidad más extensa. Es un proceso de completud e integración de los diferentes planos en la personalidad.

Se establece con el público un ritual de desnudez y de desprendimiento de la máscara. Se devela el rompimiento del constructo llamado «persona», ese yo-ideal creado para ser en sociedad. La persona sana es la que desarrolla una «persona» y es consciente pero no se identifica solamente con ella. Por este medio se genera lo que Grotowski llamó el actor total, en la unión cuerpo mente, el aquí y ahora y el encuentro del actor con su *partenaire* y el público.

Beliza Castillo (2013) hace una comparación entre la teoría moreniana y la de Boal. Las dos teorías tienen una génesis en el trabajo social, en la búsqueda de nuevas realidades. Buscan transformar la actitud pasiva del espectador, construyen drama que, desde el grupo, ayuda a reflexionar y transformar en un nuevo protagonista.

Las dos teorías transforman al espectador en sujeto activo, estimulando su creatividad y espontaneidad. Boal trata de cambiar la situación del oprimido y Moreno genera un encuentro del hombre con su semejante. Para elaborar grupalmente la problemática se propicia una identificación colectiva. El concepto de *conservas culturales* de Moreno es muy similar a las *barreras mentales* de Boal, quien las nombra como *cop in head*. Rompen con la estereotipia de la sociedad y producen las bases para la creación.

Boal toma una actitud más activa, ensaya nuevas posibilidades de acción. En las dos teorías el público es indispensable, tanto para la representación como para la apertura de estructuras psíquicas, sociales y grupales.

Tienen en común el concepto de catarsis, aunque Boal la entiende como liberación, busca la reflexión y la participación. La catarsis de Moreno es el reconocimiento del otro, propicia la liberación de pasiones. Se genera la catarsis de integración, por medio de la comprensión de los problemas de un individuo por el grupo. El grupo apoya y contiene. En *El arco iris del deseo* (2004) Boal entiende que su teatro es terapéutico, con un concepto

similar a la catarsis moreniana. Cree que en la representación se crea un diálogo que adquiere carácter terapéutico.

En las dos teorías se trabaja desde lo corporal y la representación. Se compromete mucho de la historia personal del individuo. Para una buena representación, las dos teorías trabajan una primera etapa de caldeamiento. Buscan dejar el cuerpo activo y también emocionalmente abierto a la situación. Las dos parten desde la representación en el aquí-ahora. Se forma la educación de la espontaneidad, dar respuestas adecuadas a las nuevas situaciones.

Una de las formas de realizar teatro del oprimido es que el actor puede interpretar muchos personajes de la misma obra, interpretar distintos roles y enfrentar distintas visiones de la misma persona. En el psicodrama también existe el ejercicio de cambiar de roles; se intercambia así emociones, vivencias y puntos de vista. También los yo-auxiliares realizan esta tarea.

Las dos teorías incluyen el factor estético. Moreno tenía un escenario específicamente armado para sus representaciones, con una diagramación especial. En Boal es más relevante el valor estético. El concepto de metaxis de Boal es muy similar al de tele de Moreno. Se ve como el reconocimiento y los sentimientos que se propician en el público desde lo que se representa en la escena. Refiere a las resonancias e identificaciones. Se debe establecer un contacto, un encuentro entre todos los participantes.

Si bien el enfoque de Boal es desde el teatro y el de Moreno desde la terapia, los puntos de encuentro son muchos.

La autora expresa que para el trabajo grupal la simbiosis es perfecta para ampliar las técnicas, pues se nutren mutuamente.

El teatro en la práctica psicológica

El teatro tiene diferentes enfoques en la práctica terapéutica, no solo en la conformación de una corriente. También es utilizado como mediador en la práctica terapéutica psicológica. Un ejemplo es la experiencia realizada en Galicia, España (Morales, 2011). La Fundación Manela utiliza el teatro para el fomento de las capacidades de comunicación en personas adultas con autismo. Por las características de la población a la cual atienden, se pone énfasis en el desarrollo de la identificación, descripción y expresión de los sentimientos. La búsqueda de diferentes matices de expresión se vuelve significativa en este tipo de propuesta. Es un trabajo en algunos casos lento, pero efectivamente se pueden ver mejoras en la fonación, memorización de los textos y en las significaciones, entre otras, en la población intervenida.

En Montevideo, en el Hospital Vilardebó se realizaron varias actividades con la intervención de mediadores artísticos. En estos casos, las actividades teatrales son parte de un proyecto de intervención terapéutica en varios espacios. Dentro del hospital en el espacio Puertas Abiertas, programa que lleva adelante el psicólogo Raúl Penino, se desarrollan actividades de plástica, letras y teatro. Asimismo, en el Centro Diurno dirigido a pacientes ambulatorios se realizan diferentes actividades que también incluyen el teatro como forma de expresión. Dentro de las salas hay talleres que utilizan este dispositivo, se privilegia el vínculo y lo grupal. En la Radio Vilardevoz, proyecto autónomo pero también de intervención terapéutica, se realizan actividades artísticas que en algunos casos incluyen dispositivos psicodramáticos y teatrales (Techera, Apud y Borges, 2010).

Prácticas similares se llevan a cabo en muchos centros de salud mental. Elena Lorente Sanz (2014) describe los trabajos realizados en el Centro de Día Romareda en Zaragoza. La autora realizó entrevistas colectivas a los participantes de las actividades teatrales que se realizaban en el instituto. Las respuestas dadas al cuestionario de cinco preguntas son de bienestar en la permanencia y pertenencia del grupo. Los resultados obtenidos refieren a que les son placenteras las respuestas que reciben de «otros» a la hora de la representación, el reconocimiento del público. Son actividades que aportan para combatir los momentos de ocio y producen mejoras en las capacidades personales. El estudio se apoya en el marco teórico de Moreno de modelo de roles y psicodrama. También en el concepto de Lacan desde la necesidad de ser escuchado, de que otro escuche para existir.

En La Plata existe una programa similar donde se organiza grupos de teatro para pacientes con párkinson (Dubois y Bacigalupe, 2014). Se valora los beneficios de la práctica teatral en el campo motor y psicológico. En lo que refiere a las capacidades motoras, se propone estimular la motricidad fina y la disociación de la palabra y el

movimiento. Por el lado psicológico, estimular el compromiso emocional, fomentar la concentración, salir del lugar del «yo enfermo», promover el imaginario individual y colectivo. Se busca formar un espacio donde primen la imaginación, el deseo y la espontaneidad.

Estas estrategias se pueden enmarcar dentro de las terapias llamadas arte-terapia. Son actividades vinculadas con mediadores artísticos (no son obras de arte *per se*), en las que se pone de manifiesto intereses y padecimientos del paciente. El estudio sobre el caso particular de pacientes con cáncer (Zenil y Alvarado, 2007) muestra los beneficios de la utilización de herramientas artísticas en esta población, donde se genera un complejo proceso de pérdidas y cambios en la vida cotidiana. El arte actúa como una ayuda para transitar de mejor manera los sufrimientos que causan la pérdida y la modificación de la autoimagen. Está presente el juego, donde se ensaya la situación diferente y se generan nuevas herramientas para superarlo. Se produce un efecto catártico, que propicia poder digerir el dolor y transformar el universo simbólico de la persona.

Conclusiones

En la creación misma del teatro se puede constatar la producción de efectos terapéuticos, que se generan por la catarsis, la identificación y el juego. Los conceptos de *encuentro* de Buber y *acontecimiento* de Deleuze resuenan y construyen las bases para una epistemología emancipadora. Existe un espacio de creación de lo novedoso derivado del encuentro. Esta visión sumamente humana aproxima a una manera de entender las relaciones como formas de transformación. En el interjuego del vínculo afectamos y somos afectados.

El acontecimiento nos propone un tiempo eterno. El pasado se actualiza y se reactiva en el futuro, interfiriendo desde lo vivencial. Transitar los diferentes espacios existenciales nos establece como creados y creadores. Podemos acceder a lo que fuimos para transformar lo que seremos. Transitar la multiplicidad y la individuación como proceso novedoso.

Nietzsche ve en el teatro una comunión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. La necesidad de la individuación apolínea dentro del marco de la grupalidad embriagadora de lo dionisiaco. Poder transitar las pasiones, acceder a la manifestación de esta. Critica la primacía de la razón sobre lo artístico. Para llegar a la libertad, se debe hacer un movimiento que atraviesa el dolor.

Rancière ve el plano transformador y emancipador del teatro. La construcción de un espacio colectivo de diálogo y conocimiento que posibilite nuevas realidades. El vínculo entre el teatro y sus espectadores es fundamental para esta creación.

Desde estos marcos teóricos podemos entender las prácticas psicológicas y teatrales. Las prácticas psicológicas crean un espacio que ayuda a transitar el dolor, proporcionan una nueva manera de ver, sentir y pensar. Entender lo novedoso del encuentro y el acontecimiento como capacidad crítica y transformadora. También el cuerpo del grupo genera el ámbito propicio de sostén y la mirada del otro nos valida.

El campo del teatro y la terapia se cruzan. Diferentes teóricos en psicología tuvieron una fuerte influencia de prácticas teatrales. El psicodrama trata del encuentro, desde la representación y la búsqueda. Potencia la creatividad y la espontaneidad, así como también la capacidad de crear alternativas a nuevos y viejos problemas. La Gestalt también utiliza la representación como técnica terapéutica. Entiende la terapia como dionisiaca y apolínea, transita la embriaguez dionisiaca mediada por el control apolíneo. Propicia lo novedoso como resolución de una Gestalt (situación) inconclusa o una nueva manera de ver.

El psicodrama psicoanalítico interpreta estos contenidos, les da una explicación. Propone el factor del juego como algo transformador que actúa como mediador. La multiplicación dramática y el esquizoanálisis articulan las ideas de Deleuze y Guattari, para crear un dispositivo novedoso. Generan un trabajo vivencial por medio de las resonancias. Hacen fluir los cuerpos para desplegar su potencia, con el grupo como catalizador. Provocan y reviven el acontecimiento, se nutren y crean desde el teatro como representación e individuación.

El teatro también ha sido consciente de su potencial transformador. Transforma al intérprete y al espectador en una comunión de encuentro. Artaud resuena con Deleuze y concibe un teatro transformador, novedoso y del acontecimiento. Trata de expandir los planos de realidad y formar espacios rupturistas.

Como dramaturgo, Pavlovsky también trabajó desde la crueldad que nos propone Artaud. Cambia el lugar pasivo del espectador y genera en él nuevas formas de ver y sentir.

Boal crea un teatro que es concomitante con la postura de Rancière, donde el espectador emancipado debe tener su lugar. Transita la escena desde un teatro terapéutico, pedagógico y social. También desea llegar a un «darse cuenta» transformador y ensayar nuevas posibilidades. Lleva el concepto de teatro a la forma mínima, el poder verse a sí mismo.

Grotowski, Barba y Meyerhold tienen en su concepción de teatro una base de la transformación y el cambio. El trabajo personal del actor es llevado al extremo, en el acontecimiento que genera. Este trabajo se crea desde un contacto con el público, trata de establecer vínculos sin máscaras. Grotowski toma el concepto de encuentro desde la postura de Buber. Entiende el encuentro desde el yo-tú y el acontecimiento. Lo nuevo resuena y transforma el encuentro con la sombra.

En este diálogo entre disciplinas es un gran aporte la articulación realizada con la psicología analítica de Jung y el teatro de Grotowski. También los trabajos de Boal y Moreno. En estos trabajos queda de manifiesto un paralelismo en la forma de hacer y entender el teatro y la clínica. Se pueden entender como disciplinas diferentes, pero complementarias. Las disciplinas tienen diálogos activos, donde la búsqueda de la transformación del sujeto y el tránsito del dolor para la liberación son el vector preponderante.

El teatro también es utilizado como mediador en la práctica terapéutica. Es utilizado como herramienta para mejorar la práctica en lo motor y lo emocional. Devuelve la capacidad de desarrollar actividades y propicia la creación para el empoderamiento. No es un corpus psicológico *per se*, sino una manera de intervenir desde las prácticas teatrales.

Entender al hombre desde una concepción biopsicosocial es abrirse a la complejidad. Trabajar desde el cuerpo, la mente y el grupo son los aportes que estos marcos teóricos,

tanto del teatro como de la psicología, proponen. Lo nuevo aparece e irrumpe como acontecimiento y da lugar a lo novedoso. El contacto y la resignificación aportan para un mayor contacto con la realidad de la persona y poder comprender desde una visión más amplia.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2014). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Baremlitt, G. (2014). Presentación del esquizodrama. *Teoría y Crítica de la Psicología*, (4),17-23. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://teocripsi.com/documents/4BAREMBLITT.pdf>
- Bello, M. C. (2000). *Introducción al psicodrama: guía para leer a Moreno*. (1.^a ed.). México: Editorial Colibrí.
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Buber, M. (2010). *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Castillo, B. (2013). Psicodrama, sociodrama y teatro del oprimido de Augusto Boal: analogías y diferencias. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 26:117-139. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1315&context=teatr>
- Centeno Álvarez, E. (2005). Biomecánica y antropología teatral: Meyerhold y Barba. *RF*, 23(50). Recuperado el 1 de agosto de 2015 de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200004&lng=es&nrm=iso
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dubois, V. y Bacigalupe M. (2014). El espacio de teatro en el Taller de Parkinson. *+E*, N.º 4. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Extension/article/view/4599/6990>
- Fernández, M. y Montero I. (2012). *El teatro como oportunidad: un enfoque del teatro terapéutico desde la Gestalt y otras corrientes humanistas*. Barcelona: Rigden Institut Gestalt.
- Foucault, M. y Deleuze, G. (1999). *Theatrum philosophicum: seguido de repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Hur, D. U. (2013). Esquizoanálisis y esquizodrama, clínica y política: presentación de la obra de Gregorio Baremlitt. *Teoría y Crítica de la Psicología*, N.º 4, Universidad

Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://teocripsi.com/documents/4HUR.pdf>

Kaës, R. (1999). *El psicodrama psicoanalítico de grupo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1989). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Ediciones Ayllu.

Lorente, E. (2014). Una experiencia terapéutica del uso del teatro en salud mental, *Revista electrónica de terapia ocupacional Galicia, TOG, (A Coruña) 11 (20)*. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://www.revistatog.com/num20/pdfs/original4.pdf>

Martínez, A. (1987). *Gilles Deleuze y la inversión del platonismo* (tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.

Morales, E. (2011). TEAtro: creación dun grupo de traballo para potenciar a comunicación en adultos con trastorno do espectro autista (TEA) a través da expresión dramática. *Revista Núa, (4):17-28*.

Moreno, J. (1969). El significado de las formas terapéuticas. En *Cuadernos de Psicoterapia, IV, (2-3)*. Buenos Aires: Ediciones Genitor.

Muñoz, C. (2004). Eduardo Pavlovsky: teatro del estupor. *Acta Literaria, (29):69-92*. Recuperado el 4 de agosto de 2015 de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482004002900005&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-68482004002900005

Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pavlovsky, E. (1990). Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze en Pavlovsky, E. y De Brasi, J. C. (comps.). (1983-1993). *Lo grupal 8*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda de Ayllu.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

Rodríguez Martínez, A. (2010). *Las relaciones de las teorías de Jung y el trabajo de Grotowski con sus actores*. (Treball de recerca). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de

http://ddd.uab.cat/pub/treecpro/2010/hdl_2072_97224/Treball_de_recerca_MOIET.pdf

Rosselló, P. (2015). *Multiplicación dramática: otra forma de pensar la multiplicidad* (trabajo final de grado). Universidad de la República: Montevideo. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de http://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg._final_rosello.pdf

Sánchez-Palencia, Á. (1996). «Catarsis» en la «Poética» de Aristóteles. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13:127-147. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/viewFile/ASHF9696120127A/4994>

Segovia, A. (2009). Teatro terapéutico gestáltico. *Escenario Invisible*. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de http://www.escenarioinvisible.com.ar/old_site/articulos/TGII.pdf

Schanzer, G. O. (1979). El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky. *Latin American Theatre Review*, 13(1):5-13. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/365/340>

Teles, A. L. (2009). La mutua apropiación entre los procesos de subjetivación y el acontecimiento. En: Muniz, A. (comp.); De Pena, L.; Diez, M.; Evia, A. P.; González Cruzado, A.; Gribov, D.; Montado, G.; Próspero, M. S.; Sarubbo, L.; Teles, A. L. y Tesone, M.: *Intervenciones en el campo de las subjetividades: las prácticas en la frontera*. Montevideo: Psicolibros Waslala, pp. 21-37. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <https://epensamientoweb.wordpress.com/articulos/mutua-apropiacion-entre-los-procesos-de-subjetivacion-y-el-acontecimiento/>

Techera, A., Apud, I. y Borges, C. (2010). *La sociedad del olvido: un ensayo sobre enfermedad mental y sus instituciones en Uruguay*. Montevideo: CSIC-UdelaR. DOI: 10.13140/2.1.1347.4242

Zenil, GB. y Alvarado, AS. (2007). La terapia del arte como herramienta psicoterapéutica en pacientes con cáncer. *Rev Neurol Neurocir Psiquiat*, 40(2):56-63. Recuperado el 1 de agosto de 2015 de <http://www.medigraphic.com/pdfs/revneuneupsi/nnp-2007/nnp072d.pdf>