

- España, canto y llanto
- Ser persona en un tiempo inhumano

SECCIONES

01

EDITORIAL

MEDIO AMBIENTE

03

**Consumo responsable,
por nosotros, por el planeta,**
por Federico Velázquez
de Castro

PENSAMIENTO

04

El Rey Midas,
por Benito Estrella

RELIGIÓN

09

**La luz divina
de los centros penitenciarios,**
por Juliette Galonnier

ANÁLISIS

Teatros para el encuentro

PRESENTACIÓN

14

Teatros y vulnerabilidad

ANTONIO CABALLERO 16

Efectos de la práctica de Artes Escénicas

TOMÁS MOTOS, CARMEN GIMÉNEZ,
RICARDO GASSENT 21

Un teatro diferente

RAFAEL PÉREZ SILVA 26

Al encuentro de mis yoes internos

CAROLINA CARMONA 30

Teatro terapéutico sociocomunitario

MARISOL FILGUEIRA BOUZA 35

Corpodrama, una nueva disciplina en el *entre* de la psicología grupal, lo corporal, lo pedagógico y lo artístico

MARIANA KESSELMANN Y OTROS 40

Mitosociodrama: un espacio seguro de transformación individual y colectiva

NATACHA NAVARRO 47

El teatro *playback*, metodología de salud y amor... ¿del lazo social?

ANA MARÍA FERNÁNDEZ 51

Otrarse, hacerse otro

HERNÁN KESSELMANN 59

Entrevista a Gracia Morales

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ RUIZ
Y ANTONIO J. CABALLERO 62



Editorial

FERNANDO SOLER, DIRECTOR DE ACONTECIMIENTO

Volvemos a dedicar un número de *Acontecimiento* al teatro, como hicimos el pasado año (*Teatro y compromiso social*, número 149, 2023/4), pero esta vez con un enfoque diferente. Cuando hace algo más de un año y medio planteamos tratar el teatro en nuestra revista, constatamos que existe una diversidad de planteamientos, no excluyentes entre sí, y que el personalismo comunitario puede dialogar con todas estas propuestas. El teatro es una herramienta poderosa para el compromiso social, como vimos en el número 149 mediante diversas propuestas de teatro político y activismo. Pero también existen enfoques teatrales orientados hacia las dimensiones más íntimas de la persona, las que la dotan de aquellos valores que le permiten desarrollar

Continúa en la página siguiente →

«a impulsos de actos creadores, la singularidad de su vocación». A estas propuestas dedicamos las presentes páginas de Acontecimiento.

Este número ha sido coordinado por Antonio Caballero, director psicodramatista y José Antonio Fernández, miembro de nuestro Consejo Editorial. Nos acercan a diversas propuestas que hacen del teatro una ayuda para el autoconocimiento y para la transformación personal que posibilita una transformación comunitaria. Podemos acercarnos a estos enfoques como a una obra de teatro, que nos va a narrar una historia, una lectura de quiénes somos, utilizando recursos que no serán habitualmente los propios del filósofo, sino los del contador de historias, a veces del terapeuta. Descubriremos una dimensión narrativa, dramática, de nuestra persona, que es representada con las máscaras de los personajes interiores, que pueden ser el Yo Testigo, el Yo Observador (ver el artículo de Carolina Carmona) y otros mitos (Natacha Navarro) y personajes psicodra-

máticos que nos ayudan a comprender los papeles que interpretamos en nuestra vida personal y comunitaria. Tras la función, debatamos cómo podemos llegar a un mutuo enriquecimiento, dialoguemos acerca de los puntos de encuentro entre el personalismo comunitario y propuestas como el teatro *playback*, el psicodrama o el corpodrama. Veamos de qué modo la narración personalista comunitaria puede llevarse a escena para la transformación personal y social, siguiendo algunas de las pistas que se nos dan en la presentación. Es bien conocida la faceta de dramaturgo de Gabriel Marcel, y la relevancia filosófica con la que concibe el teatro. Pero, además, nociones como el *carácter* (Emmanuel Mounier), la relación entre *identidad* y *narración* (Paul Ricœur), o el *rostro del otro* (Emmanuel Lévinas) tienen un gran potencial dramático. A la luz de estos conceptos podemos interpretar (en el doble sentido de la palabra) las propuestas para el encuentro que hemos recogido en nuestras páginas.

ACONTECIMIENTO autoriza la reproducción total o parcial de los artículos, en forma impresa o digital, siempre que se cumplan las siguientes condiciones: no editar el texto, citar al autor y su institución de referencia (universidad, centro de investigación, etc.) y mencionar que el artículo fue publicado originalmente en ACONTECIMIENTO, quedando fuera de esta cesión el uso de aquellas imágenes reseñadas con © *copyright* o cualquiera otra licencia que limite su copia o reproducción.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN POR DOMICILIACIÓN BANCARIA

Fotocopie y envíe este formulario

Para enviar a la Fundación E. Mounier (Melilla, 10 - 8.º D / 28005 Madrid)

Nombre _____ Apellidos _____

DNI _____

Domicilio _____

Población _____ Provincia _____ C.P. _____

Correo electrónico _____

Banco o Caja _____

Domicilio de la entidad _____ C.P. _____

Código IBAN (International Bank Account Number) (escriba todos los números)

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Importe: _____ €, que corresponden a (marque lo que corresponda):

☐ Suscripción a la revista *Acontecimiento* (4 números, 18,00 €)☐ Cuota de socio del Instituto Emmanuel Mounier (desde 35,00 €/año)

(la cuota incluye la suscripción a Acontecimiento).

Para enviar a su Banco o Caja

Lugar y fecha _____

Banco o Caja _____

Domicilio de la entidad _____

C.P. _____

Agencia N.º _____

N.º de cuenta _____

Sr. Director de la Sucursal:

Le ruego que, hasta nuevo aviso, se sirva abonar los recibos presentados por la Fundación Emmanuel Mounier con cargo a mi C/C o Libreta de Ahorros.

Firma:

Titular _____

Domicilio _____

Población _____ C. P. _____

Federico Velázquez de Castro González
Asociación Española de Educación Medioambiental

CONSUMO RESPONSABLE, POR NOSOTROS, POR EL PLANETA



IMAGEN: © by-studio, Adobe Sotck

Es de todos conocida la crisis ambiental por la que atravesamos. Desde la pérdida de biodiversidad hasta las manifestaciones climáticas extremas, convivimos diariamente con el deterioro de quien es nuestra matriz, nuestro crisol, nuestra casa: nuestro planeta. Uno de los rasgos que más preocupa —más, incluso, que los propios problemas— es la rapidez a la que acontecen, lo que puede desbordar los pronósticos y reducir nuestra capacidad de reacción. Por ello, parece haber acuerdo cuando, desde los organismos internacionales se habla de emergencia y actuaciones inmediatas, algo a lo que los gobiernos y la propia sociedad se resisten. Pero nunca es tarde y toda aportación suma, por lo que siempre es buen momento para actuar.

Desde la sociedad civil, y en el ámbito personal, se puede vivir de una forma más sencilla, más sosegada, más profunda. La primera como revulsivo a la «gran aceleración», el ritmo frenético del mundo que nos desconecta de la realidad y nos lleva a devorar los días sin atención ni conciencia. Vivir con serenidad

nos devuelve las riendas de la vida y nos convierte en sujetos, evitando ser manipulados y fomentando nuestro sentido crítico. Saborear la vida es, además, un acto de gratitud ante todo lo que nos ofrece.

La sencillez nos libera, a más posesiones y complicaciones, más ataduras. Necesitamos bastante menos de lo que imaginamos, el sentido crítico nos ayudará a distinguir lo que verdaderamente nutre al ser humano, que suele ser gratuito, de los cachivaches con los que la sociedad de consumo pretende inundarnos. Detrás de cada objeto no sólo se encuentra una materia prima sino agua y energía, por lo que la mejor forma de eficiencia energética es reducir y saber decir no a la publicidad y las modas que, tras la renovación, no pretenden sino las ventas y el negocio.

Vivir con profundidad cuestiona el entretenimiento insulso, los espectáculos de masas y el dominio de la imagen en aras del encuentro de lo más genuino del ser humano: el pensamiento, la cultura, la espiritualidad.

El consumo ético puede abordarse desde las realidades cotidianas de cada persona: su vivienda, transporte,

alimentación, ocio. Áreas que deben ser revisadas para que resulten eficientes y, sobre todo, para considerarlas como medios que contribuyan a una vida de calidad. El consumismo es un sucedáneo y nunca saciará, las firmas publicitarias lo conocen bien y saben que comprar tranquiliza. Es un antídoto contra la ansiedad que tanto corroe (por falta de sentido) a jóvenes y adultos. Luces, música, colores, escaparates..., todo va orientado a favorecer la compra, mas, una vez que la satisfacción inicial se disipa reincidentemos, con el impacto sobre los recursos que de ello se deriva. A su vez, se dice que el consumo favorece la economía, pero no es más que pan para hoy y hambre para mañana porque la mayor parte de los recursos es agotable y quizás en un futuro sea difícil disponer de materiales valiosos para usos esenciales.

Reutilizar y reparar son dos verbos importantes porque los bienes, una vez adquiridos, deben conservarse y compartirlos cuando no se necesiten, siempre esta opción es preferible al reciclaje final. Desde el mes de enero, contamos, además, con legislación favorable de la Unión Europea, que ya se conoce como «derecho a reparar». El comercio justo es la mejor vía para la adquisición de muchos productos, desde la alimentación al textil, y no vale la excusa de que los precios son superiores, más bien habría que formularse la pregunta inversa cuando nos encontramos en grandes comercios con atractivas ofertas: ¿en qué condiciones se han debido elaborar unas prendas para que su precio final sea tan bajo?

Las finanzas éticas aseguran que nuestro dinero se emplea en una economía productiva y respetuosa. La agricultura ecológica cuida a las personas y al medio, y si la convencional resulta más barata es porque no internaliza los daños que produce. Las energías renovables a través de comunidades energéticas, permiten producir y consumir energía limpia. Éstas son algunas de las opciones que el mundo necesita para que los 10.000 millones de personas que habitarán el planeta para el año 2050 puedan tener acceso a los recursos y les faciliten la vida sin dañar el entorno.

Un ciudadano consciente elegirá una forma adecuada de desplazarse, controlará su consumo de agua y energía, elegirá dietas saludables de temporada y proximidad, cuidará la eficiencia de su vivienda y no será indiferente a las opciones políticas, porque en este ámbito se decide buena parte de los acuerdos orientados a la protección del planeta y no todas apuestan por la conservación ni el cuidado.

En síntesis, hay mucho por hacer y aún estamos a tiempo (aunque cada vez quede menos). Comportarse bien con el medio nos vuelve mejores, pues se promueven valores de responsabilidad, solidaridad y respeto, hoy tan necesarios. Como en todas las épocas, estamos bajo situaciones desafiantes que, también como siempre, sólo podrán ser resueltas con el compromiso personal (a través, entre otros, de un consumo responsable y crítico) y comunitario (integrándonos en aquellos movimientos que trabajan por la justicia y la sostenibilidad).

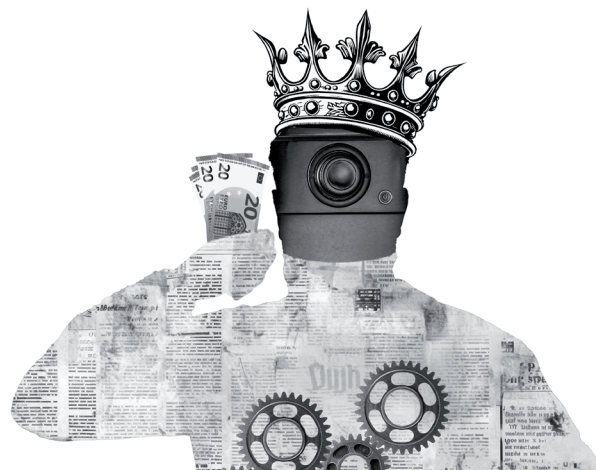
Benito Estrella

Instituto E. Mounier, Zafra, Badajoz

EL REY MIDAS: UN APÓLOGO SOBRE LA ECONOMÍA DE LA MÁQUINA¹

La Máquina es el equivalente histórico del Leviatán, que ha emergido desde el fondo del mar del capitalismo y su triunfo total y absoluto. La visión economicista de nuestra sociedad actual, que impregna una determinada lectura del mundo en la mayoría, es que todo cuanto se hace o dice está orientado al vender y comprar, al mercado. Y cuando digo todo es todo, tanto las cosas materiales como aquellas que consideramos espirituales². El mundo se ha convertido en un almacén de mercancías de todo tipo —materiales, mentales, emocionales— a las que hay que estar buscándole siempre salida. La Máquina es la encargada hoy de evitar el *stock* que se acumula como basura en todos los ámbitos, pues siendo como es un mecanismo de producción de valores de cambio, le va en ello la vida. No sabe hacer otra cosa ni sabe permanecer quieta ni un solo momento. Hablamos de la boca insaciable del dragón-máquina. Es la codicia la que rige su comportamiento entre los demás pecados capitales que la propia codicia acarrea consigo.

Hay un apólogo tradicional que cuenta la historia de un rey codicioso que adquirió el poder de convertir en oro todo lo que tocaba. Se le conoce con los títulos de *El rey Midas* o también como *El toque de oro*. La historia, como toda historia de enseñanza, no va dirigida en primer término al cambio de las estructuras políticas y económicas, empezando la casa por el tejado, sino indirectamente a cada individuo, en cuyo interior se producen al fin y al cabo las únicas transformaciones que llevan realmente a los cambios; es decir, no en



las ideas, ideologías y predicaciones, que se prestan a toda clase de hipocresías y fariseísmos, sino a la realidad de la praxis que los individuos afrontan en sus vidas cotidianas. A la postre, el poder transformador de la realidad no está en un «se puede» impersonal —un ello o un vosotros, siempre otros o más bien sus representantes—, sino en un «yo puedo», en primera persona, por el cual, si se hace en libertad, uno se responsabiliza de su propio poder, de sí mismo y de sus acciones, sus frutos y sus efectos secundarios mediatos e inmediatos.

La historia del rey Midas proviene de un mito griego. Aquí adoptaré como referencia la versión de Nathaniel Hawthorne³, que supo entender bien el mensaje del mito y no lo estropeó «literariamente», dándole además un final más esperanzador y yo creo que más acorde con su enseñanza. Resumo la historia al tiempo que señalo sus posibles simbolismos.

1. Este artículo es continuación de «Autonomía de la Máquina», publicado en el número 151 de *Acontecimiento*.
2. En uno de sus sermones, Meister Eckhart ya señaló este fariseísmo en las mismas prácticas religiosas (ya las señaló el propio Jesús en el judaísmo de su época), convirtiéndolas en mercancías. «En la medida —dice— en que el hombre busca en todas sus obras algo de lo que Dios quiere o puede dar, en eso es igual a los ménades» (Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*. Siruela. Madrid, 1998. «El templo vacío», págs. 35-40).

3. Bennet, W. J.: *El libro de las virtudes*. Vergara. Buenos Aires (Argentina), 1995. «El toque de oro». Adaptación de un texto de Nathaniel Hawthorne. Págs. 56-58. (Hawthorne es un escritor estadounidense del siglo XIX, autor de cuentos y novelas. *La letra escarlata* es quizá su obra más conocida).

El protagonista de la historia es un rey. Si hacemos una lectura de este texto desde nuestro interior, desde una perspectiva de primera persona, el rey simboliza en las historias de enseñanza tradicionales al yo de cada uno, el que manda en su reino interior. El rey tiene una hija a la que adora. La hija del rey, la princesa de los cuentos, representa el alma o el principio vital del ser humano, su calidad de espíritu viviente en contacto con la vida encarnada que somos. En esta versión del cuento, la princesa se llama Caléndula. La caléndula es una flor con propiedades medicinales y regenerativas. Cura las heridas y renueva la piel envejecida. Pues se trata de eso, de permitir que la propia vida se renueve a sí misma. El rey es muy codicioso y solo le preocupa la manera de hacerse rico y que su hija herede su fortuna. Estando contemplando el oro que guardaba en su sala del tesoro, se le aparece una figura que, a petición del propio rey, le confiere el poder de convertir en oro todo cuanto toca. Y fue comprobando exultante que, efectivamente, todo cuanto tocaba se volvía de oro. El libro que estaba leyendo, al cogerlo, se volvió de oro. Ya no pudo seguir leyendo, desde luego, pero su codicia estaba satisfecha (provisionalmente, como toda codicia lo está siempre). Lo mismo le ocurrió con el melocotón que iba a comer y que ya no podría saborear y con el vino que iba a beber y que ya no podría contentarle el corazón. Luego, su hija, comprobó que las rosas que tenía en su habitación, al tocarlas su padre, perdieron su aroma y sus pétalos dejaron de mostrar luz y color. Y cuando el rey fue a abrazar a su hija, también ella se convirtió en oro, en una estatua sin vida.

Vemos como el autor señala cosas que tienen que ver con nuestras experiencias carnales, con nuestras sensaciones, con nuestro cuerpo viviente e individual —sabores, olores, tacto...—, experiencias que ningún concepto ni idea —económica, política, ideológica...— puede hacer por nosotros en su pura representación. El rey empezó a darse cuenta de que ese poder de convertirlo todo en oro lo había convertido a él mismo en un objeto muerto, sin vida; en un desgraciado; muy rico, pero desgraciado.

Al rey se le concede otra oportunidad y suplica al ser poderoso que le dio el toque de oro que le devolviera a su estado anterior. La figura de este poderoso dios, en la versión del mito griego, es Dionysos, dios de la fertilidad y del éxtasis gozoso. Dionysos representa

también la vida, que no tiene otra finalidad que recrearse a sí misma, generarse y crecer, sufrirse y gozarse, padecerse. El dios le dijo al rey que se bañara en el río —símbolo también de la vida— que pasaba por su jardín, la vida que fluye siempre a nuestro lado. Y así recuperó su estado anterior. Esta versión del cuento tiene un final feliz.

Hay en esta historia una estructura de fondo que es esa de «los tres deseos» que aparece en tantos cuentos e historias tradicionales. Alguien se encuentra con un genio poderoso que le ofrece la posibilidad de pedir tres deseos que le serán cumplidos. El primero que pide, con cierta desconfianza, es bastante sencillo y doméstico: por ejemplo, que se me quite el grano que me molesta en la nariz. Pero en el segundo se anima y pide ya lo máximo: que me toque una primitiva millonaria y me convierta en rico para toda la vida. El genio se lo concede. Al principio, muy bien la vida de rico; pero empieza a darse cuenta de que ser rico trae muchas complicaciones: le pueden raptar a su hija y pedir un rescate, tiene que pagar muchos impuestos, los millones se van chutando en la vida a todo tren que lleva (ya se sabe cómo se dilapida el dinero que no cuesta ganar), con una rapidez pasmosa, la vida regalada repercute en su salud; etc, etc. Así es que cuando tiene que pedir el tercero y último de los deseos lo único que se le ocurre es que le concedan volver al estado anterior en que se encontraba, a la vida que llevaba, con su grano en la nariz, sus achaques y su ir tirando. Como Ulises, cansado y derrotado en Troya, lo que quiere es volver a casa.

Se ofrece aquí este final feliz de la versión de Hawthorne porque el final de nuestra historia real, la del mundo en que vivimos, está abierto todavía y no sabemos si recuperaremos la vida perdida o nos perdemos del todo ahogados en oro. El mito griego no tiene este final feliz: Dionisos envía al rey a bañarse en el río Pactolo, que se vuelve también oro. La vida misma entera puede llegar a convertirse en oro o en otro de esos metales preciosos —el rodio, el iridio, el osmio, el paladio...— que hoy lucen en la realidad virtual, en el mundo digital. Una muerte brillante, desde luego.

¿Qué relación puede haber entre esta vieja historia y lo que llamamos la máquina, como síntesis expresiva de nuestro momento histórico, económico, político, mediático y técnico? ¿Qué nos quiere decir esta historia de enseñanza, este apólogo universal?

Las distintas culturas y civilizaciones milenarias que conocemos han hecho una lectura del mundo basada en el modelo o paradigma agrícola: el campesino ha hecho su tarea siempre sabiendo que no todo estaba en su mano, que su voluntad no lo controlaba todo, que dependía de arriba, del cielo (sequía, lluvia, granizo) y de abajo, pues ni la tierra ni la semilla eran de fabricación propia. Con la modernidad y la industrialización se ha pasado a otra lectura por la cual los humanos nos creemos autosuficientes e independientes. Fabricamos todo aquello que se nos ocurre, incluso las materias primas de los productos que fabricamos, como el plástico. Si lo que viene del polvo y del barro vuelve al polvo y al barro después de vivir un tiempo, como pasa con todo lo que proviene de la agricultura, con todo lo vivo y con el mismo hombre, no ocurre lo mismo con las materias artificiales que el hombre fabrica. Y ya vemos las consecuencias: la basura se amontona sin que se recicle y vuelva a su origen, a la vida de la que brotó. La digitalización de los sistemas de fabricación y comunicación están produciendo además una contaminación invisible, pues sus productos no son algo material, hablando propiamente, sino una especie de *smog* angelical de espíritus puros. Son la versión actualizada de Lucifer, el ángel caído, y su ejército de demonios. ¿De verdad pensamos que este mundo virtual, que imita el mundo invisible de los espíritus, no tendrá consecuencias?

En el apólogo del Rey Midas se encierran dos enseñanzas fundamentales que aparecen a la vez como antagónicas y complementarias: por un lado, el capitalismo ha trastocado toda la vida humana invirtiendo los fines y los medios —convirtiendo el medio, la producción de riqueza, en el fin, que es atender a nuestras necesidades humanas—. Pero el apólogo también nos dice que hay algo irreductible a lo que nunca puede afectar esta *inversión teleológica*, si uno no lo consiente, y es a nuestra voluntad individual, a nuestra conciencia personal, a nuestros sentimientos y afectos vitales, a nuestra irreductible e irrenunciable libertad.

El funcionamiento de La Máquina, su energía, su alimento, su expresión, su determinación y su teleología —su finalidad— es la economía. Y la economía es hoy por entero una economía capitalista, tanto la que opera en los regímenes llamados «liberales», de mercado libre, como la que funciona en regímenes

socialistas o comunistas, que son en realidad capitalismo de Estado. De hecho, lo que funciona hoy en casi todo el planeta es un sistema capitalista mixto en el que parte del capital se distribuye privadamente y otra parte es expropiada por el Estado en forma de impuestos que distribuye luego el poder político.

La única revolución de las que ha conocido la historia de nuestra civilización que haya triunfado por completo es el capitalismo. Abarca prácticamente ya todo el mundo y es en sí misma una revolución permanente. Pues recoge en su propia alma algo realmente nuevo que lo hace adaptable y dinámico: la crisis, la autocrítica. El capitalismo es un sistema permanentemente en crisis y, en consecuencia, en permanente cambio y en el perfeccionamiento continuo de sus objetivos y sus estrategias de adaptación, sus formas organizativas y su manera de funcionar.

El capitalismo es triunfante de manera evidente en las afueras, en la sociedad; pero triunfa realmente gracias a nuestro consentimiento personal y nuestra complicidad individual. Pues La Máquina ha ido más allá del viejo capitalismo y controla también la vida cotidiana de la gente, su subjetividad o, mejor dicho, su apariencia de subjetividad mediante el manejo de las emociones y el adoctrinamiento permanente mediante la propaganda en las pantallas. Ya no se necesitan los gendarmes ni la represión, la máquina, y sus funcionarios saben cómo manejar a la masa —que ya Platón llamaba *El Gran Animal*—: como se manejan los animales domésticos.

El capitalismo ha recibido y recibe muchas críticas —de boquilla—; pero el mundo intelectual, a partir del predicamento que el marxismo adquirió en los ámbitos de producción y transmisión cultural, como las universidades, se resiste a reconocer también sus innegables aportaciones a la humanidad: máximo bienestar y desaparición paulatina de las clases sociales (que no son estamentos, como parecía entenderlas Marx en algunos de sus escritos⁴: Amancio Ortega no es hijo de un bur-

4. El propio Marx —¿o fue Engels quien escribió esta parte de *El Capital*?— parecía dudar de esta idea suya sobre las clases sociales (Marx, C.: *El Capital*. Volumen III. Cap. LII. Las clases. Págs. 817-818. Fondo de Cultura Económica. México, 1973. 8.ª reimpresión).

gués multimillonario, sino de un proletario, un obrero ferroviario). Y sobre todo, nos negamos a reconocer que a todos nos gusta ser burgueses y que nos reparan algo más para añadirlo a lo que ya tenemos. Pues las diferencias de bienestar no están tanto entre burgueses y proletarios, sino en los sueldos de los individuos que sirven a la máquina, diciendo servir al bien común desde sus poderosos pulpitos de plasma. Las diferencias de sueldos no están ligadas a las «clases», sino en todo caso a los colectivos corporativos: banqueros, periodistas, famosos y los propios políticos. ¿El capitalismo es entonces lo perfecto? «Sólo callaron impasibles los muertos», podríamos decir citando a Ángel González⁵. Ni una cosa ni la otra. Pero como decía Machado, «todo necio confunde valor y precio». Y así, cuando la actividad productiva se pone al servicio no de las necesidades humanas sino del intercambio mercantil y la producción de dinero; y los productos se convierten en mercancías, con valor de cambio, es decir, con precio en el mercado, se rompe la unidad entre el trabajo y el trabajador, entre el producto y la necesidad, unidad que pertenece al individuo que trabaja y éste, el trabajador, acaba siendo también una mercancía al servicio de la producción y el consumo, es decir, de la máquina.

La fábula del Rey Midas pone, de manera sencilla y universal, al alcance de todo el mundo, sin que tenga que ser economista, filósofo o político, lo que Michel Henry, siguiendo a Marx, define como la *inversión teleológica* que el capitalismo —la única revolución histórica, repetimos, hoy por hoy triunfante— ha introducido en la vida de los hombres y mujeres, en nuestro vivir concreto, práctico, cotidiano. Tal inversión de fines puede expresarse de forma muy sintética de la siguiente manera: en vez de trabajar para vivir, se vive para trabajar.

Tan capitalista es el liberalismo como el socialismo en lo que atañe a cada persona, a cada individuo humano en su vivir circunstanciado. En uno y el otro, libertad e igualdad son flores evangélicas que la modernidad ha cortado del jardín de la tradición, en donde permanecían unidas, y las ha puesto —cada uno en su jarrón ideológico particular— en el salón de su casa para que luzcan en las visitas. Pero como dice Fabrice Hadjadj, son flores sin raíces que llevan en su caduco lucimiento la podredumbre y la marchitación.

5. «La democracia es lo perfecto. / El público aplaudió. Sólo callaron / impasibles, los muertos». González, A.: *101+19=120 Poemas*. Visor. Madrid, 2000. «Elegido por aclamación», pág. 68.

Juliette Galonnier

Institut National d'Études Démographiques (INED)

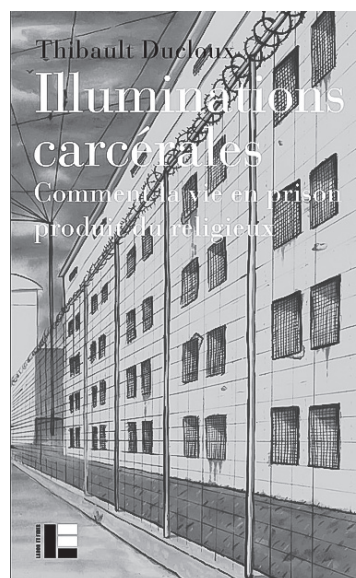
LA LUZ DIVINA DE LOS CENTROS PENITENCIARIOS

Título original: «La lumière divine des pénitenciers», *La Vie des idées*, 10 mai 2024. ISSN: 2105-3030. URL: <https://laviedesidees.fr/La-lumiere-divine-des-penitenciers>. Publicado en español con autorización de *La Vie des Idées*. Traducido con Deepl pro, y revisado por Félix García Moriyón

Acerca de: Thibault Ducloux, *Illuminations carcérales. Comment la vie en prison produit du religieux*, 2023, Genève, Labor et Fides, collection «Enquêtes», 282 p., 22 euros.

AL SEGUIR A PRESOS QUE NO ERAN RELIGIOSOS HASTA QUE LO FUERON A LO LARGO DE SU ENCARCELAMIENTO, EL LIBRO DE THIBAUT DUCLOUX RENUEVA NUESTRA COMPRENSIÓN DE LAS CONDICIONES SOCIALES EN LAS QUE SE PRODUCE Y MANTIENE LA FE.

¿Por qué la gente es más religiosa en la cárcel que en otros lugares? Thibault Ducloux aborda este enigma, que se ha convertido en un eslogan mediático (la cárcel como «caldo de cultivo de la radicalización»), con un dispositivo metodológico especialmente innovador y un aparato teórico que se aleja de los estudios especializados sobre las prisiones, por un lado, y las religiones, por otro. Al resolver el enigma, propone una tesis fuerte: la prevalencia de la religión en la cárcel es un síntoma del «retorno a la infancia» que la experiencia altamente desestabilizadora de la prisión produce en los presos. No es (o muy raramente) el producto de conversiones *ex nihilo* o interconfesionales. Al despojarse del barniz de la socialización secundaria, la desculturización carcelaria conduce a la reactivación de disposiciones religiosas profundamente enterradas u olvidadas, acumuladas durante la infancia, que resurgen como consecuencia de la pérdida generalizada de puntos de referencia provocada por el encarcelamiento. En resumen, lo religioso no viene de la nada, ni lo produce directamente la sociabilidad supuestamente proselitista de la prisión: viene de mucho más lejos.



La demostración procede como un trabajo de campo. El libro se publica en la reciente serie «Enquêtes» de Labor et Fides, editorial que promueve una línea editorial firme contra los análisis que sólo explican la religión en términos de sí misma, independientemente de los contextos sociales que contribuyen a su aparición y mantenimiento. Además de ofrecer un rico relato de las palabras de sus entrevistados, el autor las pone en perspectiva. Por ejemplo, Louis —de unos sesenta años, antiguo procurador de una familia de notables, monje durante un tiempo, que se hizo millonario gracias a su asesoría de empresas antes de ser finalmente detenido por evasión fiscal— habla de su fe católica, reavivada en la cárcel, como de un «regalo de Dios»: «No fue la cárcel la que me dio una bofetada. No... Oh, no, en absoluto. Eso sí, favorece la tierra...» (p. 140). Al llevarnos más allá de las negaciones de Louis, el objetivo del libro es centrarse precisamente en esta

1. Juliette Galonnier es investigadora posdoctoral en el INED dentro del proyecto «Global Race» de la ANR. Su trabajo se centra en la construcción social de las categorías raciales y religiosas y su imbricación. En junio de 2017 obtuvo un doble doctorado en sociología por Sciences Po y Northwestern University.

«bofetada» que da la cárcel y en el «caldo de cultivo» religioso que así propicia.

UNA INVESTIGACIÓN QUE APUESTA POR SU OBJETO

Thibault Ducloux llevó a cabo una ambiciosa etnografía en un tipo de prisión muy específico: el centro de prisión preventiva, que recibe condenas cortas o detenciones preventivas y, por lo tanto, se caracteriza por una alta rotación y pocas actividades de reinserción. Pasó 26 meses en 2014-2016 en una gran prisión provincial, que permanece en el anonimato, pero que se sabe que está muy superpoblada y es una de las más suicidógenas de Francia. La fuerza de este estudio radica en su enfoque metodológico: a diferencia de otros estudios sobre la religión en la cárcel, que se centran en los presos que ya son religiosos, Thibault Ducloux siguió a un grupo heterogéneo de 32 hombres durante un largo período de tiempo (se le negó el acceso a la cárcel de mujeres), todos los cuales no eran religiosos en el momento de su encarcelamiento. Realizó repetidas entrevistas con cada uno de estos hombres (a veces hasta 12 veces), que constituyen el material principal de la encuesta, además de sus innumerables observaciones etnográficas. Este enfoque se basa en una cierta asunción de riesgos, lo suficientemente rara en estos tiempos de «investigación por proyectos» como para ser digna de elogio: el investigador se arriesgó (p. 32) a que algunos de estos hombres acabaran convirtiéndose en religiosos y a que pudiera así ser testigo en tiempo real de las variaciones de sus comportamientos y creencias provocadas por la vida en prisión. El libro no deja de mencionar las dificultades que genera una investigación de este tipo: la posición de etnógrafo en un entorno carcelario ya es muy difícil de mantener, pero a esto hay que añadir el hecho de que, durante muchos meses, la religión estuvo ausente de los temas de conversación (y el investigador no podía sacarla a colación sin introducir demasiado sesgo en su investigación): «nadie era religioso. Nadie hablaba de ello. ¿Lo harían alguna vez?» (p. 36). Este estado de cosas se vio agravado por los atentados de 2015, que llevaron a sospechar de cualquier forma de intensidad religiosa en la cárcel. Sin embargo, hacia el final del sexto mes de trabajo de campo, se produjo el «milagro»: 15 de los entrevistados empezaron a verse afectados por preocupaciones

religiosas sin precedentes; Dios, el destino, los genios, el diablo, los profetas, los signos, los sueños, etc., empezaron a aparecer en el cuaderno de campo.

Los lectores que esperen un libro saturado de religión desde la primera página tendrán que armarse de paciencia: no aparece hasta la página 185 de 267. La mayor parte del libro se dedica a ambientar la prisión, que es mucho más que un escenario: es el entorno social que determina las condiciones en las que se produce la «iluminación». Aquí, el análisis se sirve de una escritura vívida, colorista y directa, que sumerge al lector en las «entrañas» (p. 29) del «buque de guerra» (p. 20) que es el complejo penitenciario, exponiéndole a sus dimensiones visuales, auditivas, sensoriales y olfativas («¡todo apesta!», dice Louis, p. 97). La densa descripción de este mundo está poblada de categorías propias de la sociabilidad carcelaria: están los «gremlins» (jóvenes reclusos provocadores), los «veteranos», los «hombres de verdad», los «zombis» (perdidos en la espesa niebla de los ansiolíticos y los antidepresivos), los «chivatos», los «golpeadores» (encarcelados por delitos sexuales y que son los chivos expiatorios de los demás), y unos cuantos «barbudos» alejados del centro. Las relaciones son duras y violentas, y las relaciones —como las reputaciones— están sujetas al ritmo de los traslados, las salidas y los suicidios.

UNA SOCIALIZACIÓN EN NEGATIVO

Para describir cómo cada uno «gestiona» su vida en prisión, el autor se apoya en retratos en profundidad de una serie de entrevistados que sirven de «casos» emblemáticos al servicio de la demostración, en particular dos personajes centrales que contrastan fuertemente entre sí: Louis, el estafador millonario, «un gran saco de huesos con gafas» (p. 55), y Sharif, «un tipo grande e hilarante» (p. 33), procedente de un barrio de viviendas sociales (su madre argelina es limpiadora), miembro de una banda de jóvenes atracadores que se han pasado al tráfico de drogas, y que está en la cárcel por asesinato a raíz de una venganza con sus propios colegas. Los lectores siguen también a varios personajes secundarios, como Demba, treintaero, padre de familia y boxeador de alto nivel, encarcelado al margen de una manifestación antifascista (que acaba con él herido de bala en la cara por la policía); o Yann, treinta-

ñero, ayudante de cocina, muy desfavorecido, detenido tras una pelea violenta, que deja a su pareja embarazada y sin dinero.

Thibaut Ducloux se interesa por la destrucción de la socialización que tiene lugar «in situ captiva» (sic). Se toma el tiempo de describir la «incertidumbre desenfrenada» (p. 175) que reina en la cárcel, donde la más mínima petición puede tardar semanas o quedar sin respuesta: «todo no tiene sentido» dicen los reclusos, que se enfrentan a «una montaña de problemas», «no es normal, son demasiados» (p. 196). El encarcelamiento produce una socialización negativa que «fagocita» (p. 183) cuerpos y almas: algunos de sus entrevistados se convierten en «sombras». Todos están perdidos, «como en un país extranjero», cuya lengua «desconocen» (p. 123) y cuyo único objetivo es «arruinar a la gente» (p. 161). Incluso los presos más duros, que consiguen hacerse un hueco en el círculo social, no pueden resistir: en la cárcel «todo el mundo llora» (p. 125). Se trata de una inadaptación masiva y brutal, producida por el fracaso de la mayoría de las disposiciones adquiridas a lo largo de toda una vida. Ante esta «realidad desrealizadora» (p. 189), sólo hay «tres opciones», como resume uno de los reclusos: «o tomas pastillas, pastillas, pastillas. O haces tu pequeña rutina... O pasas por encima de la cuerda» (p. 223).

EL DESPERTAR DE UNA RELIGIÓN DORMIDA

Entre los que consiguen entrar en su «pequeña rutina», Thibault Ducloux identifica varios recursos, que según él son similares en sus usos sociales («un recurso es tan bueno como otro», p. 158) y que se describen como vías equivalentes de salvación: el trabajo, la escuela, el deporte, la economía informal de la cárcel y, por último, la religión. Todos ellos ayudan a estructurar la vida cotidiana, proporcionan acceso a la solidaridad emocional y material y dan sentido a una experiencia desconcertante al funcionar como «sintaxis de inteligibilidad». La religión no es más que un recurso entre muchos otros, y uno de los menos valiosos: no da acceso a un salario ni a un diploma y, en el caso del Islam, puede dar lugar a la vigilancia. Pero también es uno de los de más fácil acceso porque no requiere ni logística ni autorización gubernamental. Sin embargo, no todo el mundo se dedica al estudio de la religión, o mejor

dicho, no todo el mundo se deja «atrapar por ella» (p. 193). ¿Quiénes son entonces los que llegan a moverla, aunque al principio de su encarcelamiento nada indicara que tuvieran algún interés religioso?

Thibault Ducloux admite que no encontró la respuesta hasta mucho después del final de la investigación. Una paciente relectura de las conversaciones dispersas con los reclusos revela que la religión que aparece en las celdas es en realidad una reminiscencia, inconsciente, de un pasado incorporado durante la infancia. Louis, que lo ha perdido todo (como Job), se apoya en la religiosidad frugal heredada de la familia católica de su padre. Del mismo modo, Sharif reza de forma desordenada a un Dios amoroso y se refugia en él contra el demonio, a la manera de su madre, que practicaba un Islam sin dogmatismo fuera de la mezquita. Demba, sin duda el caso más convincente del corpus, que nunca se había considerado musulmán, se encuentra poseído por un djinn en su celda: su cuerpo se sacude, vomita una bola «amarilla como la bilis» y siente una «sonrisa en la oscuridad» (p. 194-195). Demba creció en una familia musulmana de África Occidental impregnada del Islam místico, pero lo rechazó en la adolescencia. Como él mismo dice, «me planteó muchas cosas» (p. 209). Thibault Ducloux propone el concepto de socialización regresiva (adjetivo derivado del psicoanálisis) para designar este retorno inconsciente a la infancia producido por el despojo de las socializaciones secundarias en la cárcel.

El libro se inscribe así en la línea de los trabajos recientes sobre la socialización, que se han propuesto describir casos límite de no socialización (Kaspar Hauser estudiado por Hervé Mazurel), la persistencia de la socialización a pesar de los daños biológicos (enfermos de apoplejía estudiados por Muriel Darmon), o las resocializaciones múltiples y sucesivas en contextos radicalmente diferentes (Joseph Kabris estudiado por Christophe Granger). La originalidad del libro reside en este encuadre por la socialización: a diferencia de los estudios penitenciarios que a menudo recurren a Erving Goffman o Michel Foucault, propone un aparato teórico que se inspira en Bernard Lahire y Sigmund Freud para captar, en un intento de poner en diálogo la sociología de la socialización y el psicoanálisis, cómo los presos intentan persistir en su ser. Añade a Norbert Élias para comprender los mecanismos de distanciamiento

o implicación en la vida carcelaria, y a Carlo Ginzburg para determinar de qué son indicativas las variaciones religiosas.

LO RELIGIOSO SIN RELIGIÓN

Una buena tesis se reconoce por su capacidad de hacernos pensar. Thibault Ducloux ha respondido a este reto proponiendo descompartimentar el estudio de la religión. La religión no se estudia por sí misma (aprendemos relativamente poco sobre su textura, repertorios y manifestaciones). Es sólo un punto de entrada (entre otros, pero uno especialmente eficaz) para analizar un proceso social más profundo, a saber, la interiorización de la vida en prisión. Su función no es mantener el grupo ni forjar una comunidad intramuros. Es ante todo un síntoma de persistencia social, un signo de lo que queda del individuo socializado (las disposiciones adquiridas durante la infancia que estaban latentes hasta entonces) cuando los hábitos forjados durante la socialización secundaria se han hecho añicos. La aparición de la religión no tiene, pues, «nada que ver» con la religión (p. 16, p. 225).

Esto dará lugar a un debate. ¿Son realmente parte del mismo proceso las vocaciones a estudiar la religión en la cárcel y el comportamiento religioso? Si la religión no tiene una especificidad irreductible, ¿cómo delimitar sin embargo el perímetro de lo que la hace empíricamente específica, en relación con otros recursos? También estamos estudiando la forma en que la reactivación de la socialización primaria se manifiesta en quienes no han tenido socialización religiosa. El caso de Yann nos permite esbozar algunas posibles respuestas, pero de forma demasiado dramática: creció en la pobreza absoluta, acogido por los servicios sociales, y habla de sus padres como «débiles» e «invisibles» (p. 222), para acabar hundiéndose en un delirio psicótico: en su caso, se trata más de la ausencia de una red biográfica heredada de la socialización primaria que del lugar de la religión en esta socialización.

Además, se presta poca atención a la socialización religiosa secundaria, que puede haber actuado como relevo de la socialización primaria. Por ejemplo, en el

caso de Luis, podríamos muy bien considerar que fue su socialización secundaria como monje la que se reinvirtió en la cárcel (a los 40 años, había ingresado durante dos años en la Orden de la Estricta Observancia, que vive según la Regla de San Benito). Las disposiciones ascéticas que había adquirido en el monasterio se adaptaban sin duda mejor a la vida carcelaria y se activaban más fácilmente que una religiosidad familiar distante. Por último, cabe preguntarse por la dimensión «inconsciente» de esta remanencia de la infancia articulada en términos religiosos: al fin y al cabo, el entrevistador sólo sabe de la socialización familiar lo que los entrevistados deciden decir al respecto. ¿Es realmente cierto que la reapropiación de las religiosidades paternas es «incontrolada» (p. 206) y «escapa a nuestra conciencia» (p. 210)? El uso del psicoanálisis como prueba puede tener aquí sus límites. ¿No podemos considerar la reafiliación religiosa como un deseo deliberado de reconstruir una vida moral volviendo a vincularse a una herencia generacional, un deseo que también encuentra su actualización en el hecho de declararlo en una entrevista?

PARA SABER MÁS

- Béraud Céline, de Galember Claire y Rostaing Corinne, *De la religion en prison*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016.
- Darmon, Muriel, *Réparer les cerveaux : sociologie des pertes et des récupérations post-AVC*? París, La Découverte, 2021.
- Ducloux, Thibault. «¿Des socialisations régressives? L'exemple de la production carcérale du religieux», *Genèses*, vol. 124, n.º 3, 2021, pp. 77-96.
- Ducloux Thibault, «La religion en prison: contribution à la construction d'un objet décloisonné». *Revue européenne des sciences sociales*, 59-2, 2021, 177-201.
- Esmili, Hamza. «L'alliance sacrée. Le réinvestissement de la tradition islamique parmi les immigrés et leurs enfants en cité», *Ethnologie française*, vol. 54, n.º 1, 2024, pp. 55-69.
- Granger Christophe, *Joseph Kabris, ou les possibilités d'une vie (1780-1822)*, París, Anamosa, 2020.
- Mazurel Hervé, *Kaspar l'obscur ou l'enfant de la nuit*, París, La Découverte, 2020.

■ **Análisis**



PARA **Teatros**
el encuentro

PRESENTACIÓN

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ

Miembro del Consejo editorial y coordinador de este número

TEATROS PARA EL ENCUENTRO

Desde que hace 2.500 años, el griego Esquilo escribió *Los persas*, el teatro ha sido un lugar para la memoria, la reflexión filosófica y el reconocimiento de nosotros mismos. Si además, la filosofía que tenemos entre manos tiene a la persona y su relación con los otros entre sus ejes fundamentales, la vinculación entre teatro y filosofía debería estar garantizada. Por eso no es casual que Gabriel Marcel se autodefiniese como «filósofo y dramaturgo». Hay que tener en cuenta que su producción teatral es casi tan abundante como la de sus investigaciones filosóficas, en las que pone de relevancia la importancia metafísica del teatro. Una filosofía concreta, como la suya, se nutre de la experiencia existencial, y no hay un lugar de aproximación al drama de la existencia humana mejor que el teatro.

Lo cierto es que ya tratamos el teatro en el sentido convencional del término, como manifestación artística, cultural y, concretamente, en su dimensión social y política (el número 149 de *Acontecimiento* llevaba por título: *Teatro y compromiso social*). En este número, sin embargo, nos centraremos no en el objeto (obra de teatro) sino en el sujeto (capacidad humana para interpretar-se, para ponerse en el lugar de otro) y en el papel transformador que tiene esta práctica cuando es dirigida para conocer-nos y mejorar-nos en nuestras relaciones con los demás.

La riqueza en la práctica de la dramatización para trabajarse personal y grupalmente es extensa y va en aumento. Aquí se exponen solo un ramillete de experiencias profesionales dedicadas en acción y pasión a talleres y encuentros que, a pesar de las peculiaridades de cada práctica, se notará que parten de un tronco común que ha crecido y que está dando muchos frutos. El árbol es tan grande ya, que muchas personas se cobijan a la sombra de sus ramas y han encontrado una forma de crecimiento personal. En este sentido, hemos de agradecer a Antonio Caballero, al cual me une una profunda amistad, la coordinación del número, lo que nos ha permitido contar con la colaboración de unos excelentes profesionales en la materia.

A mitad del siglo pasado, Mounier dibujó el árbol del existencialismo del que una de sus ramas, la

más corta, brotaba el personalismo. Al comienzo de este milenio, Carlos Díaz hizo lo mismo con el árbol del personalismo. ¿Hacia dónde crecerá este árbol? ¿Qué otras ramas podrán brotar? ¿Qué frutos están por dar? Sin duda es importante afianzar su tronco, del que con humildad y a contracorriente se dedica la editorial Persona, que ya lleva 79 libros publicados. ¿Podemos ignorar proyectos para el crecimiento personal como los que se están llevando a cabo actualmente? Me consta la honestidad en el trabajo realizado por los profesionales que aquí escriben, pero también veo la necesidad de buscar sinergias con valores y principios personalistas. Nos mueve a publicar estas experiencias y reflexiones que sean motivo de inspiración para que surjan proyectos formativos, terapéuticos, educativos, sociales, que basándose en el personalismo comunitario, humanicen y creen comunidad. Confiamos en que haya lectores que así lo vean.

Mounier dedicó una parte significativa de sus escritos al estudio del carácter, núcleo de la persona que da cohesión y sentido a las acciones y decisiones que tomamos. La comunidad y las relaciones interpersonales son fundamentales en el desarrollo del carácter, ya que es en la interacción con otros donde la persona se enfrenta a desafíos y toma de decisiones que fortalecen o debilitan su carácter. Pero no podemos olvidar el papel central que juegan los valores que una persona adopta y defiende para la configuración de nuestro carácter. Los valores no son abstractos, sino que se encarnan en la vida de la persona. Por eso es importante la educación y la reflexión. El desarrollo del carácter no es automático, sino que requiere un esfuerzo consciente de autoconocimiento, autodisciplina y apertura a la trascendencia. Este enfoque tiene importantes implicaciones éticas y sociales, ya que subraya la responsabilidad de cada uno a ser lo que está llamado a ser y, por ende, en la creación de una sociedad más humana y justa.

Paul Ricœur, por su parte, entiende que nos construimos y comprendemos a través de la narración, de manera que la identidad personal no es algo fijo o inmutable, sino que se desarrolla y se

transforma a lo largo del tiempo, mediante la narración de nuestra historia de vida. El ser humano se entiende a sí mismo a través de historias. Estas narrativas no son solo relatos lineales de acontecimientos, sino interpretaciones de la vida en las que el sujeto selecciona, organiza y da sentido a las experiencias. Es mediante la narración que una persona puede dar coherencia y continuidad a su identidad, incluso frente a los cambios y discontinuidades que experimenta.

Por último, para Emmanuel Lévinas, el rostro del otro es una llamada ética que nos obliga a reconocer su humanidad y a responder con responsabilidad y respeto. En su filosofía, el rostro es una manifestación ética que revela la debilidad y la infinita alteridad del otro. Cuando nos enfrentamos al rostro del otro, estamos siendo confrontados con una demanda ética: la exigencia de no dañar, de respetar, de reconocer la dignidad y el valor del otro ser humano.

El rostro del otro nos desafía a salir de nuestra propia perspectiva egocéntrica y a considerar al otro como un ser irreducible, como alguien que no puede ser reducido a nuestras categorías o intereses. El encuentro con el rostro nos pone frente a la responsabilidad y la obligación moral de respetar al otro en su diferencia y alteridad.

Y es que vivimos tiempos de impersonalismo, con relaciones humanas deshumanizadoras e impersonales. Una profunda soledad es el signo de nuestro tiempo, fruto del individualismo y la fragmentación social. Una de las características más llamativas de los jóvenes es su desarraigo existencial y espiritual vinculado a la ausencia de proyectos y de sentido de la existencia. La vida se desenvuelve entre individuos atomizados que pasan en segundos de la euforia a la frustración. La violencia gratuita se convierte en una forma de autoafirmación ante una sociedad que se percibe como amenazante.

Si queremos formar personas hay que construir comunidad, y para eso es necesario un encuentro genuino con los otros, donde los rostros se hagan

visibles y se reconozcan en su plena humanidad. Esto implica abrirnos a la debilidad, al riesgo de ser vistos y entendidos, y a la responsabilidad de ver y entender a los demás.

Mostrarse a los demás no es simplemente una cuestión de apariencia, sino de autenticidad. Se trata de permitir que los otros nos conozcan en nuestras dimensiones más profundas y estar dispuestos a conocer a los demás de la misma manera. Este intercambio es lo que crea lazos significativos y permite que una identidad comunitaria se construya y se sostenga.

De ahí las experiencias de teatro aplicado que vienen a continuación y que nos sitúa Antonio Caballero en su artículo *Teatros y vulnerabilidad*. Para comprender qué papel juegan las Artes Escénicas en nuestro desarrollo personal, hemos publicado el estudio llevado a cabo por Tomás Motos y otros. Seguidamente, se presentan distintas experiencias de teatro diferente, transpersonal, terapéutico, corpodrama, mitosociodrama o teatro playback. Todas parten de una fundamentación compartida, aunque sus finalidades y motivaciones sean distintas, recurriendo a metodologías diversas pero cercanas en su desarrollo. Por último, publicamos un breve texto de Hernán Kesselmann, ya fallecido, *Otrarse, hacerse otro* basado en los heterónimos del poeta Fernando Pessoa que aplicaba en su metodología de trabajo y una entrevista a la dramaturga y poeta Gracia Morales.

Como nos decía Moisés Mato (en el número 149 de *Acontecimiento*), la representación es una necesidad humana, por lo que podemos afirmar que el teatro es inherente al ser humano. Si además, utilizamos esta característica en el propio conocimiento eso nos permitirá crecer como personas. Kierkegaard ocultó su rostro tras una multitud de voces que aparecen en sus diferentes libros y de este modo preparó el campo de la introspección personal, ya que con sus «representaciones» nos obligó a ejercer la ardua tarea de pensarnos a nosotros mismos. 

TEATROS Y VULNERABILIDAD

ANTONIO CABALLERO

Profesor y poeta. Máster en Estudios Avanzados de Teatro: dirección escénica. Director Psicodramatista

Somos vulnerables. Nuestros cuerpos no pueden eludir las heridas, que tal vez cicatricen pero que nunca se curan.

Joan-Carles Mèlich

INTRODUCCIÓN

Nos proponemos con este trabajo mostrar cómo el teatro, no en este caso entendido como producto, sino como proceso, puede cooperar en una toma de conciencia de sí más amplia para arrimar el hombro con la vida, a favor de más vida; especialmente, atentos a personas, situaciones y colectivos vulnerables. El teólogo José Rienda, una vez analizando el agotamiento y la insuficiencia del paradigma de la individualidad, propone uno nuevo que acoja en su seno aquello que nos une a todos los seres humanos: la vulnerabilidad. Este ser vulnerable que somos, afirma Rienda, tiene una principal llamada, y no es otra que la del cuidado de los otros, de su vulnerabilidad ontológica. El paradigma de la Modernidad basado en la ciudadanía, escribe Rienda, ha de ir dando paso al de la *ciudadanía*.

Como es sabido, desde sus orígenes el teatro tiene una estrecha vinculación con la vulnerabilidad. Es en un escenario donde los espectadores pueden ver en *el aquí y el ahora*, el momento irreplicable y la complejidad de lo humano. Pensemos en la tragedia griega en donde el público podía ver la profunda apertura emocional de los actores y, por tanto, su vulnerabilidad existencial. Ahora bien, en el uso que aquí proponemos de herramientas teatrales para el cuidado de sí, el mejoramiento del conocimiento propio y el compromiso con los otros y el mundo, también podemos establecer una estrecha relación entre lo que llamaremos teatro aplicado, y la vulnerabilidad. Basta con recordar el concepto de Augusto Boal (1931-2009) de *espec-actor*,

apuntando a la idea de un teatro en el que no hay espectadores, por lo que Boal propone el paso de objeto a sujeto, de una posición de quien recibe a una en la que se dan las dos, aquella y la del creador. En efecto, cualquier participante de una propuesta de teatro aplicado, ya sea educativa, en la empresa, terapéutica, de crecimiento y encuentro, etcétera, va a expresar sus emociones —o la congelación de algunas de ellas—, su modo de entender el mundo y la cotidianidad, en fin, su relación con otras partes de sí que, quizá, estén necesitadas de una mirada que las recoja y las integre en su yo que se va haciendo más consciente, es decir, más completo. De hecho, es esta presencialidad del cuerpo, de las emociones, del pensamiento y de la co-participación con otros, lo que provoca una mayor asunción de todas las potencialidades de uno mismo, con sus luces y sombras, con su fuerza y, también, su vulnerabilidad.

MARCO FILOSÓFICO Y VULNERABILIDAD

No quisiéramos olvidar que los pobres nos enriquecen humanamente.

Carlos Díaz

La propuesta que traigo aquí es un resumen teórico de una propuesta práctica. Mi intento de unir teatro aplicado y vulnerabilidad parte de un marco filosófico que comprende tres miradas al campo del pensamiento. En primer lugar, el concepto de *rostro* de Lévinas, luego el de *irreparabilidad* de Agamben y, por último, recojo alguna de las aportaciones del personalismo comunitario. Los talleres que propongo son eminentemente prácticos, aunque partimos de una aproximación a los conceptos citados anteriormente. No obstante, antes de empezar, quiero traer aquí unas líneas de Luis Ferreiro

Almeda acerca de hacerse acontecimiento para los otros, que en mi opinión explican y describen bellamente lo que aspiro a que el teatro aplicado desde un marco filosófico sea en las personas y grupos:

Una persona que ha formado un carácter configurado por una riqueza de valores y virtudes, capaz de apertura y atención espontáneas al otro, volcado en la transmisión generosa de sus dones y de sí misma, portadora de un sentido de la vida, de una vocación, entregada a fidelidades libremente elegidas... alguien así provoca acontecimiento por donde quiera que va.

Ni qué decir tiene que este fragmento para mí no es sino un deseo, algo por ir alcanzando tanto para los encuentros de teatro aplicado como para mí. Haré una concisa presentación de las nociones con las que el pensamiento filosófico nutre mi propuesta de teatros y vulnerabilidad. El primero lo encontramos en Lévinas (1906-1995) y su ingente esfuerzo por adentrarse en la responsabilidad ética que tenemos para con los otros. La realidad del otro es central y cualquier tipo de mirada es generalmente una manera de reducir, diríamos de apropiarse del otro. Es ese rostro *otro* quien nos coloca en una situación desigual; el rostro del otro nos señala su vulnerabilidad y por tanto es una llamada a nuestra responsabilidad. Dicho de otro modo, cada uno de nosotros somos imagen reducida, fragmento de Dios, y para Lévinas, como afirmó en una de sus conferencias, reflexionando acerca del sentido judío del perdón, «Dios es, en un sentido, lo otro por excelencia, lo otro como tal otro, lo absolutamente otro». Como sabemos esta responsabilidad no está predeterminada por el conocimiento sino en la fragilidad constitutiva del otro.

Es obvio que para las distintas concreciones del teatro aplicado, conviene tener presente el pensamiento de Lévinas ya que una experiencia con el teatro aplicado constituye un *locus* que viene definido por aceptación de que el ser humano es un ser relacional que se transforma a sí mismo en el vínculo. En las propuestas de teatro aplicado destacamos el cuidado de los otros para una mejora de sí, lo que se aviene con la propuesta de Lévinas.

La vulnerabilidad en el centro de los trabajos en grupo puede incluso visibilizar el mal y transformarlo. Así lo dice atinadamente Catherine Chaliel: «Sólo la vulnerabilidad del amor permite, por tanto, descubrir de qué abismo es capaz el mal, pues solo ella otorga un significado a la unicidad de cada vida».

Del segundo pensador, Giorgio Agamben, nacido en Italia en 1942, destaco para nuestro trabajo el concepto de irreparabilidad. El filósofo autor de títulos como del *Homo Sacer*, reflexionó sobre la irreparabilidad del mundo especialmente en su obra *La comunidad que viene*. Como afirma Emmanuel Taub en su artículo «La comunidad que viene: un programa del hombre por-venir en Giorgio Agamben», la propuesta del autor italiano trata de «un proyecto propositivo sobre una *forma-de-vida* posible para un mundo que, desde su origen, ha nacido en ruinas».

El concepto de irreparabilidad, a pesar de su aparente dificultad y abstracción, está estrechamente emparentado con otro concepto *agambiano* como es el de reparación. De hecho, nos dice este pensador que las instituciones, las estructuras biopolíticas, si bien necesarias no pueden llegar a la profundidad y extensión de los daños que se producen al interior de estas. Sin embargo, contextos más cercanos, aun aceptando la irreparabilidad basal de la existencia, ayudan a la concreción de las dificultades y su intento de superación. En este sentido, Taub escribe que cuando somos conscientes de que solo somos habitantes de un mundo que no tiene remedio, entonces solo desde esa asunción es posible la esperanza; pues, dice Taub siguiendo a Agamben, «el amor es poder ver algo en su ser-ahí». Indudablemente, la propuesta de trabajo en nuestros grupos ha de tener en cuenta que la *vida cualsea* es una vida que sabe de la inoperatividad o la no utilidad.

En definitiva, en estas propuestas de trabajo pueden ponerse en juego, si bien con diferentes niveles de consciencia, elementos relevantes de la propuesta de Agamben. Experiencias de comunidad y encuentro en que el mundo y yo podamos ser tal cual, y sin tener que ser de otra manera que eso que soy, sin más ni menos atributos. Esto es lo irreparable. Seres así serían lo que a este propósito afirma Bacarlett Pérez: «el ser que habitaría esta comunidad tendría que permanecer abierto y singular al mismo tiempo (...) lo propio de una comunidad que nunca deja de venir, que es pura potencia, es el gesto». Sorprendentemente, explica esta autora, para Agamben, «En la comunidad que viene la acción se expresa siempre como gesto», pues el gesto no aspira a ningún cierre, a ningún tipo de finalidad, tiene sentido en sí mismo como proceso abierto.

De la tercera, y última propuesta, señalaremos también aquellos aspectos relevantes en su ligazón con la propuesta experiencial a través del teatro aplicado. Para el personalismo comunitario ocupa un lugar destacado el que cada individuo con independencia de su situación económica, social, cultural, etcétera, tiene una dignidad propia y única; esta se desarrolla en la relación con los demás, en la comunidad. No cabe duda de que la responsabilidad y la toma de conciencia de la irreparabilidad de aquello que acontece en la comunidad, tiene en el personalismo comunitario un auténtico aliado para paliar, resistir, co-crear para aumentar y sostener la dignidad de sus miembros.

Si como sostiene Carrera Umaña el personalismo se desarrolla sobre todo en contacto con la realidad, y no tanto en una perspectiva académica, entonces su visión vendrá en apoyo de la acción que proponemos en las experiencias de autoconocimiento de sí y de la acción en la comunidad. Recuerda esta autora que Mounier insistía en que el personalismo quiere comprender la crisis en que vive el hombre en el siglo xx. Como sabemos esta crisis no ha hecho sino agudizarse, ahora que nos acercamos al primer cuarto del siglo xxi. La comunidad se convierte en el encuadre dinámico en donde la persona podrá crecer. No es un lugar en el que se produce un borrado de la persona o una anulación de la diferencia, sino al contrario, la comunidad se erige como el lugar en el que las personas que la conforman velan por el crecimiento de cada una de ellas.

Como es sabido, la comunidad, para Mounier, como espacio en el que la persona se realiza, se estructura en una serie de grados. Desde el *mundo del se*, pasando por las *sociedades en nosotros*, luego las *sociedades vitales* y, finalmente, la *comunidad personalista*. Señala Carrera Umaña que esta última se concibe como «una verdadera comunidad de personas».

No es en ningún caso nuestra intención crear comunidades filosóficas, pero sí servirnos del caudal de conocimiento que hemos heredado y ponerlo en práctica en los contextos que vamos creando. Así pues, la concepción de la persona y su idea de diversos tipos de comunidades, la noción de *irreparabilidad* y el *rostro* que mediatiza el infinito en el otro, sostienen nuestra propuesta de experiencias de encuentro y de crecimiento en contextos donde emergen distintos tipos de

vulnerabilidad. Estos encuentros usan principalmente las herramientas del teatro y de la dramatización para su desarrollo.

DEFINICIÓN DEL TEATRO APLICADO

Trataré ahora de señalar los aspectos más destacados de aquello que hemos llamado teatro aplicado. Este se refiere a prácticas de diversa procedencia que están relacionadas con el teatro. Se propone incidir en comunidades y en personas. Así el teatro aplicado se usa en la educación, en la terapia personal y grupal, en la intervención social, en la empresa, en prisiones, en grupos de crecimiento personal, o en grupos expuestos a situaciones de vulnerabilidad. Esto se traduce en que el teatro aplicado, por ejemplo, en la escuela, puede ser usado para enseñar de otro modo, o complementar el proceso de enseñanza-aprendizaje; así podemos educar explicando los contenidos curriculares de un modo participativo y más creativo. Para las tutorías del grupo-clase, las técnicas de teatro aplicado son especialmente recomendables. Conviene señalar la coincidencia del teatro aplicado y del personalismo comunitario en lo que se refiere a sus posibilidades de aplicación; desde el ámbito educativo, pasando por la política en la sociedad, los grupos religiosos, etcétera, todo con la intención, tanto de uno como de otro, de fortalecer el tejido social y la participación activa de cada persona.

Según Motos y Ferrandis, el teatro aplicado supone una investigación profunda de alguna cuestión con el propósito de «buscar alternativas de cambio ante situaciones sufridas como exclusión o, simplemente, sufrimiento, marginación, privación, o de simple insatisfacción, para dar voz a aquellas personas o colectivos a quienes les ha sido arrebatada». Asimismo, el teatro aplicado está del lado de la pregunta por el futuro y propone trabajar en la exploración de narrativas alternativas a las que nos presenta el presente y su prisa, aliado habitual del poder. También quiero señalar que el teatro aplicado no renuncia a ser un medio estético, sin que sea este su principal propósito.

El teatro aplicado reúne una multiplicidad de disciplinas que teniendo en común técnicas, intención y objetivos, provienen de fuentes diversas. Así lo define Tomás Motos, uno de los autores que más han trabajado en la investigación y desarrollo del teatro aplicado:

es un nuevo campo de conocimiento que ha sido construido a partir de la compilación de estudio de casos y de ensayos de reflexión teórica publicados en revistas de disciplinas tan diversas como el teatro, la educación, la medicina, el derecho, la psiquiatría o la psicología.

Este autor, junto a Domingo Ferrandis afirman que son tres los rasgos que delimitan la naturaleza del teatro aplicado: la intencionalidad, la hibridación y la alteridad. La intencionalidad se refiere al deseo de «influir en la actividad humana», planteando cuestiones que los participantes de la comunidad han de resolver. El segundo aspecto es la hibridación, pues hablamos de teatro pero también de algo más; y, por último, la alteridad alude a que el teatro aplicado tiene vocación del otro, tanto del individuo, como de las comunidades, los grupos y las sociedades.

En esta introducción al teatro aplicado quiero explicitar algunos integrantes de su mapa para que se pueda comprender mejor de qué hablamos cuando nos referimos a su interdisciplinariedad. Tal y como Motos y Ferrandis lo exponen, este teatro es un teatro para el cambio. Desde ese lugar, hablamos de Teatro Social, de Teatro en la Educación, de Teatro en la Empresa, de Dramaterapia, de Psicodrama, de Teatro Playback, de Teatro Comunitario, de Teatro del Oprimido, de Teatro en el Museo, etcétera. Ahora bien, subrayamos que en ningún caso estamos hablando de un producto teatral en el sentido de un espectáculo teatral, aunque en algunos casos se pueden hacer propuestas de escenificación con los otros participantes como público, con público externo o sin él.

Destacaremos las técnicas principales que se ponen en juego en las diferentes modalidades o especialidades del teatro aplicado. Una de ellas es la improvisación. Esta tiene sus orígenes en el mundo de la formación teatral. Con la improvisación se fomenta la espontaneidad –que no el espontaneísmo– y la creatividad. Proporciona, además, una confrontación cómoda y alegre con la timidez y la rigidez. Otra de las técnicas más habituales es el *role-playing*. Si bien esta técnica es llevada a la práctica de distintas maneras y grados de profundización, lo que es común a todas ellas es la simulación real de cuestiones generalmente conflictivas en donde los roles sociales se ven comprometidos en algún sentido. Con el *role-playing* podemos explorar un mayor abanico de soluciones y un entrenamiento en

la cuestión que esté siendo tratada en el momento, sea de la persona o del grupo. Otra es el sociodrama con el que podemos dramatizar problemas y conflictos de índole social, tanto a nivel macro (guerra y hambre en el mundo, por ejemplo) como a nivel micro: como el desarrollo de la pertenencia y del sentido en un grupo de encuentro. Sin olvidarnos de otras técnicas y modos de operar, quizá más conocidos, como el Teatro Foro, Teatro Imagen o el Arco iris del deseo, todas ellas creadas por Augusto Boal.

El fortalecimiento individual en grupo, el crecimiento del grupo tonificado por cada persona que lo integra, hace que el teatro aplicado, dependiendo de su grado de profundidad, sea una herramienta de transformación personal y social que sin duda puede cooperar con el enfoque del personalismo comunitario en su propuesta de equilibrar los intereses de la persona con el bien común.

Mi experiencia puede dar cuenta de un mayor crecimiento personal, con una asunción de las potencialidades a veces ocultas, así como una restricción de otras que se presentaban descompensadas, y de una mejora en el compromiso social (con el otro y con la sociedad). Lo mismo puedo afirmar de mi participación en las formaciones que he recibido, bastante extensas en el tiempo. Por otro lado, desde hace varios años llevo a cabo talleres desde el enfoque del teatro aplicado. Mi manera de conducirlos a la práctica es deudora de mi formación en psicodrama y en dirección y puesta en escena teatral. En la población, digámoslo así, sana, estos talleres ayudan a la toma de conciencia personal y a un encuentro más completo y fértil consigo y con los otros. También estas técnicas son usadas en encuentros con fines principalmente terapéuticos, donde el encuadre necesariamente ha de tener en cuenta otros aspectos que no son tan vinculantes en las experiencias anteriores.

Es indudable que gran parte de los asistentes asiduos a una formación como la que aquí exponemos dan cuenta de una mejor expresión de su propio potencial y de un aumento en el desarrollo de su autoconcepto y de su capacidad de observación y de pensamiento crítico. Como también aumenta y mejora el vínculo con los otros, potenciando de camino la cohesión grupal, lo que conduce a un mejoramiento de la relación con uno mismo. Otro de los aspectos más destacados es el acrecentamiento del compromiso con la transformación propia y de la sociedad.

CONCLUSIONES

Ni que decir tiene que ni el teatro aplicado, por un lado, ni la filosofía, por otro, se necesitan. No obstante, es cierto que pueden encontrarse y nutrirse de ida y vuelta. Esa es nuestra propuesta que en esta ocasión ha tomado tres ideas eje (el rostro/Lévinas, la irreparabilidad/Agamben y la persona-comunidad/Mounier) para llevarse a la práctica. No voy aquí a desarrollar el funcionamiento de unos talleres que reúnan estas características, por no ser la intención de este artículo. Solo decir brevemente cómo operan en sus líneas generales.

Cada taller tendrá uno de los tres temas. Primero se dará una explicación teórica que llevará a preguntas y propuestas. Con el tiempo bien delimitado, para no ser propicios a una charla o conferencia, ya que no es esa la idea. Posteriormente entra en acción el dispositivo teatro aplicado en la forma y en las técnicas que el coordinador haya previsto. En este caso, he usado técnicas de teatro imagen y sociodrama. Las primeras ayudan a que los participantes encarnen (pensamiento, emociones, cuerpo) los conceptos y los proyecten en los demás. La segunda nos proporciona un campo de trabajo muy amplio en pequeños grupos dentro del gran grupo. El sociodrama invita a pensar temas sociales, aunque también puede ponerse en marcha un psicodrama con lo que entran en juego otros roles que quedan en un segundo plano en la propuesta socio. Pensemos en el concepto de irreparabilidad, en muchas de sus aristas y matices, intensidades. En fin, la irreparabilidad del mundo vivida desde el *como si* —que propicia el teatro aplicado— por una serie de personas en un contexto concreto da lugar a una vivencia plural y multiplicadora de la experiencia; así como reparadora y transformadora. Entonces ha valido la pena esta reunión de personas que se buscan y terminan creando un verdadero encuentro. 

BIBLIOGRAFÍA

- Bacarlett, M. (2010). «Giorgio Agamben, del biopoder a la comunidad que viene». *Revista de Filosofía Araucaria*, pp. 29-52.
- Carrera Umaña, M. (2019). «El personalismo comunitario de Emmanuel Mounier: Características generales y presupuestos fundamentales». *Revista de Filosofía UCSC*.
- Ferreiro, L. (2002). «El acontecimiento será nuestro maestro interior». *Nous*, (6), 67-91.
- Laguna, J. (2020). *Vulnerables. El cuidado como horizonte político*. Cuadernos, (129). Cristianismo i justicia.
- Lévinas, E., (1968). *Cuatro lecturas talmúdicas*. Riopiedras Ediciones.
- Motos, T., Ferrandis, D. (2015). *Teatro aplicado. (Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia)*. Octaedro.
- Mèlich, J-C., (2014). «La condición vulnerable. (Una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero)». *Ars Brevis*, Núm. 20, p. 313-331.
- Pendzik, S., Brik, L., (2018). *Dramaterapia. Un enfoque creativo para el trabajo terapéutico*. Editorial Síntesis.
- Taub, E., (2015). «La comunidad que viene: un programa del hombre por-venir en Giorgio Agamben». *Pensamiento y Cultura* 18 (2): 95: 110.
- Rodríguez Moya, E., Mercier, C. (2021). «Post-humanismo y persona. Pistas para la vigencia ética de Emmanuel Mounier». *Revista de filosofía Tópicos*.

EFECTOS DE LA PRÁCTICA DE ARTES ESCÉNICAS, SEGÚN EL PENSAMIENTO DE LOS PROFESIONALES

TOMÁS MOTOS TERUEL

Universidad de Valencia

CARMEN GIMÉNEZ MORTE

Conservatorio Superior de Danza de Valencia

RICARDO GASSENT BALAGUER

Escuela Municipal de Música y Danza de Alcobendas

Este artículo es una adaptación abreviada de otro publicado con el mismo título en el n.º 1 de la revista *TMA (TransMigraARTS)*, pp. 51-65¹. Se trata de una investigación que tiene por objeto averiguar cuáles son los beneficios de practicar alguna de las artes escénicas, desde el punto de vista de los profesionales de la educación y de los artistas. Practicar AAEE supone para los participantes trabajar en espacio de afecto y solidaridad, una oportunidad para evadirse de los problemas personales, desarrollar sentimientos de seguridad y habilidades de expresión, actitud mental hacia la exploración y el aprendizaje, desarrollo de la empatía y el respeto al otro, establecimiento de una identidad positiva, consciencia y regulación de las emociones.

1. INTRODUCCIÓN

Se ha entendido por AAEE todas las formas de expresión capaces de inscribirse en un espacio escénico (teatro, danza, música, o cualquier otra forma de manifestación escénica, como la *performance*, el circo, el *soundpainting*, etc.). Las AAEE están tomando peso y relevancia en nuestra sociedad en los últimos años. Invaden nuestros espacios físicos y virtuales y se utilizan como vehículo para poner en valor las nuevas inquietudes sociales. Además, existe una oferta de formación amplia que abarca desde

las academias a los conservatorios y las escuelas superiores. Si bien la enseñanza profesional está regulada, esta valoración positiva de la ciudadanía hacia la práctica y uso de las AAEE no se ve reflejada en la educación general. Son muchas las investigaciones que señalan los grandes beneficios de incorporar de manera central las AAEE en el ámbito educativo general. Está demostrado que influyen positivamente en el desarrollo integral y el aprendizaje significativo de las personas, en las funciones cognitivas, en el fomento de la sensibilidad, la creatividad y la imaginación. Son, a su vez, un gran vehículo para la formación de la personalidad, la expresión propia y colectiva, así como un buen marco donde potenciar la conciencia de grupo y valores ciudadanos. La educación artística puede beneficiar la autoexpresión de varias formas. Por ejemplo, los participantes pueden expresarse y exponer su comprensión del mundo más fácilmente a través de las artes que mediante otras materias curriculares. Las actividades de AAEE pueden proporcionar a los participantes una salida para las emociones, pensamientos y sueños, que de otra manera no tendrían medios para expresarlos. Las AAEE exigen de un nivel de autoexpresión profundamente personal y único para el individuo, pues al practicar danza, teatro o música se exploran habilidades expresivas.

Tanto en la antigüedad como en la actualidad, las artes se han utilizado para promover el bienestar físico y psicológico. Los efectos beneficiosos de la arteterapia (psicodrama, musicoterapia, danza-terapia) incluyen un mejor estado de ánimo, confianza, autoexpresión, autoconciencia y autoaceptación, percepción y bienestar psicológico general

1. <https://www.transmigrarts.com/tma1-online/> En este artículo se puede conocer en qué ha consistido la investigación, su metodología y procedimiento de análisis, así como las referencias bibliográficas que la sustentan.

(Crawford y Patterson, 2007; Field y Kruger, 2008). La educación artística puede mejorar el bienestar emocional. Las investigaciones han demostrado que puede tener efectos positivos sobre las emociones y las autopercepciones (Lee, 2011).

Roeger y Kim (2013) y Lloyd (2017) han realizado estudios en que revisaron y sintetizaron los hallazgos de investigaciones sobre los beneficios de la educación artística. En este sentido, hay consenso en que ayudan a los estudiantes mejorando la salud mental, la confianza en sí mismos, las habilidades para la vida y, además, coadyuvan a fomentar la creatividad y mantener la creatividad expresiva natural de la niñez. Además, las relaciones que los estudiantes desarrollan durante su participación en las actividades artísticas a través de experiencias colaborativas promueven un sentido de responsabilidad y conexión con la comunidad (Davis, 2008) y proporcionan un medio para la expresión y la resolución de conflictos (Kagan, 2009) y la capacidad de proponer soluciones.

Motos y Alfonso-Benlliure (2018) realizaron una investigación cualitativa con 53 jóvenes, de entre 12 y 20 años, utilizando como procedimiento el grupo de discusión, para analizar las opiniones de los adolescentes sobre los beneficios que para ellos supone participar en experiencias teatrales. Estos declaran que el tomar parte en actividades teatrales promueve habilidades personales, ofrece una oportunidad para explorar y expresar sentimientos, proporciona un contexto de apoyo y seguridad, posibilita hacer amigos, incrementa habilidades comunicativas, proporciona recursos para ser empleados en otros ámbitos y momentos de la vida, ayuda a formar la identidad y mejorar la autoestima, desarrolla destrezas para entender a los otros y supone una oportunidad para evadirse de las situaciones negativas. Además, el teatro es una herramienta y una oportunidad para plantearse su identidad, conocerse mejor y crecer como persona. Considerando la edad y el género encontraron los siguientes resultados:

- a. a mayor edad los sujetos valoran más el hecho de que la experiencia teatral ayuda a lidiar con el riesgo y aceptar el compromiso, a verse a sí mismos de una forma más completa y compleja y a tomar consciencia de la realidad que les rodea;
- b. a más edad también declaran que el impacto estimado provocado por la experiencia teatral es mayor, fundamentalmente respecto a la mejo-

ra en las habilidades para expresarse y hacer amigos, la oportunidad para desviarse de problemas y dificultades y, sobre todo, la capacidad para entender a los demás;

- c. las chicas superan a los chicos en creencias implícitas positivas sobre el impacto que la experiencia teatral tendrá a corto y medio plazo en otras esferas de su vida. También manifiestan diferencias significativas respecto a la tolerancia al riesgo, la identidad y autoconsciencia, la expresión emocional y la sensación de escape de lo cotidiano. Asimismo, hay contraste a favor de las chicas en las relaciones personales y en considerar las actividades teatrales como un espacio seguro. (p. 47)

2. ¿CUÁLES SON LOS EFECTOS DE PRACTICAR ACTIVIDADES ESCÉNICAS?

Formar parte de un grupo que practica artes escénicas proporciona a los participantes una sensación de apoyo a varios niveles: informativo (consejo y orientación en la solución de problemas), instrumental (ayuda en tareas), de compañerismo (confianza en el otro y compartir las actividades sociales) y de estima (ánimo, consuelo, etc.). Al practicar teatro, danza teatro, ópera o teatro musical (todas aquellas que impliquen la interpretación de un rol), la persona puede convertirse en otra, aunque solo sea por unos momentos, explorar nuevos roles, probar y experimentar con varias opciones personales y soluciones a problemas de su propia vida o dilemas que afrontan personajes de la literatura o personajes históricos (Buchanam, s/f). Esto suele suceder en una atmósfera segura, donde las acciones y las consecuencias pueden ser examinadas, discutidas y experimentadas sin los peligros y trampas a las que obviamente conduciría tal experimentación en el mundo real. Estas prácticas escénicas proponen un espacio físico y sobre todo psicológico en el que los participantes pueden reevaluar y vivir la realidad desde sus propias actividades personales y la de los personajes que representan. En este sentido el drama opera en lo que Heathcote (1984) llama zona de no penalización (*no penalty*). En esta área sin punición los participantes pueden probar experiencias, pero sin tener que vivirlas en sus consecuencias reales (Motos, 2020).

Las AAEE ayudan a quienes las practican a desarrollar la empatía, el respeto y la compasión por

los demás, esto es, aprender la habilidad crucial de comprender diversos puntos de vista. En las artes escénicas se pueden involucrar la mente, las emociones y el cuerpo de manera que se les permita fluir adecuadamente a través de las situaciones de la vida real con empatía, comprensión, inteligencia emocional y confianza. La educación artística fomenta la autoestima y el respeto por las interpretaciones artísticas de los demás (Gardner, 2004). Para desempeñar un papel de manera competente, un actor o una actriz, un bailarín o una bailarina deben poder habitar plenamente el personaje que representan. Por ello, deben tener apertura mental y poder comprender realmente cómo se ve el mundo a través de los ojos de otra persona. Y luego transferir esta habilidad a su vida real.

Las AAEE son profundamente colaborativas. Para su práctica es necesario forjar conexiones y compartir intereses y objetivos con los demás. Producir algo en el campo de las AAEE, generalmente, requiere acudir a la ayuda de los otros, por lo que se necesita un compromiso con un enfoque, voluntad y determinación para lograr algo imaginativo y experimental mediante un trabajo colaborativo.

Las AAEE son generadoras de confianza y autoestima, lo que supone satisfacción y seguridad en uno mismo, ya que tras crear un proyecto expresivo los participantes deben interpretarlo o representarlo ante una audiencia. Y ello tiene como resultado que las opiniones de los demás sobre uno mismo no tienen por qué convertirse en su realidad. Existen conexiones entre las artes y la confianza.

A través de las AAEE, los practicantes aprenden a comunicarse de manera efectiva y a vincularse con los demás intelectual y emocionalmente. Las AAEE conectan a quienes las practican con ellos mismos y con los demás.

3. ¿CUÁLES SON LOS EFECTOS DE PRACTICAR ACTIVIDADES TEATRALES?

Los resultados de la investigación reciente sobre los efectos del teatro en el público juvenil son transferibles a la práctica de las otras actividades escénicas. En síntesis, los recientes enfoques del drama en la educación se centran en estudiar el impacto del teatro y las actividades dramáticas en el aprendizaje social y moral y en fomentar el sentido de pertenencia, confianza y seguridad y resiliencia. En este sentido, Elliott y Dingwall (2017) investigaron el impacto

socioemocional del teatro en jóvenes en situación de riesgo. Gallagher y Rodricks, (2017) se centran en cómo ayuda el teatro a desarrollar una ética relacional en la educación y a tomar conciencia sobre las cuestiones de género. Philips (2016) plantea que a través del drama se puede luchar contra la homofobia para subvertir la hegemonía heterosexual. Por su parte, Needlands (2008, 2009) defiende que la importancia real del teatro con jóvenes y adolescentes reside en los procesos de implicación y participación social y artística y en la experimentación de una serie de situaciones y vivencias, más que en los resultados o productos artísticos que puedan ser elaborados. Hughes y Wilson (2004) trabajaron con trescientos jóvenes de edades comprendidas entre los 12 y los 30 años y encontraron que estos afirman que participar en actividades teatrales les ayudaba a desarrollar su sentido de identidad, iniciativa, confianza, a tomar riesgos y a acrecentar la habilidad para expresarse. Según estos autores, el teatro ofrece a los jóvenes caminos que implican retos que demandan creatividad y suscitan incertidumbre y riesgo, pero en un entorno que ellos perciben como benigno y seguro y en el que pueden probar diferentes formas de ser y responder a los demás.

Estudios realizados en los últimos años sobre el efecto de la dramatización en el alumnado de educación primaria, como el de Castillo *et al.* (2021) concluyen que favorece el desarrollo de diferentes dimensiones de inteligencia emocional como la expresividad emocional, el autocontrol, la motivación, el autoconocimiento y las habilidades sociales.

Los hallazgos de un reciente estudio realizado por Alfonso-Benlliure, Motos y Fields (2021) indican que los adolescentes y adultos jóvenes que tienen experiencia prolongada en las actividades teatrales muestran un mayor nivel de creatividad que otros que no participan de esta experiencia, tanto en auto-percepción como cuando se les pide que respondan a las pruebas de creatividad. La experiencia teatral no funciona como una 'varita mágica'. Es necesario un cierto tiempo de inmersión para que su impacto sea detectable. Cuando la experiencia de hacer teatro se dilata en el tiempo sí puede favorecer significativamente el pensamiento divergente. Los jóvenes que llevan haciendo teatro más de dos años tienen una mayor fluidez de ideas, pues la experiencia dramática aporta gran variedad de estímulos y vivencias. La originalidad también se ve potenciada por las experiencias teatrales probablemente porque

estas promueven la tolerancia al riesgo, el autoco-nocimiento y la autoconsciencia emocional, fuentes necesarias para expresar creativamente la indi-vidualidad de cada joven (Alfonso-Benlliure y Mo-tos, 2020, p. 21). Estos resultados coinciden con las conclusiones alcanzadas por Silva, Ferreira, Coim-bra y Menezes (2017), que encontraron que la com-plejidad del pensamiento estaba directamente rela-cionada con el grado de experiencia y contacto con las actividades dramáticas.

Los estudios sugieren que estar involucrado en actividades dramáticas puede ser útil para desarro-llar habilidades intrapersonales, necesarias para ad-ministrar y regular las emociones negativas (Golds-tein, Tamir y Winner, 2013) y acelerar el desarrollo de influencias positivas a largo plazo que duran hasta la edad adulta (McCammon, Saldaña, Hines y Omasta, 2012). Por su parte Orzechowic (2008) da dos razo-nes por las que las actividades dramáticas pueden ayudar a los jóvenes participantes a mejorar sus ha-bilidades de inteligencia emocional:

1. debido a la oportunidad de probar diferentes formas de transmitir emociones (a través del pa-ralenguaje, de la expresión corporal, de la prosé-mica, etc.) y
2. por causa de la capacitación que reciben los participantes en el uso de estrategias cogniti-vas para mejorar la atención, la concentración, la imaginación, etc. Además, las actividades tea-trales también pueden promover habilidades in-trapersonales.

4. CONCLUSIÓN

Podemos concluir que los efectos encontrados en nuestro estudio se confirman con las investigaciones citadas. Practicar AAEE supone para los participan-tes trabajar en espacio de afecto y solidaridad, una oportunidad para evadirse de los problemas perso-nales, desarrollar sentimientos de seguridad y habi-lidades de expresión, actitud mental hacia la explo-ración y el aprendizaje, desarrollo de la empatía y el respeto al otro, establecimiento de una identidad positiva, consciencia y regulación de las emociones.

Las artes escénicas son un medio para la autoex-presión. Pueden alentar a explorar las propias emo-ciones, expandir su imaginación y ayudar a quie-nes las practican a desarrollar su propia y única voz. Cada disciplina, música, danza y teatro involu-cran el cerebro, el cuerpo y las emociones de quien las practica de diferentes maneras para fomentar la confianza y encontrar alegría en la autoexpresión. Además, diversos estudios han verificado conexio-nes entre las artes y la mejora del rendimiento aca-démico (Posner, Rothbart, Sheese y Kieras, 2008).

Aprender y apreciar y participar en la música, la danza y el teatro de diferentes culturas, comunida-des y tradiciones es un componente importante pa-ra ayudar a las personas a convertirse en verdade-ros ciudadanos globales. 

REFERENCIAS

- Alfonso-Benlliure, V. y Motos, T. (2020). «Los jóvenes que hacen teatro son más creativos: ¿mito o realidad?». *Creatividad y Sociedad* (32) 10-27. Recuperado de <http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Articulos/32/32.1.pdf>
- Castillo Viera, E., Moreno-Sánchez, E., Tornero Quiñones, I., & Sáez Padilla, J. (2021). «Development of Emotional Intelligence through Dramatisation». *Apunts. Educación Física y Deportes*, 143, 27-32. Recuperado de [https://doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.es.\(2021/1\).143.04](https://doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.es.(2021/1).143.04)
- Crawford, M. J., & Patterson, S. (2007). «Arts therapies for people with schizophrenia: An emerging evidence base». *Evidence Based Mental Health*, 10, 69-70.
- Davis, J. (2008). *Why our schools need the arts*. New York, NY: Teachers College Press.
- Elliott, V. y Dingwall, N. (2017). «Roles as a route to being 'other': Drama-based interventions with at-risk students». *Emotional and Behavioural Difficulties*, 22(1), 66-78. <https://doi.org/10.1080/13632752.2017.1290875>
- Field, W. y Kruger, C. (2008). «The effect of an art psychotherapy intervention on levels of depression and health locus of control orientations experiences by black women living with HIV». *South African Journal of Psychology*, 2008; 38(3): 467-478.
- Gardner, H. (2004). *The unschooled mind*. New York, NY: Basic Books.
- Gallagher, K. y Rodricks, D. J. (2017). «Hoppe despite hopelessness: Race, gender, and the pedagogies of drama/ applied theatre as a relational ethic in neoliberal times». *Youth Theatre Journal*, 31(2), 114-128. Doi: doi.org/10.1080/08929092.2017.1370625
- Goldstein, T. R., Tamir, M., & Winner, E. (2013). «Expressive suppression and acting classes». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(2), 191-196. Recuperado de <https://doi.org/10.1037/a0030209>
- Heatchote, D. (1984). *Collected writing on education and drama*. Evaston: Northwestern University Press.
- Hughes, J. y Wilson, K. (2004). Playing a part: the impact of youth theatre on Young people's personal and social development. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 9(1), 57-72. DOI: [10.1080/1356978042000185911](https://doi.org/10.1080/1356978042000185911)
- Kagan, J. (2009). «Why arts matter: Six Good reasons for advocating the importance of arts in school». En B. Rich y J. Goldberg (Eds.), *Neuroeducation: Learning, arts, and the brain: Findings and challenges for educators and researchers from the 2009 Johns Hopkins University Summit* (pp. 29-36). Nueva York, NY: Dana Press.
- Lee, B. G. (2011). *Let's enhance the country's status by expanding access to art education*. Korean Business Council for the Arts. Korea: Presidential Council on National Branding. Recuperado de https://www.koreabrand.net/en/knows/know_view.do?CATE_CD=0008&SEQ=2006
- Lloyd, K. (2017). «Benefits of Art Education: A Review of the Literature». *Scholarship and Engagement in Education*, 1(1)6. Recuperado de <https://scholar.dominican.edu/seed/vol1/iss1/6>
- McCammon, L., Saldaña, J., Hines, A. y Omasta, M. (2012). «Lifelong Impact: Adult Perceptions of Their High School Speech and/or Theatre Participation». *Youth Theatre Journal*, 26(1), 2-25, <https://doi.org/10.1080/08929092.2012.678223>
- Motos-Teruel, T. y Alfonso-Benlliure, A. (2018). «Beneficios de hacer teatro en el desarrollo positivo en adolescentes de Valencia». *Revista de Investigación en Educación*, 16(1), 34-50.
- Motos, T. (2020). *Teatro en la educación (España 1970-2020)*. Barcelona: Octaedro.
- Murgui, S., García, C., García, Á. y García, F. (2012). «Autoconcepto en jóvenes practicantes de danza y no practicantes». *Revista de Psicología del Deporte*, 21(2), 263-269.
- Neelands, J. (2009). «Acting together: ensemble as a democratic process in art and life». *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 14(2), 173-189. doi: [10.1089/13569780902868713](https://doi.org/10.1089/13569780902868713)
- Orzechowicz, D. (2008). «Privileged emotion managers: The case of actors». *Social Psychology Quarterly*, 71(2), 143-156. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/019027250807100204>
- Phillips, H. (2016). «Heterophobia: subverting heterosexual hegemony through intermedial applied performance for young people». *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 21(3), 319-331. <https://doi.org/10.1080/13569783.2016.1194190>
- Posner, M., Rothbart, M., Sheese, B. y Kieras, J. (2008). «How arts training influences cognition». En C. Ashbury y B. Rich (Eds.), *Learning, arts, and the brain: The Dana report on arts and cognition* (pp. 1-10). Dana Press.
- Roege, G. B. y Kim, K.H. (2013). «Why We Need Arts Education». *Empirical Studies of the Arts*, 13(2), 121-130. <https://doi.org/10.2190/EM.31.2.EOV1>
- Silva, J. E., Ferreira, P., Coimbra, J. L. y Menezes, I. (2017). «Theater and Psychological Development: Assessing Socio-Cognitive Complexity in the Domain of Theater». *Creativity Research Journal*, 29(2), 157-166. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/10400419.2017.1302778>

UN TEATRO DIFERENTE

RAFAEL PÉREZ SILVA

Director en Psicodrama, Sociatría, Sociodrama. México

Hablemos un poco de teatro, pero no del teatro convencional, sino de un tipo de teatro que da otra dimensión a la existencia humana mediante métodos y formas que en el escenario activan procesos enfocados al desarrollo emocional de las personas. De esta manera se emplean los artilugios de la ficción teatral para evocar momentos y recuerdos de otros tiempos, formas atemporales en un espacio que hace posible la presencia del pasado, presente y futuro en el marco de representaciones que ilustran el cambio hacia otras formas de enfrentar y resolver los nudos o situaciones que se traducen en enredos existenciales. En suma, es un teatro que emerge desde los confines orgánicos y espirituales con la finalidad de hacer *in-situ* el drama de la vida.

Es ilustrativo reconocer que todo movimiento artístico, en este caso el teatral, ha ofrecido cambios sustanciales de acuerdo con el ritmo y exigencias de cada época, y los creadores de este arte, han hecho mucho para que sucedan. Jacob Levi Moreno, inventor de un teatro introspectivo, espontáneo y creador, pues su obra refresca la memoria acerca del cambio y la transformación, con ecos y resonancias que circundan los avatares de un cosmos físico que se expande continuamente con gran fuerza y energía, y de un cosmos humano que se encuentra en los genes, en los elementos más pequeños de nuestro ser, que de igual forma, se modifican y adaptan a las circunstancias de la vida. Por supuesto que esa génesis del cambio irrumpe desde los confines del alma, proviene desde lo más hondo, transformándose en *hambre de acción*; un deseo de hacer, actuar, representar, ser visto en la inminente acción de vivir o vivirse como un ser humano que se transforma y se hace responsable como actor de su existencia.

El proceso se activa de la mano de un director o conductor que lleva la responsabilidad del grupo

para llamar y traer a escena los acontecimientos, estados y dimensiones de conciencia indispensables para el encuentro con lo orgánico-espiritual, para a través de ello, con la ayuda del *ritual*, construir conjuntamente una realidad asequible con la de *habitar el tiempo* de Byung-Chul Han, lugar donde mora la luz divina y la energía vital. Por este motivo, emprendo un diálogo con este autor a través de dos de sus libros fundamentales: *La desaparición de los rituales* y *El aroma del tiempo*, en los que se explica el significado del ritual y de qué forma se habita el tiempo en nuestra época.

Según Chul Han, el ritual en la vida moderna ha quedado sin la esencia que lo revestía de una narrativa colmada de imágenes y símbolos significativos, vivencias entrelazadas de ensueños (fantasía/ficción) y realidad. Aquí el problema radica en la fragmentación del tiempo que nos envuelve y hace perder la brújula de nuestra narrativa temporal, pues no se experimenta como un aliado que genera calma, meditación, contemplación, reflexión. Por el contrario, causa un profundo desequilibrio a la hora de gestionar y recoger los frutos de una narrativa fundante apegada a los orígenes de la historia particular, que con la ayuda del ritual mítico se visualizan imágenes, se aprecian aromas, se tocan superficies, se perciben sabores. Momentos singulares que son activados con el propósito de vivir el tiempo de manera multidimensional, contribuyendo así en la resolución del nudo en el cosmos de la existencia.

Al igual que Chul Han, con su idea de profundizar a través del velo de la existencia al establecer la base por donde partir hacia la reivindicación del ritual y el tiempo, filósofos como Martin Buber, Gastón Bachelard y Henry Bergson, subrayan la importancia y necesidad de habitar el tiempo desde diferentes cosmovisiones; la ensoñación derivada de

la palabra escrita que inunda al ser de emociones gratas, contemplación y encuentro de momentos plenos y significativos mediante el uso de los sentidos, siguiendo la guía mágica que juega con un tiempo que moviliza la energía vital. Sin duda, a lo que se refieren estos autores es a que, al hacer uso de los sentidos, que es una energía fundamental para la vida, nos conecta con situaciones, momentos y personas y evita en lo posible usar la mente racional y lógica; por el contrario, caminamos con la conciencia despierta y, así, captamos lo esencial de esas otras dimensiones que guardan sentido y significado.

Siguiendo la idea de habitar el tiempo, las formas míticas crean insospechados caminos para generar eventos cotidianos que participan de situaciones de categoría mágica. Lo mítico está preñado de procesos rituales que desenvuelven experiencias para apropiarse y comprender el fenómeno natural o social en cuestión. El hecho brindó la suficiente confianza y seguridad para acostumbrarse a su presencia y emprender la tarea sin temor de manejar tales fenómenos. Pero, la humanidad ha tenido que pagar un precio muy alto, al buscar una adaptación a las condiciones del medio ambiente social para superarlo. Ha actuado en consecuencia con esa naturaleza, al transformar y transformarse en su devenir cotidiano y que, sin embargo, cuando esta es reprimida, limita el ritmo sano de la psique, incorporando una dialéctica de enmascaramiento que se apodera del ser y lo suple con estructuras rígidas expresadas en el comportamiento.

Aquí el teatro bosqueja una acción que se filtra en las conciencias; innova y crea, alerta y previene de los sinsabores de la vida, cuando se propone formas alternativas de expresión, apegadas a la sensibilidad y subjetividad mundana, dotando de herramientas para enfrentar la cotidianeidad a un público que lo requiere, y así mirar de formas diversas las caras de la vida, y adaptarse a ellas de manera natural, sana y creativa. Por ejemplo, quienes hacen teatro y los que acuden a este, según sea el caso, podrían dejar de lado el texto escrito del dramaturgo, y proponer escenarios al centro de la sala, confrontar a la audiencia con la voz, la palabra o solamente con el cuerpo. De esta manera, abogar por la creación teatral, más allá del teatro escrito, por la construcción de espacios donde esa confrontación o encuentro entre la compañía y el público obligará, mediatizará, confundirá, implicará, violentará, entre

otros, el estar de esos sujetos en el mundo, siendo esta experiencia, un encuentro puro, al estilo definido por el filósofo Buber por medio de la idea del *Yo* y *Tú*, con la finalidad de activar experiencias emotivas que despiertan la sensibilidad y la consciencia, y así estar preparados para potenciar los recursos personales y grupales.

La percepción a la que se hace referencia deviene de intrincados procesos neuronales, en específico de las neuronas espejo. Moreno se percató de su existencia, a través de la observación y el transcurrir de la interacción humana. Tal proceso lo definió como *te/e* (percepción a distancia). Es el efecto que se crea entre una y otra persona, al ser estimuladas, en condiciones adecuadas, precipitando un proceso de aprehendizaje y re-aprehendizaje; desarrollando de esta manera la comprensión y aceptación de las diferencias y cercanías del estar en el mundo. Moreno dedicó parte de la obra de su vida al análisis de los acontecimientos del grupo humano, conceptualizando e interviniendo en la dinámica individual y colectiva sustraída de esas acciones y reflexiones. En sus escritos explicó lo que, según él, ocurría en las múltiples transacciones en la relación humana con el uso de la sociometría. Emisión y recepción de mensajes, nos recuerda el modelo de comunicación; sin embargo, para Moreno tal experiencia es llevada a realizar un ejercicio donde se ponen a prueba las capacidades de las neuronas y las acciones del individuo. La finalidad es modificar para bien los patrones de comportamiento.

En el teatro playback se desarrolla una acción dramática colmada de procesos relacionales denominados acontecimientos. Jonathan Fox, creador de esta forma de teatro, lo define a través del arte, la espontaneidad y la interacción humana. Dichos acontecimientos son los responsables de aportar a la experiencia humana nutrientes que son diseminados en el escenario, activando una dialéctica de emisión y recepción de mensajes, símbolos, expresiones, entre compañía de teatro y audiencia, entre los miembros de la compañía, etc. Estas pueden ser percibidas sociométricamente en códigos relacionales de aceptación, rechazo o neutralidad. Se podría decir, desde la voz moreniana, que estas son vividas como verdades particulares, es, por decirlo así, una ética posesionada de forma relacional en los integrantes de cualquiera de estos grupos.

Al proponer hacer un teatro contrario al teatro clásico o de aquellas formas que se derivan de este,

representa comprender aquellos procesos humanos involucrados en él, en tal acción aparecen secuencias de eventos y/o acontecimientos que desdobl原因 la producción de interacciones, y por supuesto, están presentes en la narrativa de historias personales. Fisher-Lichte, piensa que los acontecimientos se crean a partir de poner la obra en acción, produciéndose diversas reacciones en el auditorio. Este autor piensa que, en lugar de crear obras, «los artistas producen más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. La función esencial de dichos procesos ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir del sujeto artístico, y que se confía a la percepción y a la interpretación del sujeto receptor. En su lugar nos las vemos con un acontecimiento que pone en marcha y da fin a la acción de varios sujetos: la del artista y la del oyente o receptor».

Compañía y audiencia, experimentan un estar en el teatro: auditorio y escenario, reconocen el rol que han de realizar, realimentando y realimentándose, como compañía o como parte del auditorio. Los sitios en la experiencia teatral están definidos de acuerdo con los cánones dictados por la estructura del teatro clásico: *escenario* y *auditorio*, en donde coexisten en apariencia dos dimensiones: el de la realidad (audiencia) y el de la ficción (escenario). Sin embargo, ambas discurren en su propia trama y en algún momento de la experiencia teatral estas se tocan, dialogan y se vuelven una. La experiencia denominada teatro playback es la primera en evidenciar su lugar, su espacio; desde donde ejecutan su acción, provocando de esta manera la participación de unos y otros.

La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción. No olvidemos que en dicho proceso se fraguan acontecimientos, y estos se encuentran preñados en la atmósfera, entendida como la espacialidad que se torna en tensión y sugestión dramática del momento: los objetos, la sonoridad o el silencio, la iluminación u oscuridad, entre otros. Fisher-Lichte propone que en una realización escénica rigen condiciones muy particulares respecto a las formas tradicionales implicadas en la presentación. Mientras que los actores realizan acciones, se mueven por el espacio, hacen muecas, manipulan

objetos, hablan o cantan, los espectadores observan sus acciones y reaccionan. «Parte de esas reacciones pueden muy bien producirse de manera pura, pero una parte al menos, igual de importante, la constituyen las reacciones perceptibles: los espectadores ríen alborozados, suspiran, se quejan, sollozan, lloran, patalean, se deslizan en sus asientos arriba y abajo, se echan hacia adelante con expresión tensa en el rostro o se reclinan relajados, aguantan la respiración y permanecen casi inmóviles, consultan repetidamente su reloj, bostezan, se duermen y empiezan a roncar; tosen o estornudan; hacen crujir papel de envoltura, comen y beben; murmuran o comentan en voz alta y de manera indiscreta lo que ocurre en la escena, ovacionan, aplauden, silban o abuchean, se levantan, abandonan la sala de un portazo».

Reacciones de este tipo son perceptibles tanto para los demás espectadores como para los actores, que las sienten, las oyen o las ven. Esas percepciones resultan, a su vez, en reacciones perceptibles de los actores y los demás espectadores. La interpretación de los actores pierde o gana en intensidad; aumenta el volumen de sus voces hasta ser irritantes o, por el contrario, cada vez más seductores; se animan a añadir más actos espontáneos; se acercan a la platea para interpelar directamente a los espectadores.

Pero, rompamos un poco con esa manera en que se entiende la participación de «actores y auditorio», y digamos que de la misma manera con que la compañía cuenta con sus actores; la audiencia, por otra parte, cuenta con gente que actúa el momento, en lugares desde donde se miran las representaciones, ellos participan de una manera particular al ofrecer su estar en devenir. Hasta podríamos decir que también actúan, pero esta es una acción basada en: a) Narración de historias, b) Escucha y observación, en la mente recrea sus propias vivencias (a propósito de la historia narrada y su escenificación), aquello que en su mente se ha activado como recuerdos.

Una vez narrada la historia, el narrador puede ser invitado por el conductor de la experiencia a pasar al escenario, aquí se convierte en un actor con el rol de narrador de su vida, ya que este es invitado a incluir la acción, la cual sirve para compartir y reconstruir su historia. «Para que un acto dramático sea auténtico y se constituya en el fenómeno que llamamos representación dramática, todos los

participantes de ese fenómeno, deben ser de alguna manera ejecutantes del mismo, tanto los actores como los espectadores. Los espectadores deben ejecutar un rol activo, cumpliendo el papel de una verdadera caja de resonancia del hecho, sin lo cual este fenómeno no alcanza la categoría de representación dramática».

La historia se produce en el abrazo entre la compañía y la audiencia. Fisher-Lichte comenta, «así como ha mostrado Herrmann, la condición medial de la realización escénica radica en la co-presencia física de actores y espectadores. Para que dicha co-presencia sea posible, dos grupos de personas que funcionan al congregarse en un momento determinante en un lugar concreto y compartir en él un lapso de sus respectivas vidas. La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción».

En las mentes de los participantes; compañía y auditorio, recrean imágenes, apariciones disfrazadas en el espacio y tiempo, frente a un espejo en forma de teatro, que obliga a mirar-se las verdades sociales y emocionales. Augusto Boal se refiere a este hecho de acuerdo con la manera en que este entendía el teatro, pues no es casual que una de sus técnicas experimentales, *El arco iris de los deseos*, destacó estos dos aspectos del ser humano, sumándose a una lista larga de dramaturgos que han aportado grandes hallazgos al conocimiento de la psique humana, tomando al teatro como una base de expresión y comprensión humana.

Como podemos apreciar, la experiencia del teatro de Boal corre de la mano con el conocimiento del teatro de Moreno, razón de más para que, lo que dice nuestro autor venido del teatro del oprimido, sea convincente en lo que se quiere explicar aquí. Por eso, la mirada de Boal al teatro, ahora con una mirada que se enfoca hacia la psicoterapia, no es solo una, sino varias. «El teatro es la primera invención humana, la que permite y promueve todos los demás inventos. El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo

y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser. Comprende dónde está, descubre dónde no está e imagina adónde puede ir. Se crea una composición tripartita: el yo-observador, el yo-en-situación, y el yo-posible (el no-yo, el otro)».

La experiencia en el teatro *playback*, tanto en la compañía como en la audiencia, descubre esta composición tripartita la cual coloca al yo de los participantes en estos tres estados de consciencia, pero estas no serían, si el teatro no tuviera esa perspectiva que infiere la metáfora del espejo, llevándonos a mirar-se la vida, la vida de cada uno de nosotros en el mundo, en cada situación, por lo menos, así como lo entiende Fisher-Lichte.

Para lograr el efecto en el auditorio, estos estados de consciencia del yo deben ser considerados dentro de un marco social-emocional, están en movimiento, no permanecen fijos, se manifiestan y revelan en la mirada de compañía-narradores-auditorio. Podemos evocarlas en los acontecimientos que se presentan en la experiencia de teatro *playback*. Estos se activan de manera azarosa en el público; recuerdos y anécdotas, estimuladas para que los sentidos (estados del yo), den pauta a las sensaciones, la intersubjetividad, motivadas por lo que el ojo mira, lo que el oído escucha, lo que el tacto palpa, lo que el gusto identifica, lo que el olfato huele. Los sentidos están muy presentes en la experiencia, se quiera o no, el teatro *playback* inicia la magia desde mucho antes que se abra el telón, la vida cotidiana nos acompaña, las historias son invitadas a presentarse a salir. Esas historias son percibidas aludiendo al simbolismo del teatro, en esos estados de conciencia que inundan a los acontecimientos, los mueve en el escenario y el auditorio, como una comedia o tragedia, por ello, estamos frente a un teatro diferente, creado para mirar y vivir la existencia. 

AL ENCUENTRO DE MIS YOES INTERNOS

CAROLINA CARMONA MARTÍNEZ

*Trabajadora Social. Coach de sentido
y Terapeuta Transpersonal*

1. FUNDAMENTACIÓN

El Invitado está en tu interior, y en el mío; sabes que en el brote se esconde la semilla. Todos luchamos; nadie ha ido lejos. Abandona tu arrogancia y mira en tu interior.

Kabir, *The Kabir book*

Me conmueve profundamente el sufrimiento del ser humano. Si bien el dolor le es propio a este, el sufrimiento, como ya sabemos, es fruto de una resistencia a lo que acontece como consecuencia del aprendizaje que hemos ido experimentando a lo largo de nuestra vida. Desde esta mirada, analizo los factores que intervienen en estos aprendizajes, situaciones complejas sociopolíticas, el condicionamiento de la dimensión económica, las nuevas relaciones en un mundo tecnológico que avanza a velocidad vertiginosa, una insuficiente conciencia ecológica, entre otras, sin olvidarnos de que hay un fondo de problematicidad que es ontológico, es ahí donde me gustaría incidir con esta propuesta.

Para Stanislav Groff, autor considerado como uno de los pioneros dentro del mundo de la psicología transpersonal, es necesario el trabajo sobre sí para alcanzar la desintegración positiva del ego, sin embargo, puede traer aparejados algunos problemas. Mientras que algunos agradecen la oportunidad de liberación y expansión, para quienes están muy apegados a sus identidades individuales este momento resultará muy atemorizante, y hasta es posible que se resistan y luchen contra él. Aunque este estado de pérdida del ego es transitorio, quienes lo atraviesan lo perciben como permanente. En el limbo que está entre lo que creían ser y en lo que se convertirán, es probable que se pregunten: «¿Quién soy? ¿Adónde me está llevando todo esto? ¿Cómo confiar en lo que me ocurre?».

2. MÁS ALLÁ DE MÍ MISMO

Escribe Enrique Martínez Lozano: «Una pregunta desencadena el proceso: ¿quién soy yo? Una pregunta que nace del anhelo esencial... y que constituye el motor de la búsqueda (nos hace buscadores: filosofías y religiones nacen de esa misma búsqueda y constituyen intentos de respuesta), aunque no hay nada que buscar... Necesitamos, a partir de la aceptación inicial de lo que estamos viviendo y desde un sentimiento de amor hacia sí mismo, ejercitarnos en venir al momento presente, acallar el bullicio mental y conectar con la quietud o presencia: eso es lo que somos y siempre hemos sido. Por eso, en último término, no hay nada que buscar, sino solo caer en la cuenta».

Desde ahí se enfoca una nueva intervención terapéutica transpersonal: en el reconocimiento de la espiritualidad y las necesidades trascendentales como aspectos intrínsecos de la naturaleza humana, además de actualizar temas antes ignorados como la conciencia cósmica, la trascendencia, el éxtasis, las experiencias místicas, la teoría y la práctica de la meditación o la sinergia interindividual y entre especies.

Mi principal propósito es facilitar un camino de autoconocimiento y de elevación de la conciencia a través de un proceso de apertura al reconocimiento de una identidad mayor que trasciende el nivel personal hasta adentrarse en sus profundidades y descubrir su esencia.

Un autor que está en la base de nuestra propuesta de trabajo, es el creador de la logoterapia, Viktor Frankl, nacido en Viena en 1905. Su filosofía está en todo momento sostenida por la pregunta acerca del sentido de la vida, pues no en vano es esta la fuerza principal que alienta a las personas. Y no tanto, el deseo de conquista del principio del placer, tal y

como es sabido que proponía Freud. Así pues, para Frankl el propósito de vida es lo que hace que el ser humano pueda vencer las dificultades que se le van presentando en el camino de la vida. ¿Tienen algún sentido las dimensiones difíciles en la vida de los seres humanos? Dicho de otro modo, ¿se puede extraer alguna conciencia mayor, propósito, de las experiencias más duras de la vida? Qué sentido tiene la muerte, el sufrimiento, el mal. Para este psiquiatra si la persona ha encontrado un propósito entonces puede otorgarle un significado a sus experiencias.

Ahora bien, dónde y cómo encontrar esta significación en la vida. Sin duda, para Frankl, hay que vencer el ego, la parte de nosotros que se mira a sí, a la falta y la carencia, o en su inversión más actual, el narcisismo, que no deja de ser una forma más de la baja autoestima. Y, lo que es cierto, es que una sana autoestima es ya una buena parte para iniciarnos en el camino del propósito de vida. Entre las técnicas que la logoterapia pone al servicio del cliente, recordaremos el diálogo socrático o la de reflexión, esta consiste en dirigir la atención hacia un afuera con sentido que favorezca el descentramiento obsesivo de sí.

Asimismo, desde la terapia transpersonal una vida con propósito también adquiere un lugar central, ya que cuando nos alineamos con nosotros mismos, con lo que llamamos nuestra esencia, el sentido profundo de nuestra existencia va emergiendo poco a poco. El sentido de la vida desde una perspectiva transpersonal se adquiere a través de la observación y de la autotranscendencia. Con todo, no es fácil concretar qué es y dónde encontrar el sentido de la vida, y eso sin olvidarnos de que cada persona tiene un camino de rosas y espinas propio. Podríamos decir que este anhelado sentido tendría que ver con la transformación de esa estructura o dimensión que llamamos ego; como afirmaba el psiquiatra y escritor Claudio Naranjo, somos plantas destinadas a dar fruto. De ahí la necesidad de pulir día a día aquello que en la cosmovisión transpersonal se llama el yo-persona.

(...) hay que vencer el ego, la parte de nosotros que se mira a sí, a la falta y la carencia, o en su inversión más actual, el narcisismo, que no deja de ser una forma más de la baja autoestima. Y, lo que es cierto, es que una sana autoestima es ya una buena parte para iniciarnos en el camino del propósito de vida.

Este ser único e irrepetible que somos está convocado a encontrar el sentido de su vida en aquello que le hace feliz, si bien en las sociedades occidentales el problema se agudiza porque se tiende a confundir con el hacer y con propósitos, más que menos, grandilocuentes. Sin embargo, es todo lo contrario. La persona encuentra el sentido en lo pequeño, en aquello que le da más paz. En palabras de Frankl estaríamos hablando de la voluntad de sentido. Esta lo que pretende por encima de todo no es la felicidad, sino simplemente ser; y, ello, a partir de los dones propios —la cuestión del don es muy amplia y merece ser tratada con más atención— «puestos al servicio de más vida para sí y para los otros».

3. LAS PERSONALIDADES DEL YO

Me parece muy interesante, en este punto, hacer una analogía entre la teoría de la expansión del universo y la neuroplasticidad cerebral, si bien son conceptos que provienen de disciplinas bien distintas, la cosmología y la neurociencia, respectivamente, ambos ponen de manifiesto sus teorías a través del proceso de observación, además, ambas teorías tratan de sistemas que cambian y se adaptan con el tiempo. Quiero poner de manifiesto que, como seres que vivimos en el cosmos, y que somos de la esencia del cosmos, estamos en continua expansión y cambio, así nuestro cerebro se conecta con estos procesos de cambio mediante la actividad neuronal y los estímulos ambientales a través del aprendizaje y la experiencia. De este modo lo que se ha dado en llamar en psicología transpersonal el Yo Testigo también sigue su línea evolutiva y expansiva, a la vez que esta depende de la capacidad de atestiguar de un modo atento y desapegado, permaneciendo ecuánime frente a las fluctuaciones ordinarias y sutiles.

La herramienta principal en el enfoque transpersonal es el Yo observador. Trabajaremos para desarrollar lo que también llamamos la conciencia testigo, de forma continuada y prolongada en el tiempo; sabiendo que existe un espacio sano en nosotros,

que es nuestra esencia, y que está más bajo, o más allá, de nuestra forma, vamos a observar estas diversas formas e intentar transformarlas.

Pero, ¿cómo podríamos definir estos yoes internos? Lo yoes internos, por decirlo así, son esas subpersonalidades que el yo utiliza para relacionarse y presentarse ante el mundo. Suelen experimentarse como voces diferentes en nuestro diálogo interno y son los depositarios de nuestras creencias, conflictos, lealtades, también de nuestras formas o estructuras más sanadas o coherentes con lo que realmente somos.

En un primer nivel de intervención lo que vamos a tratar es de aprender a desplegar esta capacidad de tomar distancia de los contenidos del yo personal —sensaciones, emociones, pensamientos— y observarlos desde la neutralidad. Consiste en convertir al sujeto o yo actual en un objeto y empezar a mirarlo, en lugar de utilizarlo como algo a través de lo cual ver el mundo.

En un segundo nivel se trata de lograr encontrar las resonancias con los arquetipos *junguianos*, para ir dejando de identificarnos con nuestro ego encapsulado o yo pequeño, puesto que estos se originan en el inconsciente colectivo de la humanidad y son manifestaciones de los principios organizativos primordiales de la psique y el cosmos. Este trabajo va a posibilitar una nueva percepción de la realidad de un modo tal que vamos a darnos cuenta de aspectos antes negados por nuestro yo personal o que simplemente eran invisibles a él, tal como el niño interior y sus heridas o la sombra, y que se puedan integrar en la experiencia de vida y a la vez trascenderlos para ir creando una conciencia de yo más integrada.

En un tercer nivel observaremos los yoes internos, al convertirlos en el objeto de nuestra observación será muy interesante comprobar cómo, unos y otros, nos habitan, cómo actúan de forma autónoma y reactiva, ya que adquieren una cierta sensación de autonomía que les lleva incluso a luchar por la atención y el control de la conducta del yo. Pese a que todos forman lo que llamamos mi personalidad, existe esa sensación de individualidad en cada uno de mis yoes, los cuales representan diferentes personajes, pondré algún ejemplo para su comprensión: tendríamos desde *la obediente*, *la eficaz*, *la que siempre tiene la respuesta adecuada*, *la simpática*, *la quejica*, *la madre sacrificada*, *la alegría de la huerta*, o, en fin, *la trabajólica*.

Este descubrimiento de sus forma de actuar, de pensar, —porque podemos decir que cada uno de estos yoes tiene una forma de pensar o pensamiento dominante, una forma de sentir y de expresar determinadas—, va a permitir que me pueda empezar a relacionar con ellos, reconocerlos sin rechazarlos para desde ahí poder ir reconduciéndolos, transformándolos en un yo/personaje más sanado o integrado. Para esto, también, es importante reconocer aquellos yoes que van a ser nuestros aliados, ya que poseen una coherencia o armonía en sí mismos. Una vez que vamos reconociendo y nombrándolos, va a ser más fácil el camino de desidentificación de ellos.

En palabras de Groff, refiriéndose a los procesos de transformación personal, «si se permite que la experiencia se complete naturalmente y se cuenta con un apoyo y una valorización de lo que ocurre, una persona puede retomar su vida cotidiana transformada por completo. Muchos problemas emocionales y psicosomáticos se consumen y eliminan en el proceso de la transformación, se mejoran notablemente la autoimagen y la aceptación de sí, y aumenta la capacidad para disfrutar de la vida. Es posible que la intuición haya aumentado, así como la capacidad para trabajar con otra gente como consejera o guía en crisis emocionales. Es probable que todo esto produzca una fuerte necesidad de incluir un elemento de servicio a los demás como componente importante de la vida».

Entonces, ¿cómo podemos saber que vamos obteniendo una experiencia de vida transpersonal? Si tendemos a dramatizar menos, si disminuyen nuestras resistencias al devenir, si nos sentimos más capaces de aceptar nuestras pérdidas, si nos hacemos menos expectativas y sentimos una mayor confianza y apertura, si nos movemos por la vida con mayor autenticidad y disfrute, si la actitud de juicio con uno y con los demás es menor, si sentimos una mayor apertura del corazón para contribuir al bienestar de los demás, si nos sentimos más compasivos, si sentimos gratitud por lo que nos acontece y los aprendizajes que nos facilita, si podemos afirmar que tenemos la certeza de estar creciendo en la capacidad de observar de forma ecuánime, entonces sabemos que estamos en el camino de una forma de vida consciente.

Un autor que ha profundizado en el tema que nos ocupa creando un sistema de trabajo es el terapeuta Eduardo Yentzen. Este afirma que nuestra

personalidad contiene grabadas formas de funcionamiento que se activan si nosotros o las personas y situaciones del entorno operan el botón *play*. Conocernos a nosotros mismos es una tarea difícil y hasta cierto punto imposible. Ahora bien, lo que no solo no es imposible sino que debe ser el motor del crecimiento, es el deseo y la intención de seguir avanzando. A mi juicio, pocas concepciones se alejan más del núcleo de la persona que la de personalidad. Conocer las diferencias, —especialmente en la experiencia propia—, es el primer paso, ya que en muchas ocasiones la personalidad, en el sentido en que vamos ahora a explicar, es precisamente lo que nos aleja de nuestro auténtico ser y, por tanto, de nuestra verdad. Es en este sentido que muchos autores han abundado en esta cuestión: pensemos, por ejemplo, en la teoría de roles de Jacob Levy Moreno. Nosotros abordamos la problemática desde dos perspectivas que paso a comentar en sus rasgos principales.

Para Yentzen, hay que empezar por distinguir que en la persona hay un lado que es saludable y nutricional, así como hay otro, con el que solemos estar identificados, que no lo es. El lado primero está escasamente condicionado, mientras que el segundo suele estar altamente condicionado, y de ahí su tendencia a la rigidez. Este autor ha desarrollado lo que denomina la *Teoría de los Personajes Interiores*. El trabajo sobre sí consistirá en conocer a estos personajes y ponerlos al servicio de la responsabilidad y de la creatividad de lo que él denomina esencia de la persona. Los personajes interiores suelen operar desde una cierta sombra, o al menos, desde unas incorpóreas fuerzas, más o menos invisibles, y por supuesto no hechas conscientes. Este autor los denomina como «actores sobre el escenario de mi personalidad». En absoluto son agentes patológicos de suyo, antes al contrario están ahí cumpliendo una función; eso sí, en muchas ocasiones esa función ya está objetiva y funcionalmente obsoleta, aunque estos personajes sigan operando rígida y robóticamente.

Esto nos abre las puertas de la posibilidad de su transformación, que es justamente el camino que queremos recorrer. No su negación, no su ocultamiento sino la toma de consciencia para ponerlos al servicio del Yo, y no estar el Yo al servicio de ellos. Así pues, conviene subrayar que ninguno de los personajes interiores que nos habitan son negativos o accesorios. Sí es cierto, y la propia costumbre

nos lo informa, que algunos comportamientos de ellos nos hacen sufrir o directamente ocasionan que nuestras potencias internas o nuestra voluntad queden mermadas en su expansión.

Otro trabajo, de estudio necesario, en el que nos apoyamos es el que han realizado a lo largo de toda su carrera profesional Hernán Kesselman y Susana Kesselman. Estos pensadores, especialista él en psiquiatría y psicoanálisis, ella en eutonía, literatura y sociología, los dos en psicodrama, han ido desarrollando un método propio que, aunque parte del psicodrama, ha ido configurándose, con una cierta autonomía.

La herramienta que han construido recibe el nombre de Corpodrama. Queremos vivir mejor en el sentido de una persona y una comunidad deseables. Inspirados por el poeta portugués Fernando Pessoa y sus heterónimos, la propuesta del Corpodrama, dicho de manera muy sucinta, es crear con los grupos de trabajo un espacio en el cual se lleven a escena los heterónimos. Se pregunta Hernán Kesselman: «¿Acaso en la vida profesional no somos el conjunto de máscaras que se vinculan entre sí, con poses y gestos que van más allá del antifaz del rostro?». Desde la psicología del encuentro «Avanza la acción y nuestro deseo de vivir, que al decir de Pessoa va por delante de nosotros», afirma Hernán Kesselman.

La pregunta que está en el origen de nuestra propuesta de trabajo es la de ¿quién soy yo?, y, una vez que se hayan podido dar pasos en esa dirección, la pregunta de cómo podemos conocernos mejor para lograr ser personas responsables de uno y del mundo. El aumento del conocimiento propio no tiene como objetivo hacer una fortificación que nos separe de los otros; esto, no sería sino una forma de engañarnos a nosotros mismos y también de situar la propuesta en un aumento más o menos aceptable del narcisismo. Muy al contrario, lo que pretendemos es que sea la dignidad la que ascienda en cada una y en cada uno de los integrantes.

Desde esta asunción de la dignidad de cada ser humano, hay tres cuestiones que subrayamos en nuestros talleres y que están emparentadas con el personalismo de Emmanuel Mounier. Por un lado, *la conversión íntima* entendida como un proceso y no como un fin, porque, en efecto, «la persona solo retrocede para saltar mejor». La otra característica que tomamos del pensamiento del filósofo francés es lo que él llamó *la existencia incorporada*. En

nuestras formaciones operamos atendiendo tanto lo espiritual como lo corporal, el pensamiento y lo emocional. De hecho, entiendo que no hay una división entre estas partes sino únicamente pedagógica, pues el entrelazamiento de las mismas es muy potente en el ser humano. Por último, si como escribió Mounier, «la persona es la única realidad que podemos conocer y que al mismo tiempo hacemos desde dentro», entonces podemos afirmar que los talleres que realizamos tienen esto mismo en su intención, ya que ser persona no es un hecho consolidado ni unidimensional, por el contrario es el hecho primordial siempre haciéndose. Dicho esto, el tercer elemento que desarrollamos en la práctica del encuentro entre personas en un contexto grupal es la apuesta por la libertad que se realiza desde los actos creadores que son, de suyo, singulares en cada persona.

4. LA EXPERIENCIA DE LA OTREDAD EN EL ESCENARIO DE MIS PERSONAJES

Me he multiplicado para sentirme,
para sentirme, he tenido que sentirlo todo.
Fernando Pessoa

Hemos desarrollado unos talleres de autoconocimiento donde en varias sesiones trabajamos aspectos de nuestra personalidad, los personajes que nos habitan, y modos de integración en armonización de estos. Utilizamos técnicas propias del caldeamiento psicodramático y teatral; técnicas específicas del abordaje transpersonal, como la autoobservación, la respiración consciente, la atención plena, la lectura de cuentos y relatos, mitos, etcétera. Asimismo, para nosotros es fundamental la pregunta para indagar y curiosear acerca de nosotros mismos y de este modo descubrir y desvelar algunos de nuestros personajes internos.

Los Justos de Jorge Luis Borges

Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.
El que agradece que en la tierra haya música.
El que descubre con placer una etimología.
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
El ceramista que premedita un color y una forma.
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
El que acaricia a un animal dormido.
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
El que prefiere que los otros tengan razón.
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo. 

TEATRO TERAPÉUTICO SOCIOCOMUNITARIO

MARISOL FILGUEIRA BOUZA

Psicóloga Clínica, Psicodramatista, Terapeuta Sistémica

En el principio era la acción (Goethe, *Fausto*).

EL ACTOR Y EL ARTE DRAMÁTICO

Es posible encontrar los rasgos de la personalidad de un individuo proyectados en todo lo que realiza. Las formas interpretativas de la creatividad (teatro, música) han ejercido un importante papel en la evolución de la humanidad y sus estructuras socio-culturales, con fluctuaciones en cuanto a la aceptación de los actores por la sociedad. Son formas de creatividad colectivas, que exigen la participación de un grupo y van destinadas a un público. Están siempre en relación intrínseca con la situación sociopolítica de la época. El teatro, muy particularmente, sirve de espejo a la sociedad al verse reflejada en el escenario.

En el teatro, es de suma importancia la dimensión temporal: es efímera, nace y muere al levantarse y caer el telón. Cada público impone unas características especiales al acto teatral y cada representación es una creación distinta y única (un permanente *status nascendi* que no da lugar a la conserva cultural). El actor está siendo modificado por el público a cada momento y, a su vez, el público está siendo modificado continuamente por la interpretación de cada actor. Todo esto ocurre en medio de la dinámica del grupo en el que está inmerso el actor entre bastidores, que el público ignora.

El actor-creador tiene que vencer resistencias intrínsecas: su instrumento, su propio cuerpo, limita sus posibilidades creadoras y su inspiración. La presencia real del actor en el escenario con su propio cuerpo, del que no puede abstraerse para convertirse en un personaje u otro, es lo que hace de él un creador. No es un mero imitador por la realidad de su emotividad, pero debe adherirse a las imposiciones del personaje y no caer en la emoción

bruta, que no se considera arte (afirmación debatible si consideramos, por ejemplo, el *Art Brut* o *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud), de ahí que sea necesario un adiestramiento para el dominio de su instrumento de ejecución, su cuerpo. Si bien, la intervención de la emotividad es índice de la participación directa creadora del actor en la vida del personaje y lo que aporta el interés de la realización. La intervención de la emoción por la voluntad convierte al actor en un intérprete.

Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo (Constantin Stanislavski).

Además de intérprete, el actor es un ser humano impulsado por el placer de la exhibición, aunque renuncia a su propia exhibición para hacer llegar al público el personaje que interpreta, expresando sus conflictos y complejos a través de los conflictos y complejos del personaje. Hay una resonancia interpretativa entre la personalidad del actor y la del personaje, que es la que lleva a afirmar que «le va o no le va el papel».

Las reacciones del público condicionan la creatividad del actor, manifestando sus expectativas y traduciendo la resonancia entre actor y espectador. La acción del actor también condiciona las reacciones del público, haciéndole participar realmente del acto teatral. Se produce una transferencia afectiva. La labor del público también es creadora al sincronizar sus emociones con las del actor. Los respectivos procesos afectivos se acoplan. Esto permite al público liberar sus propios conflictos inconscientes, personales y colectivos, y que el teatro sea catártico.

La tragedia es la imitación de una acción (...), imitación hecha mediante personajes en acción y no

por medio de un relato, y que, al suscitar compasión y temor, opera la purgación propia de semejantes emociones (Aristóteles: *Poética*, capítulo VI).

TEATRO Y PSICODRAMA

La vida es una obra de teatro que no permite ensayos... Por eso, canta, ríe, baila, llora y vive intensamente cada momento de tu vida... antes que el telón baje y la obra termine sin aplausos (Charles Chaplin).

En el teatro convencional, los espectadores aceptan pasivamente la satisfacción de sus propias demandas a través de la fantasía de otros. No ocurre igual en el teatro de la espontaneidad.

El psicodrama podría entenderse como el arte de interpretarse a uno mismo. Jacob Levy Moreno tenía una fuerte afición por el teatro, haciéndolo trascender de su función primigenia a sus potencialidades terapéuticas. Habla del psicodrama como «el teatro del hombre liberado», fuera de sus ataduras, ante un auditorio igualmente liberado que toma parte en el hecho de que uno haya salido para volver a vivir su vida y encontrarla de nuevo en escena, no admitiendo más que participantes, actores y espectadores activos. «No se puede ir a ver psicodrama, solo es posible hacerlo». El psicodrama es «la forma definitiva del teatro, donde se percibe la propia vida... desde el punto de vista del creador» (Moreno: *El teatro de la espontaneidad y Psicomúsica y Sociodrama*, 1977).

Entre 1921 y 1925, Moreno dirige una compañía de actores y actrices con quienes organiza experiencias de Teatro Improvisado o Teatro de la Espontaneidad (*Stegreiftheater*). Se trata de representaciones improvisadas, sin preparación previa, que se celebraban en la Maisedergasse, cerca de la Ópera de Viena. Los temas eran propuestos por el público, que también podía participar en la representación. Entre los actores más destacados, se encontraban Peter Lorre, Anna Hoellering, Robert Grunwald, Hans Rodenberg y Robert Müller. Supuso un nuevo arte del teatro que se denominó el «arte del momento». Era un teatro espontáneo para adultos que tenía que ver con la higiene mental y con el valor educativo del aprendizaje de la espontaneidad. Con el tiempo se convertiría en Teatro Terapéutico (Psicodrama). Revolucionó el teatro convencional, transformándolo fundamentalmente en cuatro aspectos:

- a. eliminación de la pieza escrita y del dramaturgo, que se convierte en apuntador creativo y coproductor a impulso del momento.
- b. eliminación de los espectadores por la participación del auditorio (todos son actores).
- c. improvisación de la obra, la acción, el tema, las palabras, el encuentro y la resolución de los conflictos; el director, los actores y el público son co-creadores de la obra.
- d. el escenario clásico es sustituido por un escenario circular, abierto por todas partes (no hay «entre bastidores»), de manera que pueda verse claramente todo lo que sobre él sucede desde cualquier punto del auditorio.

La primera sesión oficial de teatro improvisado se celebró en la *Komoedien Haus* de Viena el 1 de abril de 1921. Era la época de la posguerra. Austria no disponía de gobierno estable ni líder. Moreno se presentó solo en un escenario donde no había más que un sillón vacío, a modo de trono de rey, y un báculo. Invitó a los presentes a subir al escenario y actuar como un rey. El público sería el jurado y, entre todos, debían hallar el salvador digno de convertirse en líder. El teatro de la espontaneidad tropezó con enormes resistencias por parte del público y la prensa: cuando brindaba buen teatro, recibía acusaciones de estar cuidadosamente ensayado; si aparecía una representación mala, se decía que la verdadera espontaneidad era imposible. Pero, poco a poco, produjo sus efectos, llamando la atención de dramaturgos como George Kaizer y Franz Werfel, y de psicólogos y analistas como Arthur Schnitzler, Alfred Adler, Theodore Reik, Siegfried Bernfeld y August Eichhorn. Tras las primeras resistencias, Moreno ensayó una nueva experiencia: el Periódico Viviente o Diario Vivo, que consistía en la representación, también improvisada, de las noticias del día publicadas en la prensa.

En 1923 las representaciones espontáneas revelaron casualmente la potencialidad terapéutica del teatro. Fue en el transcurso de una sesión del *Periódico Viviente*. Una de las actrices, Bárbara, se encuentra transformada por los efectos que, sobre su vida conyugal privada, ejerció el hecho de tener que representar el papel de una prostituta asesina. Bárbara aparecía hasta entonces en público como una persona dulce, encantadora y reservada, y de este tipo eran los papeles (virginales) que habitualmente representaba en el escenario. Pero su

marido, Jorge, consulta a Moreno por el carácter difícil de Bárbara y sus frecuentes accesos de cólera en casa, en los que llega incluso a pegarle. Desde que Bárbara encarnó el papel de la prostituta, sus relaciones conyugales se hicieron mucho más armoniosas. En adelante, Moreno comenzó a asignarle en las sesiones papeles más agresivos y los resultados fueron notables. La descarga de la agresividad en el escenario transforma la vida privada en el hogar: los accesos de cólera disminuyen de frecuencia e intensidad hasta casi desaparecer. En un momento posterior del tratamiento, Moreno sugiere a la pareja que utilicen su problema real como tema de representación en una de las sesiones. El efecto catártico (de descarga emocional) y terapéutico (reparador) se extiende al auditorio (el público), que se confiesa mucho más conmovido por este tipo de representaciones, más próximas a sus propias vidas y de las que obtienen beneficios prácticos personales. Fue así como el Teatro de la Espontaneidad pasó a transformarse en Teatro Terapéutico, teatro de la catarsis o Psicodrama.

En 1925, Moreno se traslada a los Estados Unidos y se instala en Nueva York, donde continúa con sus experiencias de teatro improvisado en Carnegie Hall (1929), en el *Civic Repertory Theatre* (1930), donde participan Howard Da Silva, Burgess Meredith y John Garfield, entre otros, y en el *Guild Theatre* (1931). En 1936, funda y se instala en el Instituto Moreno de Beacon (NY), también clínica psiquiátrica, donde se construiría el primer teatro terapéutico de psicodrama, desde donde se extenderá al resto de los Estados Unidos y del mundo como método terapéutico y pedagógico. En 1941, funda el teatro terapéutico del Hospital Saint Elizabeth en Washington, en 1942 el Instituto Moreno de Nueva York y, en 1948, el *Mansfield Theatre*, desde donde sus ideas empiezan a ejercer influencia sobre el *Group Theatre* y los seguidores de Stanislavski. Elia Kazan utilizó el método psicodramático en el *Actor's Studio*.

INTERVENCIÓN COMUNITARIA CON TEATRO ESPONTÁNEO Y DIÁLOGO ABIERTO EN LA SANIDAD PÚBLICA

Para Moreno, la salud consiste en el desarrollo de la espontaneidad y el repertorio de roles, lo que permite un comportamiento caracterizado por flexibilidad para adaptarse dinámicamente a las situaciones cambiantes del entorno, dominio sobre la propia

vida escogiendo los roles que uno desea o necesita, y creatividad para transformar las conservas culturales y producir cosas nuevas.

Moreno (1975) presenta las primeras experiencias de psicodrama individual con psicóticos realizadas en su clínica, describiendo las técnicas psicodramáticas para el trabajo con los sueños, el mundo auxiliar, y la productividad psicótica, diseñadas para mejorar el autocontrol durante las crisis, reforzar los vínculos y mejorar la integración.

Bour (1977) desarrolla el juego de *Los Cuatro Elementos* (tierra, agua, aire, fuego) buscando también mejorar la comunicación, la vinculación e integración en enfermos psicóticos institucionalizados.

Rojas Bermúdez (1985) impulsa el manejo de objetos intermediarios con una propuesta estructural de trabajo psicodramático con títeres para pacientes psicóticos crónicos internos y externos con el objetivo de restablecer la interacción.

El psicodrama con pacientes psicóticos promueve la comunicación, el sentido de la realidad, las habilidades sociales y la rehabilitación. Las terapias grupales producen mejoras en habilidades sociales, cambios en actitudes y conducta, alivio sintomático, recuperación del nivel funcional, habilidades de enfrentamiento, autoimagen, funciones cognitivas, reducción de tratamientos biológicos y abuso de sustancias, reducción de la tasa de reingresos... (Filgueira Bouza, 1996, 1997, 2003).

Con estas referencias, he utilizado el psicodrama con psicóticos desde los inicios de mi trayectoria profesional en el Hospital Psiquiátrico de Toén (Ourense). Mis grupos terapéuticos con pacientes institucionalizados evolucionaron hacia la intervención social y el trabajo comunitario desde el Hospital de Día del Hospital Marítimo de Oza (A Coruña), donde varios miembros del Equipo de Tratamiento Asertivo Comunitario trabajamos en grupos con los usuarios del Programa de Trastorno Mental Grave, de los Centros de Rehabilitación Psicosocial y Laboral (CRPL) de APEM Coruña y de la Asociación Participa para la Inclusión Social (Adapta Social). Con una formación breve preliminar, incorporamos paulatinamente la metodología del teatro espontáneo y los principios de Diálogo Abierto. Contamos con la participación de profesionales de los dispositivos públicos de salud mental (en plantilla y en formación o voluntarios), alumnos y docentes del Instituto Galego de Psicoterapia, pacientes, sus familias o miembros de su red

social, agentes comunitarios, y el apoyo de los museos de A Coruña: Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Fundación M.^a José Jove, (Filgueira Bouza, 2014, 2017).

Nuestro teatro sociocomunitario es un teatro interactivo en el que los asistentes (el auditorio, la comunidad o los miembros del grupo) cuentan al director historias de sus vidas y las ven representadas por un equipo de actores y músicos, profesionales y amateurs, que improvisan escenas (con movimiento, música, danza, rituales), tratando de incorporar las preocupaciones y vivencias del grupo. Este tipo de teatro ayuda al narrador a ver su historia reconocida y valorada en toda su importancia, «hasta los instantes más pequeños de tu vida pueden ser significativos». Contribuye a construir lazos en la comunidad y ejerce un efecto terapéutico que favorece el desarrollo de habilidades para promover la justicia y el cambio social. «Es un gran activador de las potencialidades y el protagonismo de la gente, despierta lo mejor de lo que está adormecido en cada sociedad y promueve la integración entre diversas áreas artísticas» (Rafael Pérez Silva: *Compañía de Teatro Playback Chuhcan*, México).

'*Lusco Fusco*' *Teatro Social A Coruña* es un grupo formado en su origen por usuarios y profesionales de las organizaciones arriba mencionadas y colaboradores allegados, que trabaja con terapias expresivas (focalizando las producciones de los usuarios) y con teatro espontáneo para el desarrollo personal

y la intervención psicosocial en la comunidad. Funciona regularmente desde octubre de 2012, con sesiones mensuales en el CRPL de Los Chopos, y sesiones públicas anuales (en octubre) conmemorativas del aniversario del grupo y del Día Mundial de la Salud Mental, ocasionalmente también algunas sesiones públicas en fechas señaladas o en campañas por la salud y los derechos. Hemos realizado un Ciclo de Inclusión Social y Diversidad Funcional (2019) y una experiencia innovadora bautizada como «Museo Vivo» (2015).

Resulta muy gratificante comprobar cómo se amplía y enriquece el repertorio de roles de los participantes en esta dinámica colaborativa, contribuyendo al empoderamiento y la autonomía... La conexión grupal en las sesiones de Teatro Espontáneo emerge con fluidez, como la sintonización entre equipo terapéutico y clientes en las reuniones con Diálogo Abierto (Seikkula, 2014), cuando se desarrolla esta clase de inter-escucha simultánea colectiva, solidaria, empática e igualitaria. La co-construcción de narrativas colectivas aumenta el sentido de pertenencia, la identificación de objetivos comunes, la participación activa en los resultados, la autoestima y la cohesión social. La práctica de la espontaneidad y el diálogo polifónico se nutren recíprocamente armonizando la dinámica relacional. Autorrealización por la transcendencia, en definitiva, transformación personal y social (Filgueira Bouza, 2020, 2021). 

BIBLIOGRAFÍA

- Bour, P. (1977). *El psicodrama y la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Filgueira Bouza, M. S. (1991 4.º Trimestre-1992 1er. Trimestre). «Teatro y Psicodrama. VI Reunión Nacional de la Asociación Española de Psicodrama: Personalidad y Psicopatología del Psicodramatista». Santiago de Compostela (1990 Abril). *Informaciones Psiquiátricas*, 126-127, 439-446.
- Filgueira Bouza, M. S. (1996). «El psicodrama en el tratamiento de las psicosis». En: *Actas das las Xornadas da Sección de Psicoloxía Clínica do Colexio Oficial de Psicólogos de Galicia: A nosa práctica, abordaxe desde a Psicoloxía Clínica do sufrimento psíquico*. Santiago de Compostela (1995 Noviembre). Santiago de Compostela: Minerva.
- Filgueira Bouza, M. S. (1997). «Terapias de grupo y psicodrama en la esquizofrenia». En: Lamas Crego, S. et al. *Actas do III Congreso da Asociación Galega de Saúde Mental: La Esquizofrenia hoy* (Tomo II). Orense (1996 Octubre). Orense: AGSM.
- Filgueira Bouza, M. S. (1999). «Teatro para la Resolución de Problemas». En: *Actas de la XV Reunión Nacional de la Asociación Española de Psicodrama: Psicodrama y otras Psicoterapias*. Barcelona (1999 Octubre). Barcelona: Janssen-Cilag, S. A.
- Filgueira Bouza, M. S. (2003). «Psicoterapia de Grupo y Psicodrama en la Esquizofrenia y otras Psicosis». En: *Actas del IX Curso Anual de Esquizofrenia: Psicoterapias combinadas en la Esquizofrenia y otras Psicosis*. Madrid (2003 Noviembre). Madrid: Fundación para la Investigación y el Tratamiento de la Esquizofrenia y otras Psicosis-Servicio de Psiquiatría I del Hospital General Gregorio Marañón.
- Filgueira Bouza, M. S. (2014). *'Lusco Fusco': terapias expresivas y teatro social en un programa de tratamiento asertivo comunitario*. Video presentado en la Mesa Redonda «Psicodrama como herramienta aplicada en los ámbitos educativo, clínico, sociocomunitario, otros» de la XXIX Reunión Nacional de la Asociación Española de Psicodrama: El Psicodrama como herramienta aplicada. Murcia (2014 Octubre).
- Filgueira Bouza, M. S. (2017 Julio). «Grupo 'Lusco Fusco', Arte y Salud. Teatro para la justicia y la transformación social». *La Hoja de Psicodrama*, 25(65), 20-47.
- Filgueira Bouza, M. S. (2020 Junio). «Diálogo Abierto y Teatro Espontáneo II». *La Hoja de Psicodrama*, 28(70), 70-81.
- Filgueira Bouza, M. S. (2021 Octubre). «Interpsique y Mente Relacional: revisitando a Moreno desde Seikkula». En: *Actas del XXXV Congreso de la Asociación Española de Psicodrama: Psicodrama y Transformación Social*. León (2021 Octubre). Ponferrada (León): Consorcio Universitario UNED Ponferrada. Y en: *La Hoja de Psicodrama*, 29(73), 26-39.
- Moreno, J. L. (1975). *Psicoterapia de Grupo y Psicodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, J. L. (1977). *Psicomúsica y Sociodrama*. Buenos Aires: Hormé.
- Moreno, J. L. (1977). *El Teatro de la Espontaneidad*. Buenos Aires: Vancú.
- Rojas Bermúdez, J. G. (1985). *Títeres y Psicodrama*. Buenos Aires: Celcius.
- Seikkula, J., Arnkil, T. E. (2014). *Open dialogues and anticipations: Respecting the Otherness in the present moment*. Helsinki: THL.
- Vázquez Pereira, M., Filgueira Bouza, M. S. (1991 4.º Trimestre-1992 1er. Trimestre). «Psicología del actor y del arte dramático». VI Reunión Nacional de la Asociación Española de Psicodrama: Personalidad y Psicopatología del Psicodramatista. Santiago de Compostela (1990 Abril). *Informaciones Psiquiátricas*, 126-127, 447-457.

CORPODRAMA, UNA NUEVA DISCIPLINA EN EL *ENTRE* DE LA PSICOLOGÍA GRUPAL, LO CORPORAL, LO PEDAGÓGICO Y LO ARTÍSTICO

DR. HERNÁN KESSELMAN
LIC. SUSANA KESSELMAN
MGTER. MARIANA KESSELMAN
LIC. MARTÍN KESSELMAN

Corpodrama es la síntesis de los desarrollos de nuestra familia de profesionales hispano-argentinos: el Dr. Hernán Kesselman, médico psicoanalista, psicólogo social y psicodramatista; Susana Kesselman, lic. en Filología hispánica y antropología social y Eutonista; Lic. Martín Kesselman y Mgter. Mariana Kesselman, ambos psicólogos y psicólogos sociales y psicodramatistas. Formamos desde hace más de 30 años, a profesionales de la salud, la educación y el arte, en Argentina, España, Suecia, Francia, Uruguay, México, Chile, Brasil, y en otros países. Y coordinamos la Red de Atención Clínica —con abordajes personal, de pareja, familiar y grupal— integrada por terapeutas de nuestra corriente.

Corpodrama es un método de formación y de intervención que brinda herramientas de diagnóstico y tratamiento para liberar la vida y la creatividad allí donde está aprisionada. Todo esto constituye la caja de herramientas —concepto de Foucault— de multirrecursos del Corpodramatista: el Psicodrama Psicoanalítico y abierto, La Psicología social de Enrique Pichon Riviere, las Escenas temidas del coordinador de grupo, la Multiplicación Dramática, la Heteronimia clínica, la práctica corporal de la Eutonía y otras terapias corporales. Además, la Filosofía, el Teatro, la Musicoterapia, la Performance, la Danza y otras disciplinas, pues, al decir de la Antropofagia cultural brasilera, «nada de lo humano nos es ajeno».

INTRODUCCIÓN. Hace más de veinte años Hernán Kesselman y Susana Kesselman comenzamos un trabajo en equipo reuniendo abordajes diferentes en un camino común. Transdisciplinándonos, un buen modo de contagiarnos de las propias autorías. Se trata siempre de la producción de algo nuevo a lo que decidimos ponerle un nombre: Corpodrama. Se sumaron al equipo inicial, nuestros hijos, los psicólogos Martín y Mariana Kesselman. Con ellos seguimos inventando, en un contagio fértil, los puentes entre la Multiplicación Dramática, la Eutonía y otros recursos corporales, artísticos, literarios, filosóficos, etc., con el fin de construir un *instrumento grupal para entrenar a los profesionales que trabajan con grupos en educación, arte y salud*. Denominamos Corpodrama a una experimentación que inaugura una autopista de múltiples vías entre profesionales que ejercen variadas formas del Psicodrama y trabajadores corporales de disciplinas diversas. Tratamos de promover un espacio abierto, libre de prejuicios, donde sea posible deshacer la mirada monocular que cada profesional construye sobre lo propio y ensayar lecturas corporales y escénicas a partir de una práctica, tanto para quienes se dedican a la clínica corporal y grupal, como para quienes se interesan en el desarrollo de la sensibilidad, de las capacidades creativas. En el caso de nuestro equipo, esa experimentación se va produciendo como un híbrido cuerpo-clínica-arte-escena, con vocación de contagio positivo, osmótico, entre nuestras especialidades disciplinarias.

El Corpodrama despliega recursos escénicos para estudiar grupalmente lo personal de integrantes de las más diversas profesiones y quehaceres, sugerido por los gestos, posturas, cadencias, ritmos, sonidos, ritornelos estéticos que constituyen la producción dramática total. Tomamos al grupo experimental como una oportunidad de un tipo de producción de subjetividad heterogénica, que no es solo un nivel de lectura o un método de trabajo, sino una forma cotidiana de sentir, de pensar y de comunicarse. Los aspirantes a entrenarse en la conducción de este tipo de experiencias, deberán aprender a encarnar y acompañar esos estados de fragilidad y exposición, estando atentos a que la falta de certezas no sea considerada como falta de conocimiento a «completar» y aprovechada como un lugar de poder por los «expertos».

Del abordaje corporal de la Eutonía y otras disciplinas afines, tomamos algunos recursos para el trabajo grupal escénico (escenas musculares, epidérmicas, óseas). A través de consignas verbales se predispone a las personas que integran el grupo a investigar posturas flexibles para atravesar por una amplia gama de estados acordes a las acciones demandadas por las escenas. Creamos así las condiciones favorables para que quienes participan en estas experiencias sean atraídos por las sensorialidades de la escena dramática, y no solo por su narrativa. En un ejercicio de inventarios corporales, las personas son invitadas a observarse y a descubrir sensaciones que normalmente escapan a la percepción. Un ejemplo de esto sería orientar la atención hacia la superficie del cuerpo, hacia la piel, tratando de notar los toques de la ropa, del suelo, de una silla, y las reacciones corporales a esos toques, para luego focalizar sus variaciones durante los movimientos respiratorios. Algunas de las búsquedas corporales interrogan la tonicidad. La Eutonía propone la adecuación del tono muscular a la acción y en estas experiencias las personas lo prueban con sus cuerpos, intentando diferentes modos de sostenerse, de moverse, de levantar algún objeto, de tocar; de tocarse, mientras diferencian consistencias musculares y discriminan el esfuerzo de la fuerza justa. Otras consignas apuntan a captar volúmenes: un cuerpo tridimensional frente a la percepción de un cuerpo plano como el que da la visión de una radiografía, cuestión que en un lenguaje corpodramático equivaldría a la diferencia entre contar una

escena —plano— y escenificarla —volumen—. También registrar distancias entre un hombro y otro, entre una mano y una oreja, entre un codo y una rodilla, sensibilizaría a la diferencia entre articulación y conexión, dato que luego será relevante en la invención de resonancias escénicas: no es lo mismo una articulación que relaciona partes próximas del cuerpo (asimilado a la escena consonante) que una conexión que vincula partes distantes y disímiles (metáfora de la escena resonante). En la práctica eutónica, existe también una ejercitación natural del descentramiento, ya que la descarga de la tensión implica derivar la atención desde centros del cuerpo hacia sus periferias. Muchos de estos conceptos corporizan las ideas de la Multiplicación Dramática.

LA ILUSIÓN DE UN ENCUENTRO. Multiplicación Dramática y Eutonía: la ilusión de un encuentro. La Multiplicación Dramática, al desestabilizar la tonicidad producida en situaciones más estructuradas —cuerpos «en regulación tónica» que no toman demasiados riesgos posturales como ocurre en la experiencia eutónica— facilita la creación de estados ricos en sensibilidades emergentes, capaces de atravesar situaciones complejas. La armonía, la integración corporal, la neutralidad que persigue la Eutonía y otras disciplinas afines, deja libres asimetrías, desequilibrios, distonías, disrritmias, flujos aprovechables en el campo escénico. Allí las personas se prueban en actos desequilibrantes y distónicos que aportan a las representaciones escénicas, pensamientos y sentimientos tal vez distintos de aquellos que aporta el mandato de equilibrio y armonía. Lo corporal, por su parte, favorece la producción de estados de conciencia no habituales en el ejercicio del Psicodrama y dispone a otras sensibilidades. A través del Inventario corporal, la persona realiza un recorrido minucioso por zonas del cuerpo y viaja por diferentes tejidos corporales con la intención no solo de registrar sino de crear estados. Algunos aprendizajes resultan interesantes al ejercicio de la Multiplicación: el aprendizaje corporal acerca de qué es central y qué es periférico, la tonicidad para generar estados sensibles a resonar en lenguajes escénicos. Es habitual que mediante la Eutonía se ensayen caminos hacia la inmovilidad, la quietud, la lentificación de los ritmos corporales, por lo general en posturas en las que no es necesario el esfuerzo antigravitatorio y en las que el cuerpo se predispone a un tono bajo y a un enfriamiento progresivo.

El «estado de enfriamiento» favorece aperturas de la sensibilidad para la autoobservación y la experimentación. Llamamos enfriamiento / *cooling* a este estado a través del que se va gestando una corporalidad abierta a la invención de nuevas conexiones y capacidades perceptivas. El enfriamiento es una innovación respecto del tradicional caldeamiento / *warming*, en Psicodrama y Multiplicación Dramática. Las preparaciones habituales por lo general tienden a consignas que buscan provocar mucha movilidad e intensidad en los integrantes de los grupos. Por el contrario, el *cooling* consiste en suministrar al grupo consignas de autoobservación personal y vincular de baja intensidad, más cercanas al campo de la percepción, de la sensibilidad muscular, del diálogo tónico, del tono emocional, de la reflexión. Ambos pueden ser caminos de preparación para la producción de escenas (*skenopoiesis*).

LA MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA. DEVENIRES Y DESARROLLOS. La Multiplicación Dramática partió de nuestra experiencia con *Las escenas temidas del coordinador de grupos*, texto ya clásico que aportó a la desmitificación de la supuesta neutralidad valorativa del conductor grupal y humanizó su figura idealizada, acercándola a la de los propios conducidos. Esta línea originaria de trabajo suministrada por el Psicodrama analítico tradicional, se fue modificando a medida que nos alejamos de lo anecdótico de la escena familiar consonante del coordinador grupal. Fuimos deleuzianos sin saberlo. Nos abrimos a las ideas de la complejidad y de la multiplicidad a través de las propuestas de escenas resonantes que surgieran de los integrantes del grupo, en lugar de reducir interpretativamente a certezas únicas el conflicto que planteaba el protagonista. A esta encarnación en escenas rizomáticas inventadas a partir de una escena inicial es lo que denominamos Multiplicación Dramática, máquina de producción de subjetividad, dispositivo analizador y herramienta de movilización para utilizar tanto en la creación de una obra de arte, como en una sesión de psicoterapia. La gran difusión de la Multiplicación Dramática en diversos países y entre variados profesionales del Psicodrama, de la Dinámica de Grupos y otros, dedicados al entrenamiento, la clínica, la pedagogía, la prevención, nos obliga a volver sobre este texto fundacional. El advenimiento de los Nuevos Paradigmas en el campo de la salud, la cultura, la

educación, el arte, ha producido aperturas en nuestro pensamiento y práctica.

TRANSPERSONALIDAD RESONANTE. La Multiplicación Dramática se desarrolla a través de un ejercicio psicodramático de escenas conflictivas de profesionales («escenas temidas»), desplegadas y reinventadas por las resonancias escénicas de los cuerpos grupales, por lo general, de los integrantes del grupo de entrenamiento. Estos aprenden así a estar en cuerpos diapasones (Emilio Rodríguez), sin órganos (Artaud, Deleuze y Guattari), vibrátiles (Suely Rolnik), resonadores (Kesselman, Pavlovsky, Foulkes, Campos Avillar), punzados (*punctum* según Barthes). Esta sensibilidad puede describirse como un olfato para los imperceptibles olores del espíritu, como un oído musical que capta los sonidos de los choques de las afectaciones, de las respiraciones aceleradas o deteniéndose, como un ojo que apenas ve lo visible y borrona los contornos marcados de las cosas, como una lengua que palpa las palabras, como una piel que puede ser atravesada, conmovida, transpirada, como una osamenta frágil, que vibra como los vidrios con el paso del tren. Esta es nuestra concepción de Transpersonalidad Resonante.

RESONANCIAS EN LA MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA. Para desencadenar las resonancias escénicas que propone la Multiplicación Dramática, cada integrante de un grupo es estimulado a inventar escenas a partir de la observación sensible de una escena inicial conflictiva. Esta constituirá el texto inicial, que dispare las escenas consonantes —relacionadas con el tema—, y las escenas resonantes —no relacionadas, sino conectadas—. Las escenas son expuestas en la línea de un acontecer ético, político y estético, en un entrenamiento para el descentramiento y la deformación, tal como Bacon en sus pinturas, deforma un rostro, para volver más violentamente a lo real a partir del retrato distorsionado de ese rostro. La apariencia es la escena mostrativa que abre el cuadro a multiplicidad de sentidos y miradas, permitiendo, paradójicamente, reconocer la identidad del retratado más a través de esa apariencia que de su reproducción especular. Los comentarios compartidos luego de las multiplicaciones resonantes, junto al texto escrito, constituyen la producción dramática grupal de esta forma de trabajo en Psicodrama que denominamos Multiplicación Dramática.

CONEXIONES. Una zona del cuerpo involucra a otra alejada, por ejemplo: el diafragma es el fondo del cuello del cual se desprende en su desarrollo embriológico. El diafragma conecta con el cuello, esta es una forma de pensar las conexiones corporales. «En cuanto te diviso un instante, no me es ya posible articular una palabra: sino que mi lengua se desgaja, y bajo mi piel se insinúa súbitamente un fuego sutil», dice Barthes. Conexiones múltiples las de Barthes: ojo, palabra, lengua, piel. Ocurre durante un trabajo de Corpodrama que un toque en la piel, un movimiento, dos espaldas que se juntan, el pulso, el ritmo cardíaco, el aire que se mueve cuando se mueven los cuerpos, evoca escenas que se desconocen en vigilia, también antiguas melodías y... un no sé qué.

AGENCIAMIENTO. Aún en el campo virtual los cuerpos se conectan. Se producen máquinas abstractas que fabrican una energía libidinal, el deseo, que puede llegar a coincidir con la necesidad, en acciones que desprograman el mito de la resignación para inscribir, en las conexiones por agenciamiento de unas gentes con otras, el imaginario social de la resignificación. Desde allí no solo se podría sobrevivir a la caída en el abismo, sino cada vez vivir mejor. *En los agenciamientos, conexiones de gentes con otras gentes, los cuerpos piensan mientras actúan.* No es ya pienso luego existo, luego actúo, ni actúo y luego reflexiono, el único camino. El agenciamiento no opone el hacer masa entre los cuerpos a la reflexión. Los agenciamientos proponen una línea de fuga contra la genuflexión a las creencias dominantes de que no hay más salidas que las que formulan los axiomas del mercado socioeconómico. Captan los rugidos del social histórico y los hacen sobrevolar panorámicamente sobre la ciudad de las anécdotas ocasionales. No más lo social, más allá de las paredes donde se trabaja con un grupo de personas, porque lo social circula por el entre de esos cuerpos y atraviesa transversalmente los espacios desmeritando los adentros y los afueras.

PENSAMIENTO COMPLEJO. Como decían Edgar Morin e Ilya Prigogine: Ahora... Lo Complejo. Producción de Subjetividad que se corporiza en creencias singulares y colectivas, en un atravesamiento donde lo social atraviesa transversalmente las prácticas profesionales del psicodramatista, ya sean estas bicorporales, multicorporales o definidas como individuales,

grupales, institucionales y comunitarias. Ya no más lo social como lo objetivo que sucede en el afuera del sujeto y de lo subjetivo, en el afuera del consultorio de los psicoterapeutas. Ya no hablar de lo social como aquello que sucede más allá de las paredes que hacen íntima la sesión, sino lo social como flujo deseante que atraviesa transversalmente a cada individuo, a cada grupo. No hay que traerlo desde afuera ni habrá de suceder cuando el paciente salga, porque ya está siendo. Y está siendo como producción inconsciente que se despliega horizontalmente en cada saber y en cada quehacer personal y profesional. Entonces, esta concepción de producción de subjetividad la tomamos como alternativa a las concepciones de certezas establecidas y la utilizamos como tema de estudio de las diferentes prácticas del ser humano. Acudimos a esta concepción como herramienta capaz de interrogar todas las corrientes actuales, no solo de la Psicología, sino de cualquier disciplina o especialidad, en nuestro caso al Psicodrama.

APORTES DESDE LA FILOSOFÍA. Spinoza y Nietzsche son contemporáneos no por el tiempo cronológico sino por el tiempo aiónico que traspasa el reloj y el calendario de la historia. Interrogan consecuentemente los principios éticos al darle coraje al lector para organizar una ética de la estética social y una moral despojada de sus disfraces cotidianos. Por eso lo toman, diferenciándolos de su especie, autores como Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Castoriadis, Castel, Loureau, etc. Es que al introducir la interrogación a los paradigmas naturalizados de nuestro tiempo, introducen la corriente de la elucidación crítica, la noción de dispositivo analizador. Son autores que se sirven de la Filosofía para originar a su vez Filosofía. Todos ellos han tenido gran importancia como interlocutores válidos, son nuestros contemporáneos también en la aventura de desarrollar la Multiplicación Dramática, no solo como una técnica sino como una manera de sentir, de pensar, de operar y de relacionarse.

LOS PARADIGMAS OPERATIVOS. Los nuevos paradigmas muestran los temas y corrientes citadas en la obra, que emergen de los acontecimientos histórico sociales y que se asientan, hasta que se los interroga en sus certezas inmóviles consagradas por el uso y el abuso permitiendo la emergencia de esos nuevos paradigmas que quizás no son tan nuevos,

pero que se hacen vigentes, desde la crisis que se desata desde la interrogación y la elucidación crítica de aquello que se había naturalizado, mistificándose en estructuras dominantes que nadie se detiene a discutir. Por ello los nuevos paradigmas en nuestro campo los cito como herramientas y dispositivos destinados a desmistificar los espacios, los tiempos, los vínculos, los actores, los directores y el público de la dramaturgia de los distintos campos en el gran escenario de la vida. Porque sirven para operar los llamamos operativos y porque son efímeros subrayamos su calidad de producto finito en las creencias que los sustentan.

ESTAR MOLAR Y MOLECULAR. Los psiquiatras, psicólogos, psicodramatistas, psicoanalistas, educadores, corporalistas, etc., se entrenan para operar en la conducción de sus tareas profesionales con una mirada vibrátil. Se transforman en una especie de guía turístico que consulta el sentido de la ruta escrito en el mapa de las teorías y técnicas que lo han ido formando (escucha y mirada de su Estar estriado — Deleuze y Guattari—, el Estar Molar), y que sostiene en una de sus manos, mientras va diseñando con la otra, los bocetos de sensaciones, de extemporaneidad, de músicas, de ritornelos (cantinelas) inconclusos, y temperaturas por fuera del termómetro que aparecen en la mirada y en la escucha abierta, de su Estar liso, el Estar Molecular. (Kesselman y Pavlovsky: «Los estares del coordinador»).

COVISIÓN. TEORÍA Y TÉCNICA. CALEIDOSCOPIO DE RESONANCIAS. Abordaje, dispositivo analizador y productor de acción. Creado por Hernán Kesselman, como una manera de desplegar la Multiplicación Dramática. Se trata de una supervisión psicodramática horizontal y grupal a través de la cual se intenta desentrañar las novelas que los profesionales de lo grupal (terapeutas, coordinadores de grupos de educación, arte y salud, psicoterapeutas, operadores de Salud Mental) tienen de sí mismos y posibilitar recursos múltiples que los acompañen (a modo de repertorio de líneas de fuga) para esas y otras escenas de su actividad.

EN EL ENTRE DE LOS FANTASMAS. La Covisión investiga la captura como un fenómeno que involucra tanto al supervisado como a pacientes o coordinados. El profesional, al tropezar con la dificultad que quiere resolver, se implica con los fantasmas que lo

invaden desde la singularidad de su «novela» personal/profesional y con los fantasmas del paciente o de los coordinados, produciéndose la inmovilidad típica de la captura que intenta resolver. La escena de captura (que no es equivalente a una escena conflictiva de la vida profesional, aunque puede desarrollarse como parte de ella) trata de captar la angustia que levanta la situación en conflicto cuando el profesional se enfrenta con sentimientos, pensamientos y acciones que no puede ejecutar. Para resolver o ejecutar tiene primero que explorar y para ello, debe permitir que el grupo de compañeros actúen a la manera de un conjunto de ensayo teatral, donde el autor «presta» su obra a un director, este, a su vez, busca sus actores y así, el autor va viendo cómo su obra, al descentrarse de su persona, se reinscribe en múltiples significados y posibilidades.

MULTIRRECURSOS. Así como tomamos distintos medios y materiales de expresión cualificados para la invención en la asistencia, docencia e investigación, y así como estimulamos a la transfusión osmótica de la Psicología con otras disciplinas, también estimulamos a quienes se identifican como Psicodramatistas o Psicoanalistas a que se apropien de medios o recursos suministrados por otras corrientes (terapia sistémica, gestáltica, transaccional, neurolingüística), para investigar la posibilidad de instrumentarlos en la interrogación teórica de su propia disciplina o para integrarlos como herramientas de trabajo complementaria en sus intervenciones operativas. La Multiplicación se ha visto alentada en su afán de agregar antes que reducir, por el ingenio de las propuestas paradójales en terapia sistémica. El Psicodrama ha suministrado una llave de apertura al mostrar en escena, figuras capaces de ser leídas desde cualquier corriente que abrace el profesional que la emplee. La concepción de mesetas o bloques de conexión de Bateson ha permitido el desarrollo de un criterio de profundidad rizomática, eje del Esquizoanálisis (una, dos, mil mesetas...) Y así es posible intertextuar el Sudaquismo rioplatense, el Tropicalismo brasileño, con el Esquizoanálisis francés, el Grupoanálisis inglés-español con la filosofía deconstructivista de final del milenio, con la Psicología Social abierta a los fenómenos contemporáneos globalizados y telemáticos, con la relectura de Freud, a la luz de la complejidad, con la concepción corporal atravesada de materias de expresión

animadas e inanimadas, todo constituyendo el flujo de producción de subjetividad singular y colectiva de nuestra era.

LO GRUPAL. Hay que distinguir lo grupal como nivel y dispositivo analizador, del grupo como fenómeno de observación y trabajo. Y también el cuerpo grupal, como producto de una máquina abstracta de producción de sentidos del grupo inscripto en la singularidad de cada cuerpo. Desde esta visión la búsqueda de un grupo como certeza es solo una ilusión, es como un sueño desde el que al fin al cabo se despierta. Hay una corporeidad sin sujeto que está más acá o más allá de los cuerpos agrupados, que es indómita y pugna por manifestarse en cada latido del acontecer grupal.

El grupo como máquina de producción de las diferencias. El grupo como suma de sujetos es también una utopía a alcanzar. En el desorden de sus caos retornan siempre las diferencias, al repetirse, sin cesar, las transferencias. El contacto y las distancias óptimas —proxemias—, que se desarrollan entre los cuerpos del grupo, parten y producen reglas para ordenar el caos inicial. Son reglas de auto seguridad de carácter finito y limitado, ya que rigen hasta la aparición de los próximos acontecimientos que dejan proliferar lo caótico que había sido sujetado. Hay cuerpo grupal más acá y más allá de las pieles que envuelven cada cuerpo. Hay una fenomenología molar, que habla de vínculos inter e intra subjetivos, que habla de cuerpos que se relacionan asumiendo roles: el padre, el médico, el empleado, etc. Podemos hablar aquí de un mapa corporal que cada sujeto tiene de su propia geografía (esquema corporal), su autoscopia y desarrollar provincias y capitales para niveles éticos, estéticos, radioscópicos, políticos, de su anatomía. Pero hay también una fenomenología molecular que habla de conexiones de energías, sonidos, gestos, periodicidades, frecuencias, ritmos e intensidades, que hacen masa entre sí para producir una subjetividad corporal que no puede ser encerrada en jaulas de palabras diagnósticas, pero que pueden crear un título como lo tienen los poemas, las esculturas, los cuadros, las músicas, en fin, las obras de arte. Un grupo como línea de fuga de la tragedia cotidiana. O creemos que los grupos apuntan a que la persona se encuentre más consigo misma, se individualice más o creemos que los grupos

son lugares de producción de un estar distinto en relación con el otro.

¿Qué transforma? ¿Quién transforma?: Transforma el grupo, no solo el coordinador (disyunción incluida). Transforma la síncopa de pausas, velocidades, articulaciones y conexiones de los ritmos vinculables, y no solo las intervenciones esclarecedoras del conductor. Transforma la multiplicación imprevista de leyendas y nuevas historias y no solo la obsesión por entender de una buena vez el origen de cada una. Transforma el acto de salir a multiplicar antes que la actividad pensante que pergeña el argumento de la escena, la línea de fuga se da en el «entre» de esos momentos y espacios. Transforman el texto y el contexto dramático en su proceso antes que el significado final de la/s escena/s. Transforma la música, el ritornelo de entusiasmos del Goce Estético en el Arte de trabajar, antes que la letanía de aflicciones a contener.

HETERÓNIMOS. Fue el término elegido por Pessoa para designar a distintos personajes, biografías, estilos con los que fue enmascarando su ortónimo (su propio nombre). Para «otrase», hacerse otro, desde esa capacidad histeroneurasténica que él mismo decía que tenía. Y lo hace para diferenciarlo de la palabra «seudónimo» que sería el firmar con otro/s nombre/s para no ser reconocido como la misma persona, que usan algunos autores.

HETERONIMIA Y DISPOSIBLES. La multiplicidad es de disposiciones que podríamos actuar. Por hacerse posibles en la escena las denominamos disponibles. Se pueden utilizar para entrenarse en el reaprendizaje y transformar conductas monocordes, repetitivas y previsibles, dándole no solo al diagnóstico un formato menos pegoteado a las taxonomías y nominaciones de la Psiquiatría tradicional (fobias, obsesiones, hipocondrías, delirios, etc.), sino también un destino a cumplir con más posibilidades de originar nuevos roles en uno mismo. Interrogar el equilibrio atado a volver a ser como se era «antes», para darle otras potencias capaces de ser desarrolladas en distintos ámbitos de producción de sentido, en diferentes máquinas, en otros vínculos y temáticas alejadas de la común forma de ser y de interesarse siempre por las mismas cosas. Los disponibles pueblan el «teatro íntimo del ser», de nuestro ser. Georges Steiner escribió:

«Es poco frecuente que en un país se ganen cuatro grandes poetas en un solo día. Pero eso es lo que sucedió en Lisboa el 8 de marzo de 1914 (finalmente fueron setenta y tres heterónimos). Pessoa, Joyce, Svevo y Kafka, son los maestros de la modernidad urbana».

HETERONIMIA PESSOANA EN LA PRÁCTICA CLÍNICA Y PSICODRAMÁTICA. Nuestros heterónimos configuran los personajes que desarrollan la ficción de la novela personal como profesionales, al vincularse entre sí y con los otros (pacientes, instituciones, etc.) Pessoa los interiorizó y solo los dejó escribir libros y poemas. Pero implotaron dentro de él sin que nadie lo advirtiera. Yo los estimulo a corporizarse en la escena, a exteriorizarse, haciéndose visibles. Este es el rodeo literario que dinamiza calidoscopios dinámicos de capturas y fuerzas, de parálisis y formas diferentes de actuar que surgen de las consonancias y resonancias con la escena mostrativa. La figura conceptual es como el nombre del rol y la figura estética es la característica singular para cada personaje (hadas, brujas, tristes, histriónicos, ansiosos, etc.), los nombres de los actores de la obra.

Si la multiplicidad es el espíritu teórico que se encarna en la Multiplicación Dramática, justamente

los desdoblamientos del despliegue de heterónimos disponibles para cada actor en escena constituye la Asamblea de almas por donde circula el duende que fluye en el misterio de los encuentros (ya sean estos terapéuticos, de formación, personales). En esta circulación escénica que hace a la estructuración de ritornelos gestuales, pictóricos, sonoros, etc., se realiza la producción de un texto vital que contiene los enunciados por donde navega el deseo. Por momentos, la rostridad bien definida de los personajes iniciales del encuentro (bi y/o multicorporales) se va confundiendo en una producción que parecería inacabable y por ello acudimos a la puntuación. En estos desdoblamientos en que la rostridad inicial de terapeutas y pacientes, de educadores y educandos, se desdibuja nos vamos acercando al mismo tiempo a nuevas rostridades que contienen el coágulo de la rostridad inicial y a su vez, han devenido diferentes. Así la heteronimia en la clínica logra multiplicar estares para que cada uno deje de ser progresivamente quién es y al mismo tiempo sea uno mismo más que nunca. Quizá porque cada desdoblamiento contiene lo prohibido, lo que no tiene letra, lo que imagina el social histórico y, en especial, es tan micropolítico que termina por tentarnos a deconstruir nuestra historia e interrogarnos por futuros jamás pensados. 

MITOSOCIODRAMA: UN ESPACIO SEGURO DE TRANSFORMACIÓN INDIVIDUAL Y COLECTIVA

NATACHA NAVARRO

Psicóloga, psicoterapeuta; psicodramatista

1. MITOS Y SOCIODRAMA: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ?

En este tiempo de trauma colectivo, el mito nos permite crear un escenario para entender las claves simbólicas del momento de la humanidad. Esta parte sería como un método de evaluación social y colectiva o diagnóstica. Por otro lado, el sociodrama es un camino para transformar, crear y resignificar nuestras respuestas individuales y colectivas.

El mito, según Jung. Para el descubridor del inconsciente colectivo, nuestra vida psíquica es ilimitada. El mito nos ofrece verdades psicológicas que considera universales y necesarias para la psique humana. Los mitos expresan los contenidos del inconsciente colectivo: Sus Dioses, Diosas, Héroes, Semidioses son aspectos de la creatividad, inteligencia, dolor, alegría, agresividad, humana. Es la manifestación de los arquetipos. Constituye el inconsciente colectivo. Sus monstruos, son monstruos de la mente (celos, envidia, venganza...). Las tragedias y los triunfos son fuerzas ajenas a nuestro control que nos zaran dean psicológicamente. Es la psique colectiva. Todos los humanos estamos abocados a realizar nuestro propio proceso de individuación en el que aparecen todo tipo de acontecimientos que nos van a llevar a aprender de nosotros mismos y del mundo, y de esa manera crecer en conciencia individual y

social. Aprender no obstante es una elección y si no lo hacemos, se dará la repetición del acontecimiento, en este caso del símbolo o mito, que puede convertirse en un Mito de repetición.

Sociodrama, según J. L. Moreno y seguidores. El sociodrama es el modelo de la metodología psicodramática para el trabajo con colectivos. Método para intervenir sobre las relaciones entre los grupos o las existentes dentro de un grupo y que se refiere, en todo caso, a valores universales, transversales entre culturas. El protagonista, pues, es siempre el grupo, a través de la representación del individuo, porque es el propio individuo quien posee los elementos colectivos del rol social que va a representar. Según la definición de Kellermann: «Método grupal en el que las experiencias comunes se comparten a través de la acción. Es una aplicación de la técnica psicodramática sobre situaciones de conflicto colectivo. Por lo tanto, podemos concluir que mientras el Psicodrama se enfoca en las dinámicas individuales y en la sociometría, es decir, focaliza en las relaciones interpersonales, el Sociodrama (en adelante, SD) enfoca sobre las relaciones intergrupales y en las ideologías y conflictos colectivos.

El origen de este método es la necesidad y evidencia que le lleva a Moreno a poder trabajar con grupos que debían coexistir después de la Segunda Guerra Mundial. La gran pregunta sobre ¿cómo salvar a la humanidad? La humanidad como un todo. Cómo curarla y ¿quién sobrevivirá? Son las luces y las sombras del Gran Faro de la Filosofía Psicodramática que Moreno nos ha legado.

Según Wittinger, el SD tiene dos escuelas diferentes: la primera en la que SD trata con el grupo entero, y la segunda que incluye un tipo de múltiples protagonistas centrados en una temática y

1. Formadora y supervisora en psicodrama (AEP y FEPTO); Directora del Centro Moreno de Granada. Profesora de Psicología Evolutiva y de la Educación, Universidad de Granada (2010-2016). Actualmente Presidenta del FIP (Foro Iberoamericano de Psicodrama). Formadora del Proyecto Espiral de Transformación de Organizaciones; *El Alquimista de la Organización* (Satori 3).

entiende que cada individuo es portador de roles colectivos como representantes de las temáticas comunes del grupo. Ejemplos de ello: teatro-debate, periódico viviente...

Para Moreno es la primera versión, el grupo como un todo. Lo que en psicodrama corresponde al individuo, en SD corresponde al grupo.

Kellerman propone estas formas de usos del Sociodrama:

Aplicaciones sociodrama (P. F. Kellermann)		
OBJETO (aplicación)	FOCO TEMÁTICO	META (Ideal)
Crisis	Trauma Colectivo	Seguridad
Político	Desintegración social	Igualdad
Diversidad	Perjuicios, Intolerancia	Tolerancia
Manejo de Conflictos	Tensión interpersonal	Paz
Reconciliación post-Conflictos	Justicia y rehabilitación	Coexistencia

Muchas son las experiencias entre profesionales del Psicodrama y del Sociodrama a nivel internacional en las que se emplean estas aplicaciones referidas siempre a situaciones y acontecimientos sociales, comunitarios, internacionales, guerras y conflictos sociales. Obviamente, el objetivo es la toma de conciencia de esos mismos grupos que, o están afectados directamente, o son trabajados en espacios de reflexión conjunta, para, como hemos dicho anteriormente, evaluar y comprender los motivos, contextos en los que están insertos y proponer formas de transformación; esta no es otra que la identificación de aquellos comportamientos colectivos que son o puedan ser sensibles a recrear espacios de cambio y restauración social.

2. MITOSOCIODRAMA

Método que combina aportaciones del trabajo teatral, del trabajo simbólico y del sociodrama. Originalmente es desarrollado por el Prof. G. Pinter en Budapest, 1996 y luego tomado por Burmeister y Navarro (2004). En la actualidad esta autora ha actualizado el método llevándolo al formato *online* entre 2020 y 2023, realizando demostraciones en países de Latinoamérica como Chile, México y Costa Rica, además de escuelas de formación en Psicodrama en España.

Su objetivo es revelar y plasmar el vínculo entre los aspectos de la cultura, el contexto social asociado y su repercusión en el individuo. El modelo investiga e ilustra la dimensión socio-cultural de las respuestas humanas ante conflictos e interacciones sociales y colectivas, esto es, la dimensión social del rol.

2.1. Finalidad y objeto

El uso de mitos clásicos para provocar a través de su significado y simbolización, el reflejo en la realidad social actual. Vivir el mito, de forma teatralizada, significa que desde el escenario podemos entender la resonancia en nuestra vida comunitaria y personal y, desde ahí, a través de la técnica sociodramática y psicodramática podemos tratar de comprender por qué no nos libramos de la compulsiva repetición, o lo que en lenguaje moreniano llamamos de nuestros roles en conserva. El objetivo es abrir esa toma de conciencia a grupos y comunidades, colectivos sociales, para transformar esos procesos que parecen ineludibles. En definitiva, se trata de utilizar la narrativa de un mito universal para situar un escenario en un nivel simbólico que va a ir siendo traducido a un escenario en un sistema social y comunitario.

La resonancia de la escena mítica es necesariamente diferente en cada cultura, en función del

momento social, de su memoria histórica y de sus expectativas de cambio social, pero contiene una dimensión transcultural y universal que cumple una función contenedora del grupo, que no está solo en la vivencia de sus conflictos sociales. El Sociodrama permitirá luego desglosar y jugar el conflicto en un intento de transformación, con un beneficio tanto en el aquí y ahora de ese colectivo como a nivel individual, como beneficios asociados.

2.2. Mitosociodrama. Los pasos a dar:

1. Se relata el mito escogido al grupo completo, así como su significado, se estructura la secuencia de escenas o actos y se detallan los roles. Los directores establecen con claridad dónde empieza un acto o escena y dónde termina, y esa información es conocida por los 2 grupos.

2. Se divide al grupo en dos subgrupos.

2a. El grupo del mito profundiza en los roles, la construcción de las escenas y la secuencia, ajustándose al propio mito.

2b. El grupo del sociodrama reflexiona sobre la temática o temáticas sociales y colectivas de su cultura que evoca el mito. Decide y escoge la temática social o conflicto social que resuena con la temática del mito. Identifica la secuencia de escenas y las escenas como reflejo de las escenas o actos del mito. Escoge los roles y crea las escenas.

Se presentan de forma alternativa los tres o cuatro actos, empezando por el mito, que se prepara con la forma de Teatro Improvisado, adaptado al texto, pero con suficiente libertad en la que decide el grupo del Mito, orientado por el director. Tras cada escenificación, se representa la escena o acto social que corresponde, según el grupo del Sociodrama, a modo de traducción y resonancia con el momento actual. El grupo del Sociodrama dispone de gran libertad para crear esta Narrativa Social y representarla. Es importante que haya dos co-directores para que puedan atender bien a ambos grupos desde el inicio y que estén muy coordinados entre ellos.

3. En la modalidad de presentación en un espacio público o teatro abierto, se presenta al público por escenas, de manera que la primera escena o acto del mito se representa y, a continuación, se representa la primera escena según se

ha descrito en el Sociodrama: esta es la escena resonante con la situación social a mostrar, a modo de espejo. Y así sucesivamente. No deben pasar de 3 o 4 escenas. Se establecerá el título de la temática general —reflejo social actual del Mito— y los subtítulos de cada acto pertenecientes al Sociodrama. Al terminar se establece un diálogo participativo con el público que puede incorporarse a cualquiera de los actos referentes al Sociodrama, por ejemplo, escoger un rol y proponer una resolución alternativa, o bien solicitar al grupo que incorpore esa nueva solución al momento de la escena que desea ver como espectador. No debe aceptarse más de 1 o 2 intervenciones por acto sociodramático y debe mostrar coherencia con el Mito Original, el cual no se modifica.

4. En la modalidad interior con grupos más pequeños se sigue la misma pauta, pero el público es la otra parte del grupo.
5. En la modalidad *on line* o virtual, también se establecen los dos grupos y trabajarán en espacios *on line* —salas virtuales— distintas, durante un tiempo mínimo de 40 minutos, siendo revisados por cada coordinador. Las consignas en esta modalidad deben ser especialmente sencillas. Se mostrarán las escenas alternativamente y en espejo. La experiencia me ha demostrado que en esta modalidad no se debe exceder del trabajo grupal *on line* de más de dos horas y media o máximo tres horas. Esto me ha llevado a la decisión de que el propio grupo escoja una parte del mito a mostrar, aunque se haya relatado el mito de forma completa, así puede servir para caldear y encuadrar la temática social.
6. Características. Se suele trabajar con un mínimo de 20 personas, hasta a veces más de cien (Large Group). Preferentemente con dos coordinadores, uno para el grupo Mito y otro para el grupo Sociodrama. Se trabaja también con grupos y temáticas específicas, tales como (género, familias, inmigrantes, ...)

En caso de comunidades es importante trabajar a través de situaciones simbólicas y no personalizar, aunque en el aterrizaje al conflicto, sea muy importante centrarse en las normas arquetípicas sociales, es decir, quién ejerce la autoridad, quién es la víctima, quién es testigo pasivo o activo, quién

se quiere organizar ante alguna situación de injusticia, ...).

Es fundamental no perder de vista el principio de que se representa un arquetipo social en forma de rol. No de forma personal de la que se encargaría la forma de Psicodrama. Cada participante asume un rol social o Arquetipo social que representa a través de él a todo el colectivo, sea el de policía, el de padres, madres, justicia, etcétera; esta representación no tiene una representación cerrada ni normativizada, es espontánea en el aquí y ahora. Es muy importante dejar fuera del encuadre los juicios y las buenas intenciones que tratan de crear finales o resoluciones muy *happy end*, lo que no llevaría a nada más que a una catarsis inmediata y no real y duradera. Debemos recordar, una y otra vez, que el objetivo es a través de nuestro rol y el contexto dramático ofrecer ampliar la comprensión del conflicto. Para ello, utilizamos las técnicas básicas del psicodrama como son el cambio de rol, maximización, espejos y dobles.

Finalmente llegamos al tiempo de procesamiento grupal en el que a través del darse cuenta, se presentará la deconstrucción del mito y su resonancia social desde las formas colectivas humanas, con sus valores, emociones, trampas, condiciones, etc. para averiguar cómo sería el poder transformar y reconstruir desde la toma de conciencia grupal y con la intención de restaurar y transformar acontecimientos para convertirlos en situaciones más óptimas para todos y para todas.

En su modalidad original, el mitosociodrama se realiza preferentemente en espacios amplios, como asociaciones de vecinos, teatros, anfiteatros, plazas públicas...), en su modalidad original, pero como ya he citado, puede darse con grupos de al menos 12 personas dentro de una escuela o incluso en modalidad *on line*. Esta técnica es también muy interesante en grupos de inmigrantes, en los que el lenguaje puede ser una barrera, pero puede encontrarse un espacio narrativo común como puede ser desde los cuentos, mitos, canciones infantiles que nos den un espacio para trabajar algún contenido difícil o doloroso.

Pero eso será otro día. 

BIBLIOGRAFÍA

- Burmeister, J., y Navarro, N. El Mitosociodrama, un proyecto transcultural en acción. *Speculum*, Revista del Aula de Psicodrama y grupos. COP Comunidad Valenciana, 2012.
- Kellermann, F. P. *Sociodrama and Collective trauma*. JKP Ed. London, USA 2007.
- R. Wiener y otros. *Sociodrama in a Changing World*. Lulú ed. 2011.
- Maciel, C. *Mitodrama: O Universo Mítico e seu Poder de cura*. Ágora. Sao Paulo. 2000.
- Torres, P. *Dramaterapia. Teatros que curan el alma*. Letra Viva, 2021.
- Sousa, E. *Mitología*. Lisboa. Guimaraes editores. 1984.

EL TEATRO *PLAYBACK*, METODOLOGÍA DE SALUD Y AMOR... ¿DEL LAZO SOCIAL?

ANA MARÍA FERNÁNDEZ ESPINOSA
Enfermera y Directora Psicodramática

En tiempos de incertidumbre y desesperanza, es imprescindible gestar proyectos colectivos desde donde planificar la esperanza junto a otros.

Enrique Pichón Riviere

1. INTRODUCCIÓN-PREÁMBULO

Cuando empiezo a escribir este artículo, me surgen algunas preguntas que me cuestionan. Probablemente se deba a que me siento en una cierta ambivalencia interna, desde el conocimiento que he ido adquiriendo, a partir de reconocer la experiencia intensa que proporciona el Teatro *playback* (TP) en su práctica, porque estimula el poder de visibilizar *lo más íntimo de nosotros como seres humanos*, en un espacio *público* (lo que puede suponer una experiencia paradójica, chocante, desde los patrones de relación social habituales). Y a la vez, una experiencia co-creada en un contexto grupal de personas corrientes, anónimas, de las que frecuentemente no se escucha su voz, que resultará ampliada por las evocaciones grupales espontáneas, que lo transforman en una dimensión humanista universal.

Al pensar en ello, me doy cuenta de que identifico, como uno de los focos principales de esa experiencia la conexión inter y trans-personal del grupo o público participante en TP, que visibiliza un *lugar* de resonancias, que remiten al vínculo interpersonal, al *lazo social*. Y yo misma siento esa confluencia de lo subjetivo-individual y lo colectivo-social-universal.

«Entre las metáforas más sugerentes de la teoría social se encuentra la de *lazo social* [...] Para tomar algunos ejemplos célebres, las nociones de *comunidad* y *sociedad*, *grupo*, *asociación* y *masa* son entendidas como formas diferenciadas del lazo social. [...] es una expresión genérica, de uso muy extendido en el ámbito de las ciencias sociales y las

humanidades [...] su acepción mínima, es lo que une, lo que pone en relación a dos o más individuos. El lazo social es metáfora de la sociabilidad humana, es decir, de un modo particular de ser o estar con los demás» (D. Alvaro, 2017).

¿Es nuestra época actual, este tiempo presente convulso y destructivo a nivel global, un momento histórico de crisis del «lazo social»? ¿Cómo interactúan lo macro y lo micro social en nuestra subjetividad? ¿Qué cauces tenemos a nuestro alcance en la comunidad, para cuestionarnos como individuos y como grupo? ¿Cómo se desarrolla, canaliza y concreta la sociabilidad humana, la forma específica de ser y/o estar con los demás? ¿Tendemos a la asociación, por inclinación natural o necesidad, o más bien a la disociación, ante la necesidad de activar la mirada «de lo diferente»?

No es mi intención responder aquí y ahora a las preguntas anteriores, desde el punto de vista sociológico o filosófico (no sería la persona más idónea para hacerlo), o de responder otras preguntas que se pudieran asociar a las anteriores, y que me cuestionan, sino solo quiero describir una herramienta metodológica, que estimula la comprensión interna desde lo individual y lo colectivo *simultáneamente*, y que considero que es un recurso... de salud y de amor... nada más y nada menos.

2. ¿QUÉ ES EL TEATRO *PLAYBACK* Y EN QUÉ SE BASA?

Es una metodología teatral participativa, de diálogo entre un equipo de TP y el público, que se basa en la improvisación, la escucha, la representación de historias vividas desde el respeto a la dignidad que cualquier historia merece, y que promueve una experiencia profunda de conexión humana. Lo crearon Jonathan Fox y Jo Salas, en 1975, hace casi 50 años.

Dice Verónica Needa (A. Fernández, 2017) «Esta forma de teatro está al servicio directo de la sanación de las relaciones humanas, de la comunicación y entendimiento entre la gente. Este es un valor subyacente, pues el conductor interactúa directamente con el público, con respeto y calor humano, siendo consciente del gran marco social y político del evento [...] Al escuchar estas historias, sentimos y vamos tejiendo la tela más profunda de nuestra gran historia, como comunidad de gente, que nos conecta con el colectivo y la universalidad de la experiencia. El cambio y la transformación social, empiezan aquí, al crear espacio para estas historias de la comunidad —a través de voces individuales— y la resonancia en el cómo nos afectan.»

Dice Jonathan Fox sobre el TP: «Primero, alguna historia. A principios de los años 70 me consideré una persona de teatro de improvisación [...] alguien me invitó a un fin de semana de psicodrama. Lo que yo vi fue una experiencia más profunda que la del teatro: era íntimo, personal, comunal, intenso. El psicodrama fue construido sobre un equilibrio paradójico de respetar al individuo y valorar el grupo. En contraste con estructuras típicas jerárquicas sociales, psicodrama, con su concepto de espontaneidad, permitió a cualquier participante para tomar el foco creativo en cualquier momento. El psicodrama también invitó emociones profundas. Yo quise tal equilibrio, flexibilidad, y la catarsis para el teatro [...] Moreno, antes de la evolución de psicodrama, dirigió un grupo de teatro en Viena llamado Stegreiftheater (el Teatro de Espontaneidad). Me siento más aliado a aquella tradición que lo que se ha desarrollado más tarde. Un espíritu de generosidad está en la base de la experiencia de *playback*. Principalmente, los ejecutantes pertenecen a los grupos que desarrollan sus habilidades por la práctica regular, luego funcionan para su comunidad como un regalo (o cerca del regalo). El proceso entero está basado en la idea de un cambio. El narrador dice una historia privada públicamente como un regalo a los espectadores. Los actores arriesgan el poder fracasar, durante la escenificación como un regalo al narrador. La audiencia ofrece su atención profunda. Se establece un diálogo, conectado en una narrativa honesta, en el que la audiencia es respetuosa, y la reflexión es creativa, y ello anima al desarrollo de integridad y confianza. Esto puede ser un modelo para construir la paz en un mundo fracturado. [...] Atestiguar la verdad puede sacudirnos

el corazón. Puede haber aspectos personales profundos, sociales o políticos, instando para suprimir la verdadera historia. Pero creo que tenemos que afrontar la verdad del pasado para imaginarnos un futuro positivo. En esto, el psicodrama, el Teatro del Oprimido, y el Teatro Playback son totalmente aliados» (J. Fox, 2017).

El TP es un teatro en el que no hay argumento escrito previo, y en el que el guion se irá *tejiendo* en el transcurso de la función, a partir de la comunicación y la interacción entre una compañía entrenada, y el público. A partir de un ritual definido, alguien contará alguna experiencia personal (desde pequeñas cosas, como sensaciones o emociones, hasta experiencias o historias más o menos complejas), que se irán expresando de forma consecutiva y encadenada, según va sugiriendo el director o conductor de la función, que actúa como co-creador de la función y de la escena a representar, desde su escucha, como maestro de ceremonias y líder del ritual, cuidando la comunicación y favoreciendo un clima de conexión adecuado, entre la compañía y el público (A. Fernández, 2017).

Hacer TP puede parecer sencillo, pero no lo es. Actores, actrices y músicos necesitan saber captar la esencia de lo que se dijo, el corazón de la historia, la nota más profunda, y devolver todo eso al narrador de forma artística. La construcción escénica se realiza en el momento, sin prefiar las decisiones individuales y sin acuerdos previos entre actores y músicos, lo que exige un alto grado de sintonía y tele entre ellos. Hacer TP no es hacer un espectáculo que ya ha sido ensayado y preparado en el argumento concreto, sino solo en las estructuras básicas y las capacidades personales de escucha e improvisación.

Las bases o fundamentos teóricos se reflejan en la figura 1 (J. Fox, 2015).

Se señalan las influencias (siguiendo el sentido de las agujas del reloj), como:

- La ancestral tradición oral de contar historias, que tratan sobre el entorno, el/los personaje/s, la trama, la emoción, los valores, etc., pero que siempre son mucho más que mero entretenimiento, porque las historias representan la sabiduría colectiva de la comunidad.
- El movimiento dramático creativo pedagógico, cuyos representantes fueron Peter Slade y Brian Way (Inglaterra); un enfoque educativo que se centró en los niños/as pequeños/as en

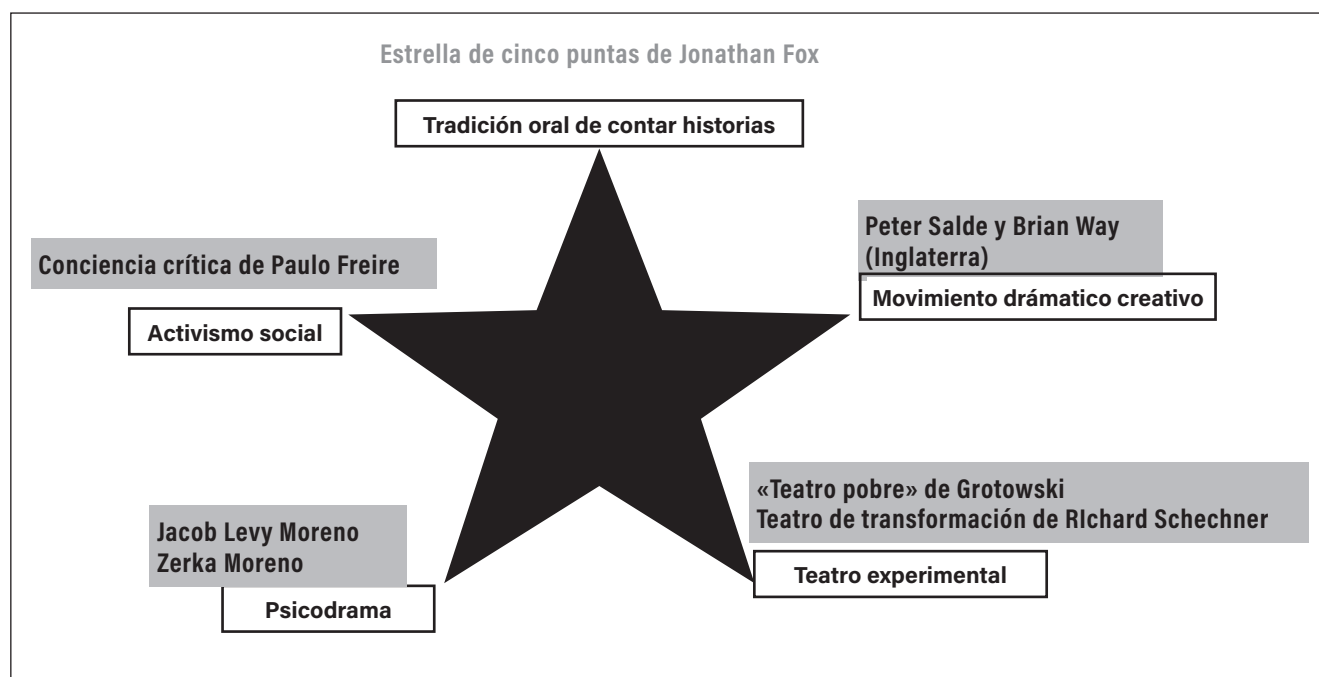


Figura 1: estrella de cinco puntas, símbolo de los pilares del Teatro *Playback*, según Fox.

Fuente: elaboración propia.

la escuela, en el que valoraban la seguridad y la inclusión, y la creatividad inherente en cada alumno/a.

- El Teatro experimental, con algunos representantes específicos como el teatro pobre de Grotowsky y el teatro de transformación de Richard Schechner, que abrazaron el riesgo de liberar el teatro de los espacios convencionales de representación, prefiriendo escenificar en entornos comunitarios; estimulando un cambio duradero en la identidad de los observadores (es decir, llevándolos a un «no hay vuelta atrás»), en lugar de promover la representación para entretener. «Representábamos historias en la propia comunidad, y teníamos la valentía de representar cualquier historia, incluso aquellas que normalmente son demasiado candentes para contarlas».
- El Psicodrama de Jacob Levy Moreno y Zerka Moreno. «Este enfoque nos dio un concepto para comprender un objetivo clave de nuestra improvisación: la espontaneidad. La espontaneidad enfatiza la creatividad, pero también la

idoneidad, encontrar la acción correcta en el momento correcto. También nos proporcionó una teoría y un método de inclusión (sociometría) que crecería en importancia a medida que avanzaba nuestro trabajo. Aproximadamente la mitad de la compañía original vino al teatro playback desde la red de psicodrama, y Zerka Moreno apoyó activamente nuestro inicio».

- El activismo social, desde la conciencia crítica de Paulo Freire. «Desde el principio emulamos un enfoque ascendente (en lugar de elitista) de la cultura, que enfatiza escuchar y encarnar en lugar de representación. También reconocimos el tremendo potencial del concepto de conciencia crítica de Freire, que sostiene que el sentido de (nuestra) historia es un requisito previo para el cambio revolucionario. (El teatro seminal de Augusto Boal, Teatro del Oprimido, también inspirado en Freire, no se publicó hasta 1973 y apareció por primera vez en inglés en 1979, cuando ya habíamos trabajado durante cuatro años en TP, y reforzó muchas de nuestras ideas).

3. ASPECTOS COMUNES DEL TEATRO PLAYBACK Y EL PSICODRAMA

Quiero exponer y describir en este apartado, algunos de los conceptos que son característicos del Psicodrama, y que se desarrollan en TP, para conseguir esa vivencia humanista significativa.

Comienzo por señalar, como Rafael Pérez Silva (2012), el origen y el alcance del Psicodrama: «Moreno promovió la comprensión holística del ser humano a finales del siglo XIX, y situó las bases filosófico-religiosas y metodológicas para lograrlo [...] Incorporó elementos en su concepción de ser humano sobre el proceso de estructuración y desarrollo del psiquismo, las emociones, valores, la existencia, los roles alienados, problemática social/política, cristalización de los roles, relaciones o vínculos, salud enfermedad, juego de roles, patología y bienestar. Todos estos aspectos tienen el espacio para ser expresados en un teatro interno y externo [...] Estos seres humanos encontraron en el teatro el vehículo para hacer conciencia y desvelar lo que frecuentemente no se quiere o se desea ver. En el teatro, cuando alguien interpreta la realidad vivida, se alcanzan a ver las entrelíneas de esa realidad, es decir, en lo manifiesto se ve lo latente. Por ello el escenario del teatro (y específicamente señala el autor el del teatro Playback) podría definirse como un escenario donde el espejo imprime un sentido dialéctico que nutre la intersubjetividad y contribuye con el co-consciente y el co-inconsciente compartidos, tanto a lo individual como a lo colectivo».

En mi opinión, los conceptos que comparten el Psicodrama y el teatro Playback son básicamente la experiencia fundamental del juego, la espontaneidad, la creatividad, el tele y el co-inconsciente.

Según P. Población (1997): «el juego no se queda en Moreno en un enunciado teórico metapsicológico, sino que es llevado a la práctica y convertido en una vía para el crecimiento, en cuanto acepta en su espacio *la libertad para la espontaneidad, libertad para el cuerpo y para el contacto físico, libertad de movimientos de acción y de adecuación en conjunto*».

La espontaneidad (A. Fernández, 2015) es uno de los conceptos fundamentales de Moreno y su teoría de roles y su Antropología vincular, que consideró que el ser humano llega al mundo con un caudal de libertad y espontaneidad que serán las fuentes de sus potencialidades creadoras, y con una capacidad de juego innata alimentada por un impulso

vital esencial que se manifiesta en lo que el autor llamó «hambre de actos» (característica del desarrollo inicial del niño, en la matriz de identidad del primer universo) y «hambre de transformación» (que es la esencia de la capacidad creadora, que conduce a la búsqueda de una visión totalizadora de una cosmovisión en la que «al principio y al final de la vida será el encuentro»). La espontaneidad se define, de forma clásica, como «la capacidad de responder adecuadamente con una respuesta nueva a un estímulo viejo».

La **creatividad** es para el creador del Psicodrama, la posibilidad constante que permite al ser humano la producción de tesoros culturales, al mismo tiempo que le brinda a cada persona un continuo enriquecimiento de sí mismo y de sus relaciones. Se convertirá en una cualidad fundamental en el equilibrio constante que tendrá que buscar entre sí mismo y su mundo circundante. En la dramatización se considera que la creatividad es una cualidad de la acción dramática.

El **tele** lo define Moreno como «la más pequeña unidad de afecto transmitido de un individuo a otro en doble dirección». Se manifiesta como atracción, rechazo o indiferencia, y forma parte de la experiencia de la actividad co-consciente y co-inconsciente de la comunicación. Permite a los seres humanos vinculados en constelaciones afectivas el conocimiento real o auténtico de cada uno y de los otros, en la matriz relacional del grupo (en los átomos o moléculas de humanidad que forman la comunidad relacional).

En una función o presentación de TP, se observa el tele sucediendo en el momento en que se le solicita al narrador que escoja a un actor y él escoge exactamente a aquel que está más caliente e identificado con el papel. El grado de sintonía télica también se ve en escena cuando, muchas veces, los actores hablan o hacen cosas que no fueron expresadas verbalmente por el narrador, pero ocurrieron de verdad. Son momentos que parecen mágicos, en los que escuchamos intervenciones del tipo: «¡Fue así mismo!»; «¡Yo dije exactamente eso!»; «¿Cómo lo sabíais si yo no lo conté aquí?». Según Fonseca (1980), «en la sensibilidad télica hay igualdad, reciprocidad, mutualidad. La reciprocidad télica es la característica común de toda experiencia de encuentro. Es el clic intuitivo entre los participantes».

El co-inconsciente para Moreno es el nexo inconsciente que se crea en un vínculo (al que este

autor le dio la categoría de ente), a partir de experiencias vivenciales compartidas, basado en fenómenos de co-emisión, de co-percepción, de co-intuición, y de co-sentir. Sería la confluencia de la comunicación télica profunda grupal (en la que podrían darse la coincidencia también de compartir otros elementos característicos biográficos del psiquismo individual —escenas vinculares propias, escenas míticas, temores básicos—).

También respecto a las similitudes/diferencias con el Psicodrama, viene a mi memoria aquí el concepto de Carlos Martínez Bouquet (2007) sobre las distancias objetales relacionando una metáfora del teatro, con el funcionamiento psíquico que describe este autor (de más a menos implicación profunda), en el símil por el que establecen las distancias desde el escenario, desde la platea, y desde el *hall*. Podríamos decir que el narrador del teatro *playback* se sitúa entre el escenario y la platea (de hecho ese es su lugar en el esquema de distribución tradicional),

mientras que en Psicodrama (si fuera protagonista) estaría en el escenario, en donde se pondría en juego la escena manifiesta como una experiencia envolvente que desvelará la escena latente (la platea sería el grupo participante, desde mi punto de vista). En la platea, el público del teatro *playback* se convierte en un observador privilegiado, predominan sus ojos y sus oídos, pero a una distancia en la que puede experimentar una alta intensidad cognitiva y emocional, pero a distancia intermedia. Entre el escenario y la platea, el narrador está a medio camino entre ser actor de su historia y ser observador del sí mismo, siendo un observador especialmente comprometido emocionalmente, y esta distancia resulta protectora, y se cuida en el formato del *playback* para no resultar especialmente invasivos desde el escenario (por ejemplo, no dirigiéndose al narrador durante la representación, no mirándole a los ojos hasta no finalizar el trabajo escénico).

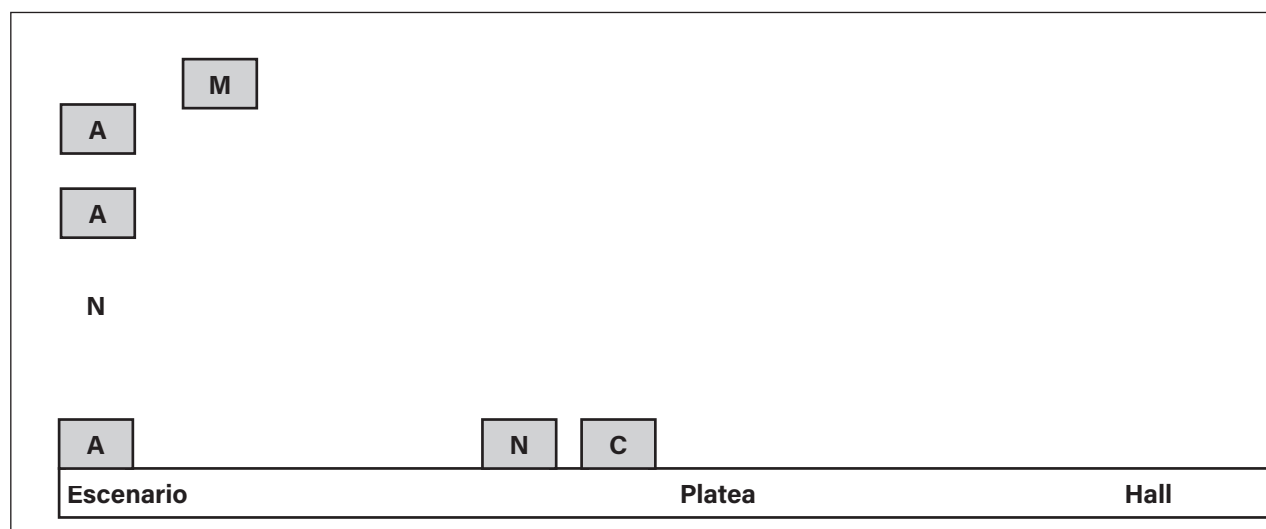


Figura 2. Esquema de la distribución del espacio en el teatro *playback*, y metáfora del funcionamiento psíquico de Carlos Martínez Bouquet. A: actor/actriz. M: músico@. N: narrador/a. C: conductor/a.

Según Carol Fava (C. Andaló Fava y S. Sganzerla Donio, 2018) el ritual, la escucha y el respeto por las diferencias son los supuestos básicos del *playback* y ofrecen base y seguridad tanto para el equipo que creará como para el público que contará sus historias. El espectáculo empieza con la presentación del equipo compuesto por el conductor o la conductora,

actores/actrices y los músicos. Tras la presentación del equipo, el conductor explica la propuesta y plantea algunas preguntas iniciales para comenzar a conocer al grupo. Este rápido «mapeo sociométrico», herencia moreniana, sirve para establecer el primer contacto con el público, romper el hielo y prepararse para la aparición de las historias.

Desde la perspectiva del actor, de los músicos y de la dirección, un espectáculo de este tipo es siempre un desafío, un camino sin rumbo definido, en el cual se despojan de creencias, valores, formas de ser para encarnar momentos de la vida de otras personas. En una sola presentación, los actores del playback interpretan muchos personajes planteados por los narradores de la vida real.

En esa experiencia de compartir historias vividas a través de las escenas contadas por otros y revividas al calor de la emoción, los participantes de un espectáculo de playback tienen la oportunidad de volver a visitar momentos significativos de sus vidas. Descubren que sus dramas y victorias son comunes a los demás y pueden resignificar sus experiencias a través de la experiencia de los otros.

En cada espectáculo es posible percibir que existe una historia mayor que se está construyendo, como un «hilo rojo» delicado, formada por el enlace múltiple de las historias personales que se compartieron de forma aleatoria (¿o no?). Al conductor le corresponde ser el líder del ritual, el maestro de ceremonias, el entrevistador, explicitar los temas emergentes, las conexiones entre las narraciones e invitar a la platea a mirar con responsabilidad colectiva lo que está desarrollándose a lo largo del espectáculo, en esta co-construcción colectiva.

El TP tiene un objetivo humanista, que estimula el sentido de pertenencia a una comunidad, la comunicación y la conexión transpersonal, canalizado por el hecho de narrar historias personales en un grupo que respeta la dignidad y se conmueve con lo relatado. Pues bien, al finalizar la función, muchas compañías promueven un tiempo de diálogo no dirigido ya, de encuentro informal entre los participantes, que pueden seguir compartiendo impresiones, experiencias, mientras toman un refrigerio de despedida y transición a su vida cotidiana habitual.

4. NARRATIVA DE SALUD Y AMOR

La vivencia del TP, según los conceptos descritos, nos lleva a comprobar, a través de la experiencia de su aplicación (en talleres, entrenamientos regulares y funciones), que produce atención al momento, activación del estar presente y habitar el cuerpo, aumento de la tolerancia a la incertidumbre, disminución del sentido de autocrítica y juicio, autoconfianza y autoaceptación, alegría y placer de jugar,

autoconocimiento, ego-reducción que promueve la colaboración y el espíritu de formar parte de un equipo. Todo ello, son factores de salud mental.

Con la narrativa, en TP se estimula el replanteamiento y la resignificación de lo vivido, a partir de la búsqueda de significado y de sentido, tal como lo inducen las narrativas, lo que promueve una integración en la propia identidad de la persona que narra, y del público, de forma más funcional y saludable.

Narrar historias implica construir significados que deben partir de las propias experiencias para que cobre sentido el mensaje. Las narrativas se vuelven poderosas cuando se conectan con la emocionalidad de las personas, así que lograrlo, en la metodología del TP, nos pone en la tarea de hacer una escucha del contexto o de los caracteres de la narración, del contenido manifiesto de la historia y de la percepción de otros contenidos o tramas latentes o semiocultos. Requiere de sensibilidad y empatía para permeabilizarse desde la emoción y el sentir, resonando con la experiencia narrada para ser expresada después con autenticidad, desde el respeto profundo a la dignidad de cada historia compartida. Se convierte en un vehículo comunicacional desde el que se experimenta la profunda conexión con la humanidad compartida, en una dimensión transpersonal, coincidiendo con la vivencia de los rituales que tenían una intención religiosa, en el sentido primigenio del término, de re-ligar a la comunidad con una realidad trascendente.

Actualmente es una ayuda en la comprensión de lo que acontece en TP, la descripción teórica desarrollada en los últimos años, de la «narrativa reticulada», de Fox (2016, 2018), que su autor vincula con la expresión del «buen TP», que anteriormente se relacionaba con el concepto de «hilo rojo» (concepto de Folma Hoesch).

La narrativa reticulada se sintetiza en la figura 3 y en el esquema siguiente:

- La historia (*story*): se comparten recuerdos, se activa la imaginación, el sentido estético, y las historias siguen un orden determinado, aparentemente aleatorio, que va creando sucesivamente la función teatral.
- Espontaneidad (*spontaneity*): surgimiento de lo imprevisto, que se incorpora en el juego escénico, y que requiere disponibilidad, colaboración y apertura plena tanto de los actores y músico, como del conductor.

- Guía (*guidance*): es lo que equilibra los elementos para que la narrativa fluya (guía a la audiencia, elige los narradores, ayuda a que surja la historia, usa la ética para no perpetuar prejuicios), estimula o relaja al público, y favorece que este tenga la sensación de identidad de grupo y de significado o sentido.
- Atmósfera del lugar (*atmosfera*), más allá del espacio físico; apunta hacia todo lo que genera confianza; tiene que ver con la creación de las condiciones que hacen que se viva esa experiencia como «mágica»; también tiene que ver con el mantenimiento del ritual y con la estructura global del TP. Favorece la inclusión. Es crear un estado de ánimo elevado, de modo que se favorezca la experiencia liminal.

Todos los elementos son necesarios e igual de importantes, se necesitan mutuamente, para que emerja una zona de confluencia entre ellos, que correspondería a la zona del buen Playback, en donde la magia se siente como algo real y presente. Se aplican siguiendo un ritual característico, que tiene rasgos propios de cada grupo de Playback, y en el que se tiene en cuenta también «la curva de la función», como metáfora del ritmo vivencial que se va experimentando en la creación de la función.

Dice también Fox: «esta narrativa reticulada está centrada en el intercambio espontáneo y en el cara a cara de material personal; es un antídoto contra la excesiva preponderancia de la racionalidad y el efecto deshumanizador de una cultura dominada por la tecnología. Esto ayuda a explicar tanto la oposición al TP como, paradójicamente, la atracción que ejerce entre quienes anhelan un estilo de comunicación que valore el proceso grupal, las emociones, y la integración de todo nuestro cuerpo».

¿Pero de dónde surge el título de este apartado: narrativa de salud y amor?

En el 1.º párrafo, señalamos por qué hablamos de salud, con la práctica del TP. Expondré ahora, qué tiene que ver el concepto de amor.

Hace ya algunos años, en 2016, a raíz de una función de TP, J. A. Torres Rechy (2016) escribió una crónica que tituló así. Sintetizaba su percepción, y reflejaba muy bien la sensación colectiva. Dijo el autor citado (al que agradecemos el haber hecho esta crónica, que creemos que evidencia su conexión, su comprensión acertada, y nos agrada mucho): «La puesta en escena de *Entrespejos*, en *Espacio*

Abierto, de Cáritas, llevó a un público de todas las edades a una realidad paralela, cifrada por la verdad del corazón. En el principio, cada miembro de la compañía teatral expuso su sentido en torno al acto. La dimensión plástica capturaría la atención y suspendería los ánimos. Progresivamente, los espectadores no solo ejercerían la función de asistentes a una liturgia dramática, sino que ellos mismos se convertirían en parte activa de la obra. En este sentido, resultaría preciso hablar no de un «estar con», sino de un «ser con» *Entrespejos* [...] La narrativa se encauzó hacia la visualización de lo que no vemos en nuestra vida diaria, pero que nos acompaña en todo momento, en lo más hondo de nuestro ser. Favoreció la toma de conciencia en torno a la propia interioridad. Se pudieron apreciar momentos emotivos, que le arrancaron más de una lágrima a los participantes. [...] Obras de esta índole pueden confrontarse con las que estamos acostumbrados a ver en las salas de teatro, en cuanto a que se lleva a escena situaciones de la vida que no necesariamente responden a casos particulares, sino que constituyen episodios comunes al género humano; sin embargo, la propuesta de *Entrespejos* en el hogar de *Espacio Abierto* entró en otro territorio antropológico más íntimo. Las historias personales del público se representaron con maestría y encantamiento. Se trató de una obra no solo artística, sino de salud, imbricada en situaciones como la migración, el comienzo de una vida nueva, la paciencia, la espera para conseguir lo deseado, etc.».

Este autor supo percibir aspectos grupales que aplicamos en nuestra conceptualización. Por ejemplo (ver A. M. Fernández Espinosa y P. Arconada Rodríguez, 2003), el de «ética del amor» (aunque no esté de moda hablar del amor, y pueda no parecer muy riguroso ni muy científico) en el sentido de presencia amorosa (como «bondad amorosa» o amor universal) en la forma de estar en la actividad (tanto en el entrenamiento en un taller, como en una función). Esta presencia implica activar un estado de escucha estando presente y disponible, en resonancia afectiva, con la curiosidad del principiante, y con el coraje de sostener lo que allí ocurre. Es estar con el corazón abierto y con una buena intención, no desde el ego, sino desde la experiencia íntima de uno como ser humano, en una humanidad compartida, en una dimensión transpersonal.

Humanidad compartida como sentirse parte de un todo que incluye a todos los seres humanos y

sus experiencias; y que, por lo tanto, implica reconocer y darse cuenta que hay muchas personas que pueden estar experimentando emociones o pensamientos muy similares a los propios, percibiendo la experiencia de uno como parte de la extensa experiencia humana en vez de verla aisladamente (Neff, 2003). Más aún, este sentido de humanidad compartida implica reconocer que el dolor y el fracaso son aspectos ineludibles de la experiencia humana (Kirkpatrick et al., 2007), reconociendo la imperfección y la debilidad como algo natural del ser humano y contra lo que no se puede luchar. Lo opuesto a este sentimiento de humanidad compartida es el aislamiento, donde la sensación de separación impediría la conexión con el sentimiento de comunidad.

Dice Humberto Maturana (1992): «el amor es la emoción fundamental de los seres humanos, y constituye la base emocional de todos los fenómenos sociales, por lo que un sistema en el cual interactúan seres humanos solo podrá ser llamado social en la medida en que sus interacciones recurrentes tengan lugar dentro del marco de la emoción implícita del reconocimiento mutuo».

Quiero citar también aquí, la importancia de los aspectos éticos que deben respetarse en la comunidad de practicantes de playback (cuya asunción se requiere, de forma explícita, en los/las entrenadores/as acreditados/as en la red oficial de TP), como: «La práctica ética del playback debe promover la dignidad humana y la colaboración en todos los niveles y ser congruente tanto para el alumno, para el entrenador, para el supervisor. Esta ética debe incluir los aspectos siguientes: las relaciones entre practicantes, la relación con los narradores y con los miembros de audiencia, la actitud con aquellos no presentes, y el empleo de las historias. El desafío que tenemos es encontrar un modo activo, interactivo de enseñar la ética. En la consideración de la ética debemos mirar tanto en la conciencia personal como en las destrezas».

Y volviendo a otro punto de partida conceptual, el de *Lazo social*, como categoría muy utilizada por distintas disciplinas (psicológica, sociológica, política, económica, etc.), que comparten una definición básica, como la unión entre los individuos y las diferentes formas de quehacer social que promueven una identidad común. Como hoy en día se percibe en estado crítico el sentido de los valores, las creencias, la pertenencia a la globalidad,

metodologías como el TP pueden aportar la posibilidad de reencontrar el sentido en los lazos sociales de la vida en común.

Somos artistas de nuestras vidas, tanto si lo sabemos como si no, si queremos como si no y si nos gusta como si no...

Zygmunt Bauman en *El arte de la vida* (2009). 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las siguientes referencias están disponibles *online*, se pueden encontrar buscando autor y título de cada obra.

- Alvaro, D. (2017). «La metáfora del lazo social en Jean-Jacques Rousseaux y Émile Durkheim». *Papeles del CEIC*, vol. 2017/1, papel 173, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), UPV/EHU Press.
- Andaló Fava C., y Sganzerla Donio S. (2018). «Las formas cortas en el teatro *playback*». En: *Teatro playback: historias que nos conectan*. Coordinadora: Fernández Espinosa A., Octaedro.
- Fernández Espinosa, A. M., Arconada Rodriguez, P. (2003). «En clave de amor». Comunicación presentada a la XIX reunión AEP-Salamanca.
- Fernández A. (ed.), y colbs. (2015). *Teatros de transformación* (e-book), Ciudad Real: Ñaque.
- Fernández, A. (2017). «Una narrativa de salud y amor». *Vínculos, revista de psicodrama, terapia familiar y otras técnicas grupales*. Tercera etapa n.º 6.
- Fox J., (2015). «La estrella que nos guía. Qué influyó en la aparición del Playback Theatre». Comunicación personal.
- Fox, J. (2017). «Playback Theatre Compared To Psychodrama and Theatre of the Oppressed». Centre for Playback Theatre.
- Fox, J. (2018). «La narrativa reticulada: una teoría explicativa para el teatro *playback*». En: *Teatro playback: historias que nos conectan*. Coordinadora: Fernández Espinosa A., Octaedro.
- Martínez Bouquet, C. (2007). *¿Dónde habitan los seres imaginarios?*. Ediciones Aluminé. Barcelona.
- Maturana, H. (1992). *El sentido de lo humano*. Hachette.
- Pérez Silva, R. (2012). *Teatro de improvisación*. Casa Editorial Lomo Sapiens. México
- Población Knappe, P. (1997). *Teoría y práctica del juego en psicoterapia*. Editorial Fundamentos
- Torres Rechy, J. A. (2016) *Una narrativa de salud y amor*. Publicación digital.

«OTRARSE», HACERSE OTRO¹

HERNAN KESSELMAN (1933-2019)²

Psiquiatra, psicoanalista, psicodramatista y psicoterapeuta

Los «heterónimos», que el gran Fernando Pessoa introdujo en la poesía contemporánea, pueden ser también, mediante las técnicas de «multiplicación dramática», un recurso para «vivir varias vidas sin tener que morir tantas muertes».

El poeta Fernando Pessoa nació en Lisboa el 13 de junio de 1884 e hizo nacer a cuatro de sus heterónimos más significativos la noche del 8 de marzo de 1914. A diferencia del seudónimo, ocultamiento del nombre propio con otro nombre para no ser reconocido, el heterónimo, en Pessoa, designa a distintos personajes que escriben con distintos estilos a partir de biografías y formas de vivir, pensar y escribir diferentes entre sí. Esto vale especialmente para el cuarteto de poetas Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Alvaro do Campos y el mismo Fernando Pessoa, heterónimo a su vez y, como Reis y

do Campos, discípulo de Caeiro. En sus heterónimos, Pessoa logró otrarse, hacerse otro.

Esto nos lleva a plantearnos si nuestros cambios y diferencias, a veces inexplicables, no corresponderán a acciones yocicas de islotes de disposiciones que aparecen en nuestra personalidad, más allá de la comprensión causal de sus desarrollos, de sus éxitos y de sus inconvenientes, más allá de la comodidad peligrosa que nos brindan las certezas. Pessoa dice: «De todo me quedaron tres cosas: la certeza de que estaba siempre comenzando, la certeza de que había que seguir y la certeza de que se-ría interrumpido antes de terminar».

«Si las cosas son astillas/ del perspicaz universo,/ que yo sea mis fragmentos/ distraídos y diversos./ Lo fueron y no lo fueron»: esta expresión de Pessoa se conecta con la famosa frase de Rimbaud, que inaugura la modernidad: *Je est un autre*. A través de la multiplicación dramática tratamos de descubrir esos otros: qué heterónimos posibles acompañan a quienes circulan por una escena mostrativa, profesional³.

La certeza de no poder ser más que aquel que somos impide llevar adelante el deseo tan humano, tan lúdico, tan típicamente infantil, de ser muchos. Jugando con los heterónimos, reflexionando irónicamente con las patologías que me capturan en soledad, empecé a bautizar con nombres propios a los personajes que me habitaban en mis peores y mejores estares: Erik, El Fantasma de la Ópera, Clark Kent, Bartleby. Y propuse este juego a mis alumnos, familiares y amigos. ¿Acaso en la vida profesional no somos el conjunto de máscaras que se

1. Texto publicado en *Página 12*. Es un fragmento del trabajo «Devenir poético de la multiplicación dramática: Fernando Pessoa y la heteronimia en la práctica profesional». <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-82459-2007-03-29.html>. Texto cedido por sus herederos.
2. Hernán Kesselman nacido en el año 1933 y fallecido en 2019, fue un conocido psiquiatra argentino. Además, de médico psiquiatra fue también psicodramatista y psicoterapeuta. Empezó a ser conocido internacionalmente por su teoría y práctica de la Multiplicación Dramática. Fue profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Entre sus publicaciones destacan *Las escenas temidas del coordinador de grupos* de 1978, *La multiplicación dramática* de 1989; estas dos obras fueron escritas junto con Eduardo Pavlovsky. Otra obra suya fue: *Corpodrama: cuerpo y escena* de 2008, escrita junto con Susana Kesselman, y los hijos de ambos, Mariana Kesselman y Martín Kesselman. Entre sus muchas aportaciones al campo de la psicopatología vincular destacamos la multiplicación dramática y la heteronimia, deudora de Fernando Pessoa, llevada al campo de la terapia.

3. Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, *La multiplicidad dramática*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2006.

vinculan entre sí, con poses y gestos que van más allá del antifaz del rostro? Esto vale para terapeutas y pacientes en cualquier continente en que se utilicen herramientas psicológicas, y para todo vínculo en la vida cotidiana: multiplicidad de disposiciones que podríamos actuar. Por encarnarse en cuerpos disponibles en la escena, las denomino disponibles. Los disponibles son una síntesis de disposición, de posibilidad diferente, de estar en acto biográfico, con sus conexiones y relaciones: concepto similar al de heterónimo. Yo ofrezco la oportunidad de jugar a bautizar los disponibles de cada uno en el intento de construir una taxonomía de heterónimos.

Como Antonio Tabucchi en *Sostiene Pereira*, considero que hay una Asamblea de cuerpos y almas, un estallido de disponibles, un *ballo in maschera* pirandelliano, cuando el director de la multiplicación dramática invita al protagonista de una escena a indagar los personajes que lo habitan antes y durante el encuentro con otros actores —un paciente, una familia, un grupo—; cuando interroga en qué disponibles vinculares se encarnan unos y otros hasta llegar a una mutua captura, una máquina de captura que se abrirá al juego multiplicador del grupo.

Un tartamudeo aparece y hace tambalear la mano que intenta resolver con la comprensión. Ese tartamudeo es disposición a la invención; proviene del acontecimiento que nos sorprende sin que lo busquemos, ya que, al afectarnos, él es quien nos inventa a nosotros. Esto diferencia los disponibles heteronímicos de los yoauxiliares del psicodrama común, donde también los cuerpos hablan pero de un modo más planificado. Desde mi óptica, los disponibles son, en psicoterapia, la vía regia. Pero, ¿cómo generar la disposición para construir estos disponibles?

El análisis tradicional se centra en la interpretación de la relación familiarista edípica, donde el paciente se relaciona con el papá, la mamá, el

hermano, el pecho: con un objeto parcial, elemento conceptual de la metapsicología freudiana, pero no como singularidad. Cuando exploramos los posibles y sus funciones diferentes, surge otra cosmogonía para operar. La heteronimia es un camino a recorrer en la búsqueda de la despersonalización identitaria, de la enajenación positiva. «No hay más criterio de verdad que el no estar de acuerdo conmigo mismo», apuntó Pessoa.

La encarnación de personajes y su desarrollo en la psicología del encuentro expandieron el camino para representar una y otra vez, con nuevos escenarios,

la heteronimia pessoana. Además, en mi caso, fue un camino hacia una nueva psicopatología. Habiendo desarrollado yo hace más de treinta años mi teoría de los núcleos básicos vinculares, más impregnada por la psicopatología médica, ahora, mediante los heterónimos, promuevo una apertura desde el arte, la vida cotidiana, la filosofía y la literatura. De ahí surge mi proyecto: cómo vivir varias vidas sin tener que morir tantas muertes.

Nuestros heterónimos configuran los personajes que desarrollan la ficción de las novelas personales y profesionales, al vincularse entre sí y con los otros, en tanto integrantes de grupos heterogéneos. Pessoa los interiorizó y solo los dejó escribir

libros y poemas. Implotaron dentro suyo sin que nadie lo advirtiera. Yo, en cambio, los estimulé a corporizarse en la escena, a exteriorizarse, haciéndose visibles y audibles, adjuntándolos a los ortónimos, los nombres propios de quienes viven la experiencia.

Utilizo los disponibles para el entrenamiento en el reaprendizaje y la transformación de conductas monocordes, repetitivas y previsibles, dando al diagnóstico, no solo un formato menos pegoteado a las denominaciones de la psiquiatría tradicional, sino también un destino con más posibilidades de originar nuevos roles en uno mismo. Interrogar el equilibrio atado a volver a ser como se era antes,

La encarnación de personajes y su desarrollo en la psicología del encuentro expandieron el camino para representar una y otra vez, con nuevos escenarios, la heteronimia pessoana. Además, en mi caso, fue un camino hacia una nueva psicopatología. Habiendo desarrollado yo hace más de treinta años mi teoría de los núcleos básicos vinculares, más impregnada por la psicopatología médica, ahora, mediante los heterónimos, promuevo una apertura desde el arte, la vida cotidiana, la filosofía y la literatura.

para darle otras potencias en distintos ámbitos de producción de sentido, en diferentes máquinas, en otros vínculos y temáticas alejadas de la común forma de ser y del interés rutinario. Así procuramos diseñar una cartografía de heterónimos, investigando los múltiples aspectos de las relaciones entre ellos.

Asamblea de almas en la escena dramática. Si la multiplicidad es el espíritu teórico que se encarna en la multiplicación dramática, los desdoblamientos del despliegue de heterónimos disponibles para cada actor en escena constituyen la Asamblea de almas por donde circula el misterio de los encuentros —sean estos terapéuticos, personales, de formación, de creatividad—.

En esta circulación escénica que estructura ritornelos gestuales, pictóricos, sonoros, se produce un texto vital que contiene los enunciados por donde navega el deseo. Por momentos, la rostridad bien definida de los personajes iniciales del encuentro (bi o multicorporales) se va confundiendo en una producción que parecería inacabable, y por ello acudimos a la puntuación. En estos desdoblamientos en que la rostridad inicial de terapeutas y pacientes, de educadores y educandos, se desdibuja, nos vamos acercando a nuevas rostridades, diferentes, que sin embargo contienen el coágulo de la rostridad inicial. La heteronimia, en la clínica, logra multiplicar estares para que cada uno deje de ser progresivamente quien es y, al mismo tiempo, sea más que nunca uno mismo. Quizá porque cada desdoblamiento contiene lo prohibido, lo que no tiene letra, lo que imagina el social histórico y, en especial, es tan micropolítico que termina por tentarnos a deconstruir nuestra historia e interrogarnos por futuros jamás pensados. 

Asamblea de almas en la escena dramática. Si la multiplicidad es el espíritu teórico que se encarna en la multiplicación dramática, los desdoblamientos del despliegue de heterónimos disponibles para cada actor en escena constituyen la Asamblea de almas por donde circula el misterio de los encuentros —sean estos terapéuticos, personales, de formación, de creatividad—.

GRACIA MORALES: EL TEATRO DE LA GRIETA

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ RUIZ
Y ANTONIO J. CABALLERO



Imagen cedida por Gracia Morales. Fotógrafo: Juan Carlos Ballesteros.

Gracia Morales (Motril, provincia de Granada, 1973) es una dramaturga y poeta española. Su llegada al teatro, como ella misma afirma, fue casi por casualidad. Cosas de la amistad, pues fue un amigo quien la animó a escribir teatro, una vez que la autora ya había publicado algunos poemarios. Su teatro quiere dejar una pregunta colgada en el público, una inquietud. Tras lo que pasa en la superficie, incluso debajo de la alfombra, siempre hay un manantial oscuro que condiciona la realidad. Conviene que lo veamos y podamos mirarlo a la cara. Quizá sea ese el desasosiego desde el que se escribe su teatro. Por eso hay un diálogo abierto y horizontal con el receptor; de ahí el uso en sus textos dramáticos de la no linealidad temporal o de un intento de realismo más allá del mismo. Porque la realidad personal, social siempre responde a un fondo que vale la pena conocer, incluso desvelar, pues si no determina la existencia, sí que la condiciona.

Autora de obras teatrales como *NN12*, *Un lugar estratégico*, *Como si fuera esta noche* y *La grieta, entre animales salvajes*, en el año 2000 fue la primera mujer ganadora del premio Marqués de Bradomín. Sus textos dramáticos se han traducido al inglés, francés, alemán, portugués, húngaro, italiano, croata, rumano y persa, y se han estrenado en más de quince países.

Gracia Morales es una de las fundadoras en Granada de la compañía profesional *Remiendo Teatro* y de la *Escuela de Teatro y Doblaje Remiendo*, centro de formación escénica referencia en Andalucía.

Entre su obra poética, vinculada a la corriente La otra sentimentalidad, destaca *Del hogar y sus mudanzas*, *La voz en pie* o *Apuntes para un diccionario*.

Compagina la creación artística con la docencia en la Universidad de Granada. Es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada (Premio Extraordinario de Doctorado) y profesora titular en el Departamento de Filología Española de la Facultad de Filosofía y Letras en dicha universidad, donde imparte clases de Literatura Hispanoamericana y Teatro.

Al final de NN12, una de sus obras más conocidas con la que obtuvo el XVII Premio SGAE de Teatro, leemos que NN dice: «No se olvida, mi Teniente. Dentro (Se toca el cuerpo) sigue aquí todo dentro». Qué lugar ha de ocupar la memoria y qué lugar el olvido en una sociedad que quiera reparar las cicatrices y seguir mirando hacia adelante.

Tanto la memoria como el olvido son dos mecanismos que están presentes, necesariamente, tanto en las personas como en las sociedades. El problema viene cuando ese pasado, que se recuerda o se olvida, es tergiversado o mantiene elementos que no han llegado a sanarse: víctimas que no han sido reivindicadas o las que no se les ha otorgado la debida reparación; situaciones de injusticias que no han sido juzgadas o, ni siquiera, visibilizadas y debidamente repudiadas a nivel público...

Para que una sociedad siga adelante es necesario ese proceso de reparación que, conlleva, entre otras cuestiones, la reflexión y la puesta en práctica de las medidas legales que aseguren la no repetición de la situación ocurrida.

Recordar para aprender y para poder evitar caer en los mismos errores.

El olvido, en cambio, me parece que puede ser una opción legítima e inevitable a nivel individual, pero no a nivel colectivo.

¿Para qué y desde dónde hace teatro?

Hago teatro para proponer historias, situaciones, que puedan interesar, conmover y llevar a la reflexión al público actual. En concreto, tiendo a centrarme en problemáticas sociales que me afectan profundamente, que me duelen. No pretendo aleccionar, porque no tengo las respuestas, pero sí incidir en determinadas cuestiones que debemos afrontar como sociedad: he escrito sobre violencia machista, sobre el racismo, sobre la memoria histórica, sobre la vulnerabilidad de la tercera edad, la infancia y la adolescencia en este presente tan complejo... Escribo y hago teatro desde mi propio compromiso como ciudadana que trata de pensar con lucidez.

¿Qué supone en el panorama escénico español la compañía de teatro *Remiendo teatro* de la que eres cofundadora?

Remiendo es una compañía pequeña, periférica, que ha llevado a escena textos de mi autoría, que implicaban, casi siempre, una mirada cuestionadora hacia la sociedad. Ahora mismo llevamos varios años sin montar nada nuevo; siendo sincera, hemos perdido el entusiasmo y la confianza que se necesitan para sostener un proyecto así. Las formas de distribución de nuestra comunidad y de nuestro país no favorecen el mantenimiento de compañías como la nuestra.

¿Qué papel juega el teatro en la conservación de la memoria de un pueblo?

Considero que es parte del legado artístico y cultural. No tiene por qué serlo en mayor medida que otros lenguajes, como la literatura, el cine, la música...

No obstante, opino que lo que sí diferencia al teatro es su relación inmediata con los/as espectadores/as y el hecho de que está profundamente conectado con dos elementos que le otorgan un gran valor: lo colectivo y también lo actual. El teatro nace en el aquí y el ahora y se gesta desde y para una comunidad. Y eso le otorga una enorme resonancia.

¿Crees que el teatro, la dramatización pueden cumplir una labor educativa en el desarrollo educativo de niños y jóvenes?

Estoy segura de que sí.

El uso del teatro en el aula tiene un gran potencial, a muchos niveles: para la resolución de conflictos, para favorecer la empatía y también el propio autoconcepto, para fortalecer las relaciones del grupo, para desarrollar habilidades de expresión corporal y vocal, etc.

Yo creo que todo docente que lo prueba descubre esa enorme gama de posibilidades educativas.

¿Puede el teatro ser un elemento clave de transformación personal?

Lo es, en muchos casos.

No voy a decir que todo el mundo «necesite» el teatro en su vida. Pero creo que, como seres humanos, sí que necesitamos estar atentos y alentar una parte de nuestra identidad que tiene que ver con lo emocional, con lo empático, con lo lúcido, con lo reflexivo... El teatro es una herramienta muy potente en este sentido (pero no la única: habrá quien encuentre esos valores en la práctica deportiva o en la música o en las artes plásticas o en la literatura...).

¿Puede el teatro ser un instrumento de transformación social?

Puede serlo. Pero no creo que lo esté siendo ahora mismo. Me parece que buena parte del teatro profesional actual se hace para que quienes vamos al teatro salgamos más reforzados sobre aquello que ya pensábamos antes de entrar a la sala. Es decir, no hay una verdadera transformación.

No sé si otro tipo de teatralidad, en el contexto social actual, sería posible.

Yo llevo algunos años centrada en escribir obras para y sobre la adolescencia. Quizá por esta cuestión que señalo: me gustaría apuntar a un público que tenga aún capacidad de «transformación».

¿Qué le ha aportado la escritura teatral, personalmente?

Me ha aportado muchísimo.

Me ha dado un espacio creativo desde donde reflexionar, preguntarme e indagar en temáticas o situaciones que me afectan, personalmente. Ha sido también un lugar muy libre, en el que he intentado experimentar, jugar con el lenguaje y retarme a mí misma, al tratar de vencer mis propias resistencias o comodidades.

Por supuesto, también me ha aportado relaciones humanas muy valiosas: con compañeros/as,

con el público, con elencos teatrales que han montado mis obras desde muy diversas geografías...

¿Hacia dónde va el teatro actual?

No lo sé. Me cuesta ver ese «hacia adelante».

Lo que sí que veo, ahora mismo, en el teatro español es un momento de esplendor en cuanto a la creación dramática.

No obstante, también percibo, en general, una tendencia a generar propuestas que tienen, explícitamente, una base documental o testimonial. Son, en muchos casos, trabajos interesantes y conmovedores, pero a veces tengo la sensación de que se está poniendo en tela de juicio la capacidad de la ficción para crear historias, si no tienen una fuente concreta y localizable. Como si se desconfiara de quienes imaginan mundos o personajes no-realistas. Yo sigo postulándome a favor de la riqueza y lucidez de las realidades ficticias.

Empezó en la poesía, ¿cómo ha influido la poesía en su teatro?

Creo que ha influido en distintos aspectos: en mi cuidado de la palabra (siempre busco la «palabra precisa»), que se relaciona también con la búsqueda de una cierta concreción; y, sin duda, en la tendencia a proponer espacios o situaciones imaginarias para mis obras que tienen algo de metafórico o simbólico.

¿En qué tipo de público piensa cuando escribe?

En un público cómplice, atento, con curiosidad, que esté dispuesto a colaborar en la comprensión de la pieza, que no vaya buscando que todo se le dé de forma obvia y fácil.

Sé que algunas de mis obras son más difíciles de interpretar, pero no es que estén pensadas para un público más «elitista»: sí que requieren un mayor esfuerzo o incluso aceptar la frustración de que no todo tenga una respuesta sencilla.

¿Se imagina la vida sin teatro?

Me puedo imaginar la vida sin teatro, sí. Seguro que hay circunstancias vitales que impiden o dificultan la práctica del teatro, en cualquiera de sus facetas.

Pero no creo que una humanidad libre, emocional y mentalmente sana, quiera prescindir del teatro. Porque es algo que nos acompaña desde la infancia, desde que aprendemos imitando a los demás, desde que jugamos fingiendo que somos otros/as. Es parte de nuestra naturaleza como seres sociales e imaginativos.

¿Cómo puede influir la inteligencia artificial en el teatro a medio plazo?

Es una pregunta difícil. Ya he comentado que me cuesta hacer pronósticos.

Sé que la inteligencia artificial ya es capaz de crear imágenes, componer música, crear textos... No creo que, al menos por ahora, puedan alcanzar el nivel de creatividad, empatía y emoción de las creaciones humanas. Pero tal vez esté siendo muy ingenua al sostener esa idea.

De cualquier modo, no creo que me guste un mundo en que renunciemos a nuestra creatividad y curiosidad, dejando ese tipo de actividades a inteligencias artificiales. Si la inteligencia artificial ayuda a incentivar la inteligencia humana, bienvenida sea, pero no me gustaría que viniera a empobrecerla o sustituirla.

Decía Emmanuel Mounier, filósofo francés de la primera mitad del siglo xx e impulsor del movimiento *Esprit*, en relación a nuestro compromiso en la acción: «de la calidad de nuestro silencio interior dependerá la influencia ejercida por nuestra actividad externa». ¿Qué le sugiere esta frase en una sociedad como la nuestra?

Vivimos en una sociedad con demasiado ruido y demasiada fugacidad. Todo es muy frenético. Creo que eso nos coloca en una situación de excesiva crispación.

Sé que algunos de mis últimos textos van en la línea de preguntarnos por esta cuestión: hasta qué punto nuestra visión actual no nos está dificultando recuperar una cierta calma, un cierto sosiego, que nos devuelva a una forma de comunicación más amable, más fructífera.

Como actriz, ¿qué le ha aportado a su vida la interpretación?

Mi trabajo como actriz se ha limitado a las experiencias con Remiendo. Nunca me he pensado actuando fuera de este entorno, ya que no es la faceta artística para la que me he formado y no me sentiría cómoda.

No obstante, debo reconocer que siempre he disfrutado mucho estando ante el público, interpretando a un personaje; me parece una experiencia vital fascinante, vertiginosa y enriquecedora. Y sé que, como dramaturga, han resultado esenciales los aprendizajes que he atesorado en cada ocasión en la que he actuado sobre un escenario. 