

**BASES TEÓRICAS DE LA DRAMATERAPIA:**  
**CLÍNICA Y TERAPÉUTICA**

**Dr. Pedro Torres-Godoy, Médico Psiquiatra, Terapeuta Sistémico, Psicodramatista.  
Profesor Titular Diplomado de Dramaterapia Departamento de Teatro Facultad de  
Artes Universidad de Chile (DETUCH)  
Escuela de Psicodrama y Dramaterapia de Santiago (EDRAS – Chile)**

Clínica, del griego *klinoo*, reposo, *o kilnee, lech*, parte de la medicina que enseña a observar y curar las enfermedades junto a los pacientes y comunidades.

Terapéutica, de *therapeutes*, asistente, sirviente, el personaje que, en la antigüedad, era el encargado de retirar del cuerpo de los soldados, los miasmas y podredumbres de las heridas de guerra por medio de cánticos, masajes, imposición de manos, bailes y conjuros, para mitigar el dolor.

Haciendo una distinción etimológica: Dramaterapia, significa, en un sentido amplio, “terapias de acción”; por lo tanto incluye extensivamente toda terapia, asistencia o facilitación de procesos psicológicos, individuales, diádicos, familiares, grupales y comunitarios, por medio de utilización de técnicas de acción. El origen del término proviene del teatro, o sea son los artistas teatrales los primeros que en la década de los años 60 del siglo pasado quienes lo acuñan, para justificar, desde las artes escénicas y actorales las intervenciones terapéuticas grupales. Sin embargo este sentido amplio aquí descrito, no se deduce de la intensión de sus pioneros, como lo veremos más adelante, sino es una propuesta nuestra para mitigar la confusión que genera la infinidad de metodologías y técnicas que, provenientes del teatro, se adentran en la terapia.

Por lo tanto bajo el concepto de dramaterapia cabría ubicar a todas aquellas disciplinas, enfoques y técnicas activas, al servicio de la facilitación de procesos psicológicos grupales, que albergan, según orden de aparición en el mundo terapéutico las siguientes prácticas: Teatro de la espontaneidad, axiodrama, psicodrama, sociodrama, teatros espontáneos post-

morenianos: teatro *playback* en su dimensión terapéutica, re-tramaticación, teatro de resignificación, teatro *playforwad*, teatro impro y teatro del oprimido (en su dimensión terapéutica); teatro terapéutico, psicoteatro, escenoterapia, narradrama (Moreno J.L., 1977; 1993; Fox J., 1994; Aguiar M., 1998; Libermann A., Silva Junior, En Herranz T., 1999; Cukier R., 2002; Boal A., 2002, 2009; Torres P., 2011; Gallardo V., 2004; Cabre V. 2002; Dunne P., 2006).

En un sentido estricto y acotado, para salvaguardar la identidad disciplinar de la dramaterapia, se debería considerar la definición de la Asociación Internacional de Dramaterapeutas (BADth) como “el uso intencional o planeado de los aspectos curativos del drama en el proceso terapéutico” (Jenning S., 1994). Por su parte Emunath la define como “el uso intencional y sistemático del proceso drama/teatro para alcanzar el cambio psicológico. Las herramientas derivan del teatro, mientras que las metas tienen sus raíces en la psicoterapia” (Emunath R., 1994). Sue Jennings considerada pionera en el tema en el mundo anglosajón, la define como “la aplicación específica de las estructuras teatrales y procesos del drama con una clara intención que es terapéutica” (Jenning S., 1994). Todas estas definiciones toman al teatro como punto de partida, o sea las líneas troncales de la formación del actor: Expresión corporal, movimiento, voz, actuación, desarrollo de personajes, dramaturgia, escenografía, puesta en escena y representación teatral, entre varias otras asignaturas. Luego las metas de este quehacer apuntan a la terapia, y más específicamente, tal como señala Emunath, buscan el cambio psicológico. Bajo estos acápites se podría afirmar que si un colectivo representa una obra de teatro predeterminada, o una que esté relacionada con la situación mítica del grupo (entendido como guión ad-hoc o leyenda) o simplemente individuo y grupo representen el guion improvisado de una dramaturgia, en donde se es autor, actor y observador del acto teatral simultáneamente, se generarán, por sí solos, los procesos de facilitación antes mencionados. Si de allí deviene un cambio, estaríamos en presencia de un acto terapéutico.

Pero ¿Cómo se da que el proceso drama/teatro genere el cambio psicológico y se develen en esta deriva, los aspectos curativos del teatro en individuos, grupos y comunidades?

Antes de responder esta pregunta es básico distinguir entre lo que entendemos como facilitación de procesos psicológicos grupales, binomio aprendizaje-terapia y psicoterapia grupal especializada.

Por facilitación de procesos psicológicos entendemos, cualquier actividad humana que movilice los aspectos emocionales del individuo o colectividades, por medio de ejercicios o actividades grupales colaborativas. Por lo tanto lo que se “facilita” es la expresión, en este caso, de emociones vinculadas con el bienestar, el humor, la alegría, el goce, el compañerismo. El trabajo de facilitación coincide con la activación grupal positiva y genera un clima propicio para la creatividad. Suele estar relacionado con las primeras etapas del desarrollo de un grupo. Es poco probable que en contextos facilitados surja el conflicto y se expresen emociones negativas, tales como la rabia, la pena y el miedo. Estas emociones requieren un proceso histórico mayor y un soporte grupal más robusto respecto de la facilitación, y es aquí en donde aparece la palabra “terapia”. Se refiere a “asistencia”. Se asiste al individuo o comunidad afectada, dañada, dolida o traumatizada. Esta comunidad requiere más que soporte emocional y sostén, incentivos para seguir adelante. Para superar la pérdida y construir un mundo mejor, después de lo acontecido. Cualquier persona habilitada podrá ejercer esta asistencia o acompañamiento. No es exclusividad de psiquiatras o psicólogos especializados en psicoterapia. La terapia transita equilibradamente entre el aprendizaje de nuevas habilidades para enfrentar la novedad y la posibilidad de que este aprendizaje genere un cambio psicológico, lo cual no es necesariamente un requisito para evaluar si aquella fue exitosa o no.

La psicoterapia grupal especializada corresponde a un dispositivo que requiere formación personal, teórica y técnica habilitante por parte del psicoterapeuta en diversas corrientes y modelos de intervención psicológica. Una sólida formación teórica y personal en teorías y prácticas psicoanalítica, cognitivo-conductual, sistémica, psicodramática, gestáltica, analítica profunda, de análisis transaccional, psicoterapia experiencial y humanista transpersonal, entre otras, dotará al clínico de un respaldo teórico que sustente su praxis y que pueda, con facilidad metodológica, explicar la complejidad de los fenómenos psicológicos alterados, la psicopatología, las disfunciones de la personalidad y las enfermedades psiquiátricas propiamente tales.

Si tuviéramos que pronunciarnos acerca de en que lugar está ubicada la dramaterapia, lo más probable es que se trate de terapia de grupo y como tal requiere conocimientos más avanzados acerca de cómo es que, por el hecho de aplicarse en grupos, los procesos drama/teatro hacen que las personas cambien. Y en este punto se hace ineludible para la dramaterapia salir de su austeridad teórica, ya que por sí sola no sustentan el cambio psicológico solamente por el hecho de aplicar drama y teatro a un colectivo. Sería como plantear que posterior al trabajo actoral o de ser espectador de una obra, la gente cambia en sus dimensiones cognitivas, emocionales y conductuales. Lo que puede ocurrir con propiedad es que las personas sean removidas en su emocionabilidad, o sea facilitadas, pero sería muy presuntuoso afirmar que cambien. Es como decir que una marea lunar o una fuerte marejada, cambie todo un territorio, respecto del cambio que produce en todos los niveles y dimensiones imaginables, territoriales, ecológicos, cósmicas, espirituales, el efecto dramático de un tsunami. Y el cambio experiencial derivado de una psicoterapia profunda suele ser comparable al de un tsunami, en los términos que la teoría del cambio propone para el cambio dos e incluso cambio tres, en el sentido creativo de los cambios, no en el sentido destructivo (Watzlawich P., Weakland J., Fisch R., 1985; Gendlin E., En Riveros E., 2007). Se requiere por lo tanto, para la dramaterapia, recurrir a más explicaciones que la sustenten al menos como dispositivo terapéutico grupal. Lo veremos más adelante, en lo que se refiere a enacción y cambio experiencial.

Psicodrama, significa “psiquis en acción”; se trata de un término más antiguo en la deriva de las terapias de acción grupales. Pertenece exclusivamente a su creador y sus desarrollos posteriores, Jacob L. Moreno, psiquiatra vienés de comienzos del siglo XX, que proviene de la exigente tradición psicoanalítica freudiana y desde el modelo médico tradicional, causa – efecto, en una dinámica de poder diferenciada, entre director del grupo y grupo propiamente tal y en la cibernética de primer orden, o sea dejando al director psicodramático como observador objetivo e imparcial de las dinámicas grupales y por ende, no sometido a la regulación relacional y autorregulación, propia de los sistemas de la cibernética de segundo orden (Bateson G., 1976; Kenney B., 1987; Maturana H., 1986).

Por lo tanto se trata de una visión excluyente de la holística, más restringida y con una mirada sistémica acotada.

Desde el modelo médico, el método psicodramático puede ser visto igualmente como técnicas de acción; (*drama* significa acción, en griego), destinadas a curar a otros, por medio de actos terapéuticos. El grupo conducido por el director formando parte del dispositivo del psicodrama clínico en sus aspectos más clásicos, está inserto en una epistemología lineal causa efecto o sea se realiza una acción determinada para “extraer” el mal o enfermedad que en algún punto de la historia personal o colectiva se localizó en dicho organismo y por ende, pertenece a su pasado. En este modelo la intervención para cambiar el presente sería por tanto, ir hacia el pasado, utilizando una especie de regresión clínica patobiográfica, cambiar dicha realidad en el pasado y después regresar al presente para observar cómo se mantiene el cambio el presente y se modifica el futuro. Esto pertenece a una lógica de tiempo lineal que ocupa aun la ciencia médica contemporánea, aunque cada vez mayormente cuestionada por los modelos de la medicina sistémica y narrativa que busca comprender el sufrimiento humano desde una visión circular multicausal y atemporal. Uno de los elementos por lo que el psicodrama se asume como curativo tiene que ver con la re-matrización de escenas nucleares conflictivas del protagonista. Este supuesto epistemológico propone que hay un pasado clínico que antecede al presente y posterga el futuro. Es por tanto una visión lineal del tiempo de las escenas y los conflictos humanos. Si bien podemos considerar a Moreno como uno de los primeros terapeutas interaccionales sistémicos constructivistas, no podemos negar que se trata de un ciberneta de primer orden, todavía alejado conceptualmente de la cibernética de segundo orden circular e implicativa del observador, acerca del fenómeno observado (Moreno J.L., 1979, 1993; Bustos D., 1975; Kenney B., 1987; Maturana H., 1986; D Angelo M.R., 1992; Ceberio M.R., 1998).

En otro orden de cosas, desde el modelo comunitario se puede argumentar la dramaterapia a partir de un sistema cooperativo grupal en donde el colectivo es guiado, autogestionado y facilitado por el dramaterapeuta. Se trata de una propuesta innovadora y ubica a esta disciplina en la línea salutífera de las terapias del bienestar, fomento, promoción y prevención de la salud, con foco en el optimismo, la alegría y la felicidad como fuente de

bienestar, en un enfoque más centrado en los recursos y *superhabit* de personas, grupos y comunidades.

Visionar la dramaterapia como en el contexto del modelo comunitario, más que asistencialista, implica aceptar en primer lugar los siguientes lineamientos básicos:

- Que el poder de la salud está en el grupo y la comunidad, tanto en preservarla como en mejorarla cuando esta quebrantada,
- Que el espacio terapéutico estará ubicado en la comunidad, o sea el lugar del acto terapéutico vuelve a instalarse en la red social de referencia, sea familia, grupos, comunidades. En dramaterapia habría que considerar la ubicación del teatro Griego inserto en la polis hacia donde se dirigía la población de la Antigua Grecia, masivamente, en busca de la experiencia de la catársis y la piedad de los Dioses.
- Que la potencia terapéutica migra desde el médico, psicólogo o agente de salud, centrados en la verticalidad de sus prácticas profesionalizantes, hacia los equipos insertos en la comunidad, en donde están ubicados en forma multimodal y en relación horizontal los diferentes actores y gestores de la salud, en igualdad y que contiene promotores de salud o pobladores del mismo territorio.
- Que la práctica grupal dramaterapéutica, ya sea este ubicada en el aula, en el teatro, en el hospital, en el consultorio, intra o extramuros, inserta en la comunidad, en la población, en el campamento, en el lugar de convivencia pública, la plaza, (*el agora* del mundo griego), pues cuenta con todas las potencialidades para oficiar como dispositivo comunitario, independiente de su locación, en donde los personajes y espacios ficcionales de la realidad teatral, conduzcan a la experiencia de la sanidad y catarsis colectiva.

Este último punto nos parece relevante ya que el trabajo dramaterapéutico grupal muestra en su dimensión condensada un microcosmos en donde el coordinador grupal puede ser un miembro del grupo conocedor de la cultura local de éste, que estará dotado de un poder transitorio para conducirlo, al modo de facilitación de procesos expresivos y creativos. De esta manera la dramaterapia se consolida como dispositivo orientado al desarrollo del potencial creador humano y colectivo, no orientada a combatir la enfermedad individual,

como lo plantea la medicina en su dimensión clásica, sino hacia un enfoque integral de promoción, prevención, tratamiento, rehabilitación y reintegración social, en un marco territorial y poblacional. Se trata por tanto de una intervención multinivel que involucra equipos multidisciplinarios e incluso transdisciplinarios. Cada vez que una colectividad se configura desde lo transdisciplinar, se generaran prácticas nuevas, así como nuevos conocimientos y nuevas teorías, que a su vez sustentarán otra vez nuevas prácticas, al modo de un ascenso en una interminable espiral creadora (Gaceta).

En dramaterapia el microcosmos grupal representa la dimensión condensada del proceso, una especie de biopsia que muestra el camino hacia la cosmicidad, la dimensión expandida que conecta a las personas, grupos y colectividades con el cosmos, el universo, lo trascendente. De ahí la importancia de los rituales que transforman el teatro de los hombres en drama metafísico o teatro cósmico en conexión con la divinidad y en última instancia con Dios. El filtro, la puerta mágica, la bisagra que impulsa este cambio es el teatro, con su mundo ficcional de personajes, héroes, santos y demonios, textos y subtextos al servicio del drama que dotarán a la comunidad de la energía necesaria para acceder a la dimensión metafísica de la sanación (Jenning S., 1994).

Es en los trabajos dramaterapéuticos en donde solemos estar mucho mas en contacto con las catarsis de emociones positivas tales como la compasión (en el sentido de conexión empática y solidaria con quienes necesitan salud y ayuda) y la trascendencia, a diferencia del psicodrama en donde nos encontramos más frecuentemente con las catarsis de emociones duras como la pena, la rabia y el miedo, durante el desarrollo de la fase de dramatización. Claramente el psicodrama opera con el paradigma del modelo asistencialista o sea combatir el mal, para re-matizar las escenas nucleares conflictivas con la finalidad de lograr el alivio a través de la catarsis de integración.

Esto queda demostrado en que probablemente sea el caldeamiento la fase más olvidada del psicodrama y por ende la menos estudiada, quedando ubicado como algo inevitablemente accesorio, respecto de la magnificencia de la dramatización o de la elaboración verbal. El caldeamiento inespecífico muchas veces peca de esteotipado, pobre en expresividad y movilización sensorial, mecánico, rígidamente puesto en la acción y en lo no verbal cuando está en manos de coordinadores grupales que ejecutan verdaderas maquetas de ejercicios,

olvidando lo que en realidad pasa y desea ese grupo en particular. El ejemplo de esta distorsión es el ejercicio del caminar, que si bien el caminar en grupos parece una obviedad, pues los grupos, en general, no socializados con las prácticas de acción, lo viven avergonzados, inhibidos, desconectados de su diario vivir que es, precisamente, la no-conciencia del caminar, lo cual genera resistencias inconvenientes a la hora de iniciar cualquier grupo terapéutico o de psicoeducación. Por cierto el mejor caldeamiento es aquel que surge espontánea e improvisadamente en base a lo que sucederá allí mismo, con ese director y con ese grupo en particular, incluso una nutrida y fértil conversación inductora plagada de metáforas, símbolos, curiosidad y nuevos significados, será de gran utilidad.

Nuestra visión integradora entre la dramaterapia y el psicodrama nos ha permitido ratificar sus similitudes y establecer las diferencias entre ambos dispositivos.

Por ejemplo, la dramaterapia proviene del teatro, es decir pesa sobre ella veinticinco siglos de historia de creación artística y de conservas culturales. El psicodrama proviene del teatro de la espontaneidad creado exclusivamente por Jacob L. Moreno, en una etapa previa y muy cercana cronológicamente al descubrimiento del psicodrama, llevado a cabo por el mismo autor al trabajar con una de sus actrices a propósito de la inversión de roles y los cambios emocionales y comportamentales que se producen en ella, con posterioridad.

Al provenir del teatro, la dramaterapia tiene a sus espaldas el juego, el humor, la puesta en escena, los rituales y toda disciplina troncal vinculada con la formación actoral-teatral, que le dan soporte, tales como expresión corporal, movimiento, voz, actuación, dramaturgia y dirección escénica, entre otras. Se trata entonces de una terapéutica de acción mucho más amplia que el psicodrama, aunque también mucho más difusa en términos teóricos, más bien con laxitud teórica que busca, con esfuerzo, sustentar su incipiente práctica.

La dramaterapia como terapia de salud trabaja con personas y grupos, desde el modelo de los recursos, o sea lo que ya tiene, lo que queda indemne posterior a un evento psicológico o simplemente lo que rebasa, el *superhabit*. No estila operar desde el déficit, falencias o deudas, como opera la medicina, la psicoterapia tradicional y el psicodrama. Deficiencias que, en el modelo médico más tradicional, deben ser compensadas desde afuera por el fármaco, el terapeuta, la familia, el grupo o la comunidad.



¿Entonces que teorías sustentan la práctica de la dramaterapia en la actualidad?

Pensamos que una propuesta teórica moderna de la dramaterapia nos obliga a incluir aquellas corrientes epistemológicas actuales más influyentes en la psicología, psicoterapia contemporánea y del conocimiento humano en general, tales como lo experiencial y el paradigma sistémico-constructivista y no sólo valernos de intentos frustrados de intencionar una pretendida teoría psicológica de la dramaterapia a partir de las teorías clásicas tales como el psicoanálisis, la psicología profunda y el conductismo, entre otras. Por último, si la dramaterapia proviene definitivamente del teatro y culmina en el teatro, entonces es lícito considerar como uno de sus fundamentos es la teoría teatral y toda corriente arteterapéutica que busque comprender y aplicar en la práctica, el intrincado paradigma que subyace a toda terapia por el arte y la creatividad.

Por eso es que ofrecemos una secuencia de diez puntos claves que, provenientes de diferentes áreas del conocimiento humano, buscan contribuir a generar una teoría más acabada de la dramaterapia. Al mismo tiempo habría que verlos como una ampliación de las fases secuenciales de la dramaterapia propuesta por Emunah para entender el proceso. Los puntos 1, 2, 3 y 4 quedan ubicados en el eje del teatro.

El punto 4 esta ubicado en la intersección teatro y psicodrama.

Los puntos 5, 6 y 8 (en sus dimensiones técnicas) son la parte medular de “lo terapéutico de la dramaterapia”, en conjunto con el binomio creatividad/estética, y también del psicodrama, aunque no necesariamente coincide con los aspectos terapéuticos de éste.

El punto 7, rituales, se mueve más allá de lo tridimensional – lo ancho, lo alto, lo profundo. Lo hace en la multidimensionalidad de los procesos curativos de la mente humana ya que coinciden con la ontogenia salutífera de la humanidad en conexión con el cosmos de los muchos mundos de la realidad ordinaria y no ordinaria en la visión espiritual, mística y chamánica de todo acto sanativo (Harner M., Halifax J., Grof S., y Cols. 1988; Meadow K., 1993).

Los puntos 8, 9 y 10, cruzan multidimensionalmente el trabajo de dramaterapia. Representan super y supraobjetivos, toda vez que los requiramos en su dimensión acotada o ampliada.

Estos son:

1. Teatro
2. Juego
3. Personajes
4. Lo escénico
5. Psicodrama
6. Enacción
7. Rituales
8. Lo experiencial
9. Humor
10. Creatividad/ Estética

### **1.-Teatro**

El teatro desde sus orígenes en los rituales sagrados participa activamente en la sanación de los pueblos. Su presencia se pierde en el crepúsculo del tiempo en aquel momento en que el hombre por primera vez se distanció de la naturaleza, aceptó su vulnerabilidad frente a los dioses y al cosmos, y puso en acto sus tragedias, catástrofes, triunfos, mitos y leyendas.

El origen del teatro, más allá de sus 25 siglos de historia reconocida como tal, desde los tiempos de Aristóteles en la antigua Grecia, co-existen con los orígenes de la humanidad y por lo tanto co-habita con los orígenes de la medicina, de los actos de sanación primitivos, la purgación de los demonios, de las calamidades y del goce sublime de la bienaventuranza mística, religiosa y cultural.

El teatro, por tanto, representa la piedra angular de la dramaterapia, la piedra roseta, aquella que develara sus misterios para que el sanador, el médico, el brujo, el curandero, el chamán, encuentre el camino de la realidad no ordinaria, el de las formas, de las imágenes, del lenguaje figurado, de símbolos y metáforas, para acceder a las artes de la salud con plenitud, sabiduría y una gran humildad frente a la inmensidad del universo.

El teatro naturalmente cuenta con las bases para la praxis de la dramaterapia y organiza sus aportes en sagas temáticas que fecundan sus propósitos. El teatro por sí solo no es terapéutico. Ni siquiera la experiencia de la catarsis y de la piedad de los Dioses a la que acudían los griegos en el antiguo teatro podría considerarse como tal. Lo terapéutico entronca con otras prácticas ancestrales que se corresponden con las artes de la curación, de la medicina, de la terapia. También con las artes de la religión, de la conexión con Dios o los dioses, de la trascendencia. Por lo tanto lo que la cultura en algún momento de su acervo separó el roles diferenciados, el sanador, el actor, el cura, estuvieron unidos en un solo personaje, actor-sacerdote-sanador que se encargaba de conducir los ritos de iniciación, de pasaje, de despedida, de agradecimiento por las lluvias y las cosechas, de la guerra, de la paz.

Con la profesionalización del teatro y del actor en el Renacimiento, muchas de aquellas prácticas se pierden. Aún quedan retazos de ellas en el teatro medieval y en la Comedia del Arte, aunque el divertimento en una época oscura acapara toda energía creativa. Ese despliegue se aleja de lo sagrado y se hunde en lo profano.

Hechas estas aclaraciones se puede argumentar que el teatro actual aporta los siguientes ejes temáticos que son claves no solo para la formación del actor sino también para el dramaterapeuta:

-Eje corporal: Implica en desarrollo de expresión corporal y movimiento, orientado principalmente para que el dramaterapeuta adquiera una experiencia física de su ser en el espacio de la realidad teatral, en donde ejercerá gran parte de su accionar terapéutico. La expresión corporal y el movimiento con otros, en grupo, serán dispositivos fáciles de aplicar en el apresto, en el desarrollo y el cierre ritual. No solo debe considerarse como ideal para el apresto, en donde se requiere atemperar al grupo para la acción, sino que puede plantearse como una auténtica línea de desarrollo terapéutico que utilice la expresión corporal como su motor, su sentido, su impronta. Esto libera al eje corporal de las restricciones en la que los juegos corporales suelen quedar encasillados y autonomizarse de otras líneas del teatro mucho más atractivas, desde el punto de vista escénico, como el trabajo con personajes, textos y escenas. Una dramaterapia centrada en el cuerpo rescata el

concepto de *embodiment* (encarnación o incorporación) de Sue Jennings, cuya práctica sería colocada en el centro. Igualmente tomamos en cuenta de que hay grupos y personas dentro de los grupos que no siempre responden al trabajo corporal. Más bien les complica y tensa. Ese subgrupo puede responder más fácilmente a los trabajos de proyección o enrolamiento en personajes, escenificaciones, improvisación y creación de obras.

-Eje voz: Tratada la expresión vocal como unidad independiente, ya que la potencia terapéutica de la voz “habla por sí sola”. La voz se inscribe en nuestra biografía así como los movimientos corporales. Es bien sabido por lo terapeutas que muchos acontecimientos vitales sucedidos en una persona, traumas psíquicos severos en la infancia, o situaciones de estrés psicosocial pretérito o actual, se manifiesta en la voz. En el discurso y relato de los hechos traumáticos la voz suele cambia de tonalidad y frecuencia, así como de intencionalidad. Sólo el oído experto del terapeuta podrá descubrir las sutiles inflexiones que allí suceden y podrá indagar más focalizadamente en la edad vocal que el sonido señala. Es posible desenterrar traumas olvidados, duelos, cambios inesperados, migraciones, otros eventos vitales de relevancia y por esa vía comenzar el proceso de elaboración. Es como si hubiera una memoria vocal. La voz del síntoma habla y ubica su origen en el tiempo acontecido (Covarrubias E., 2001).

Casos de hijos y nietos de detenidos-“desaparecidos” en Chile por la dictadura militar, quedan grabados en las inflexiones de la voz de los consultantes, al momento de relatar el secuestro y asesinato de sus seres queridos.

Al mismo tiempo que la voz sirve como diagnóstico, esta puede ser terapéutica. Sostenemos que la fonoterapia pertenece a la dramaterapia en su eje vocal. Se puede reconstruir la historia fonobiográfica de la persona y por medio de ejercicios especializados conducidos por una dramaterapeuta, pueden elaborarse psíquicamente, bloqueos y detenciones vitales ocurridas en esa persona. No tiene que ver con re-educación vocal o rehabilitación fonológica, como lo realizado por foniatras y fonoaudiólogos. Es mucho más complejo ya que escapa de la dimensión mecánica que tienen los tratamientos médicos rehabilitantes.

Se trata de reconstruir la historia vital fonológica de la persona que sufre, por medio del diseño de ejercicios especializados, en el marco y encuadre de una sólida relación terapéutica: Reformular, re-encuadrar, cambiar y re-significar dicha biografía realizándolo solamente desde la voz.

La película “El discurso del rey” en una notable apología a la dramaterapia, interpretada magistralmente por ambos actores que encarnan al paciente, el Rey, y su terapeuta, el hombre.

#### -Eje personajes y actuación

Nos parece que trabajar con personajes en dramaterapia es más afortunado que el uso de roles. De hecho personaje viene del latín, *personare*, “máscara o careta usada en el teatro por los cómicos”. La voz del actor aparece detrás de la máscara, proyectándose al público. Mientras que rol, deriva de *rollos*, textos o parlamentos que estaban anotados en pergaminos y que el apuntador señalaba al actor, en etapas anteriores, a que éste declamara los textos sin ayuda de aquel. Por lo tanto ambas palabras y sus derivaciones tienen orígenes diferentes. Uno es imagen; el otro es texto. De allí que lo que más calza con el teatro es el personaje. Considerado un paradigma, un símbolo, una metáfora, al servicio del drama a tratar en forma colateral, indirecta, centrípeta, de la periferia al centro, el personaje encarna un modelo de relación, una historia, una tridimensionalidad física, psicológica y social y también una multidimensionalidad a lo largo, a lo ancho, a lo alto, respecto de la interacción con otros personajes en el mundo de las escenas y obras teatrales.

Funcionan aquí los elementos psicológicos proyección y personificación. Por medio de estar funciones nos implicamos con un personaje el cual desarrollamos en escena. Jugarlo nos permite transitar desde lo conocido de nosotros mismos hacia lo distanciado, lo lejano de si mismo y de los demás. El personaje viene a ser el puente que nos mantiene en equilibrio entre estos dos mundos, de un proceso que va desde el entrañamiento hacia el extrañamiento. Una vez en tierras extrañas, nos parecerá estar los suficientemente disociados, despersonalizados, alienados, que se produce una crisis vital en esa efímera vida de la escena teatral, que debemos retornar hacia lo conocido, volver a entrañarnos en el personaje, a través de él, de manera de reconocer lo extraño en nosotros mismos, para

que se nos haga familiar, después de ese viaje y podamos continuar, soportar y adaptarnos a nuestras enajenaciones en la vida diaria.

La actuación viene a ser en dramaterapia más bien un artefacto al servicio del personaje. No se trata de una actuación profesional. Tampoco de una dramatización psicodramática, al modo de poner en acción una verdad a develar.

Se trata de descubrir el personaje y su texto teatral, que puede venir de la historia personal del actor-protagonista o de la dramaturgia universal, o de ambas, en una sincronía misteriosa y salvaje, que devele los dramas y mitos allí presentes, como si se tratara de una videncia, de un acto adivinatorio, de un rito de pasaje desde el mundo de lo conocido a lo desconocido, en medio de la incertidumbre de la creación, de la ambivalencia, de lo nunca dicho, de lo implícito, de lo no nacido.

Este acto que sorprende es algo mágico, que sólo puede ser explicado por la lógica del sin sentido, de las coincidencia universales, de las melodías latentes de la cultura que nos envuelven misteriosamente, con cuidado y con dulzura.

En este eje se desarrolla ampliamente la enacción, el traer un mundo a la mano que se nos devela desde lo corporalmente vivido y que genera nuevas líneas de fuga hacia nuevos personajes y escenificaciones con el propósito de ir articulando las escenas que estructuran la obra dramaterapeutica a representar.

#### -Eje dramaturgia y puesta en escena

Este eje se refiere a la posibilidad de ser autores de nuestras historias vitales. No solo actores, sino dramaturgos de nuestras propias vidas. Como dramaturgos podemos re-escribirla así como también re-escribir las historias de otros. Podemos escribir y re-escribir infinidad de veces la historia del grupo, de la comunidad a la que pertenecemos. Desarrollar una narrativa coherente, reconstruir las anteriores, volver a construirlas con mas elementos rescilientes, con más recursos, con mas datos, aquellos que faltaron cuando originalmente fueron vividas, ya sea por la premura, por el momento, por nuestra inmadurez, poca sabiduría, impulsividad, prejuicios, fantasmas y demonios, egos, narcisismos, en fin, toda una galería de acontecimientos funestos que marcaron el *pathos*, de nuestro inevitable

desenlace, arrojados a un destino trágico, sin posibilidad de escapatoria, lo patético de la vida, antes de la catástrofe.

Existe en el “como sí” dramático la posibilidad de re-escribir las historias, oficiar de escribanos y entregar una novedad teatral a la comunidad que tenga mas flexibilidad, más esperanzas, en contacto con el asombro y lo maravilloso, la posibilidad de cambiar el final de las historias a representar nos parece profundamente terapéutico.

La puesta en escena viene a ser la culminación, la representación varias veces de la obra aun no terminada. Una especie de ensayos generales. Tal vez un estreno, que tenga la frescura de la primera vez. Antes de que con el devenir de las funciones en el tiempo ésta comience a ser agenciada por la comunidad, por la cultura. En ese momento la obra ya no nos pertenece, será del mundo de otros, de nosotros y otros, y aquellos tendrán el legítimo derecho a modificarla, cambiarla, alterarla, e incluso destruirla y sacarla de la memoria histórica de los pueblos, para que tal vez, algún día, pueda ser descubierta por los arqueólogos, tal como se han descubierto las antiguas culturas arrasadas por las guerras, por el paso del tiempo, por los desastres naturales, las calamidades.

#### -Eje improvisación

Hemos agregado, posterior a la proyección y personificación (enrolamiento), la improvisación que viene de *im-pro-videre*, lo no previsto, lo no planificado como un paso necesario entre personificación y creación de obras a representar por la magnífica posibilidad terapéutica que tiene la improvisación en el ser humano. En la improvisación se desarrolla el sentido lúdico, la creatividad, la innovación logrando asociatividades inesperadas, que provocan sorpresa y vértigo. La triada desafío/ riesgo y control, se plantea como liberadora de adrenalina y endorfinas en el ser humano, de hecho la improvisación también se ha dispuesto con finalidad deportiva, en el teatro *match*, de manera que los contrincantes, deportivamente enlazados, con las honorables reglas éticas de la competición, se disponen corporal y emocionalmente con todos sus sentidos para la brega. La risa, el humor, la hilaridad desbordante viene a equilibrar aquellas emociones dolorosas que pudieran generarse en la escena teatral en alguno de los participantes, ya sea encarnando un rol, o siendo contrarrol de algún otro, en escena.

-Eje representación de obras

Completa el antepenúltimo punto el hecho de que estas obras podrán ser olvidadas o agenciadas por la cultura y convertidas en obras maestras. Las grandes obras teatrales han estado inspiradas en hechos reales o imaginarios, en mitos universales, en leyendas, que se mantienen en el tiempo. Obras teatrales, musicales, óperas, grandes novelas de todos los tiempos, esculturas y grandes monumentos para que nuevas generaciones tengan la posibilidad de contemplarlas y disfrutarlas y sean fuentes de inspiración permanente.

Aspirar a que las obras de la dramaterapia operen así en nuestras vidas, sería un logro máximo para cada uno de nosotros y nuestros descendientes.

## **2.-Juego**

La dramaterapia se funda, a partir de los trabajos del connotado pedagogo teatral, Peter Slade y de su teoría del desarrollo dramático infantil y del juego. Esta plantea que en el desarrollo humano desde el nacimiento hasta la consolidación de la personalidad en la vida adulta, se da naturalmente un desarrollo dramático-teatral.

Partiendo de la base de que una de las diferencias entre psicodrama y dramaterapia dice relación con sus orígenes, el psicodrama, en palabras de Moreno, no proviene del teatro (Moreno J.L. 1995). Teatro es mimesis o imitación, mientras que psicodrama es anti-mimésis. Aún sabiendo que proviene del teatro de la espontaneidad, creación de Moreno anterior al psicodrama, tiene un énfasis mayor en la espontaneidad, que en el teatro en sí mismo.

En cambio podemos afirmar que la dramaterapia nace en el teatro, es decir en la mimesis y culmina en el teatro, atravesando por todo el proceso creativo inherente al quehacer teatral. También la dramaterapia sin contratiempos, puede detenerse en el psicodrama, utilizándolo más bien como técnica auxiliar al servicio de la indagación terapéutica de personajes, protagonismos, antagonismos y escenas.

Los autores más influyentes en dramaterapia son confusos a la hora de comprometerse con las bases teóricas de esta disciplina. Para Renée Emunah las bases conceptuales de la



dramaterapia son: El juego dramático, teatro, role playing, psicodrama y rituales dramáticos. La secuencia sincrónica del trabajo dramaterapéutico debería contar con juegos dramáticos, trabajo escénico, role playing, enacción y rituales dramáticos (Emunath R., 1994). Cabe señalar que se pueden resumir estos puntos en teatro, psicodrama y rituales. Los juegos dramáticos, trabajo escénico y enacción forman parte del teatro, mientras que el *rol playing* es parte del psicodrama y los rituales forman parte, por separado, de prácticas de acción terapéuticas independientes e integradas con muchas otras, vinculadas a los orígenes sagrados curativos y religiosos de la humanidad. De este análisis entonces se deduce que lo que es inherentemente dramaterapéutico es el teatro y sus consecuencias naturales tales como es el juego dramático, el trabajo escénico y la enacción, que tiene que ver con aprendizajes en acción. También lo serán los rituales. Se puede ver al psicodrama también muy en relación con los rituales lo que es asumido tácitamente por muchos psicodramatistas. Pero estos deben ser tratados no como “parte de”, sino como “complemento de”, en el caso de la dramaterapia.

Los dramaterapeutas coinciden en destacar tres momentos de la sesión y del proceso terapéutico. Estos son: Aprestó, desarrollo y cierre. Hago énfasis, para ser purista, en que estos tres momentos deben estar presentes en todo trabajo dramaterapéutico tanto en cada sesión como en el continuo de sesiones que dan cuerpo al proceso que podrá ser, como la mayoría de las terapias de grupo y de las intervenciones psicoterapéuticas de tiempo limitado, de unas 12 a 20 sesiones de una y media a dos horas de duración.

En este sentido si lo miramos bien, la estructura apresto-desarrollo-cierre, está mucho más emparentado con la estructura de una clásica obra de teatro de tres actos, con una serie de escenas en cada acto, marcadas por la entrada y salida de los personajes. Sólo que en el apresto dramaterapéutico se incluye la preparación física y vocal del actor, el *training*, antes de entrar al escenario, con el público observante excluido, deseoso de ver el despliegue del drama, que vendrá luego. Más adelante, en el desarrollo, se juegan escenas y personajes y en dramaterapia, a diferencia del teatro, el público es observante, con el desarrollo de los rituales sanativos, en donde toda la comunidad participa o en ciertos tipos de misas, con públicos fuertemente participativos, a la par con el conductor y los actores.

Finalmente la mayor novedad de la dramaterapia la determina el cierre que, a diferencia del psicodrama, es en acción, tal como culmina una gran obra de teatro, sin palabras finales, sin postfacio verbal, como un rito mágico. Las resonancias reflexivas de los involucrados en esta gran puesta en escena sólo se producirán individual y grupalmente a posteriori, en los sueños o en la vida diaria. Los dramaterapeutas deben esforzarse en que el cierre se lleve a cabo de esta forma y no de otra, para ser fieles a los más ancestrales elementos rituales que nutren, desde sus orígenes, a la dramaterapia.

Si continuamos nuestro paralelo con el teatro, esta sería la etapa post-función, después de los aplausos, cuando el público se retira a sus hogares y espera, frente a algunas obras más que a otras, poco o nada de los efectos vivenciales, las resonancias personales y grupales del drama acontecido.

Los dramaterapeutas se esfuerzan por encontrar en la psicología sustentos teóricos de su quehacer. Emunath recurre a la psicología humanista, al psicoanálisis y al conductismo. Robert Landy recurre al conductismo y al interaccionismo simbólico a través de la teoría del rol. Cornejo y Levy presentan una exigente y compleja mezcla de psicoanálisis, psicología winnicotiana, psicología analítica de Jung, fenomenología y humanismo, desvirtuando lo que en sus respectivas introducciones a sus textos destacan como la teoría fundante: El teatro y sus componentes básicos, el juego y la creatividad (Emunath R., 1994; Landy R., 1993; Sebastian de Erice J., 1994; Cornejo S., Brik Levy L., 2003). Tal vez Sue Jennings, desde su propuesta dramaterapéutica antropológica tiene la suficiente claridad para sustentar esta disciplina desde el teatro, el rito y la metafísica, entendida esta última como lo trascendente (Jennings S., 1994).

Nuestra propuesta teórica acerca de la dramaterapia persigue adentrarnos en lo que la dramaterapia es y distanciarnos de lo que no es.

A la hora de establecer diferencias entre psicodrama y dramaterapia es muy importante saber que ambas disciplinas cuentan con planteamientos diferentes acerca del desarrollo psicológico infantil. Toda práctica terapéutica debe sustentarse en una teoría del desarrollo y por ende comprender las problemáticas psicológicas surgidas desde aquel paradigma, así como también, a partir de allí, sostener su praxis.

La teoría del desarrollo infantil que está en la base del psicodrama corresponde a una teoría psicosociológica que estudia las dinámicas de la relación madre/padre/hijo(a) desde el nacimiento hasta la configuración de la personalidad en la vida del joven adolescente. Se trata de una teoría interaccional del desarrollo emocional y social. Moreno amplía sus observaciones acerca del desarrollo psicológico del niño hasta la edad de 14 años. Aparte de la comprensión del desarrollo infantil a partir de la matriz total indiferenciada, hasta la brecha entre fantasía y realidad, también lo hace desde el estudio longitudinal o evolutivo de los diferentes estadios de agrupamiento y diferenciación, aplicando el test sociométrico, a partir de cierta edad, para sustentar la ley sociogenética de la evolución de los grupos. (Garrido Martin E., 1978)

Por su parte la dramaterapia se basa en la teoría del desarrollo dramático infantil, que estudia cómo el niño desde que nace hasta la edad de adulto joven y más, desarrolla específicamente el aspecto “dramático”, referido este, a la capacidad de transitar desde un primer acercamiento sensorial corporal hasta la posibilidad que tiene el hombre adulto de hacer teatro para sí mismo y para la comunidad, con o sin una finalidad última de producción estética, sino más bien por la posibilidad de encontrar en el teatro la importancia de la expresión y de la revelación creativa con el propósito de crecer como ser humano en todas las dimensiones, física, psicológica, social, espiritual y cósmica (Slade P., 1978). Es por tanto, una teoría basada netamente en el desarrollo dramático del ser humano y a partir de allí generar proyecciones hacia el desarrollo psicológico que implicara también, aparte de lo terapéutico, aspectos pedagógicos.

Por tanto, la dramaterapia, como terapia de acción, incluye sin duda, la catarsis estética, la que le sucede al público espectador, además de la catarsis ética, la del actor.

Si bien el psicodrama en palabras de Moreno considera la catarsis ética como necesaria para la acción terapéutica casi en oposición al teatro, excluye por omisión, la estética, ya que poco de la obra de Moreno realza su importancia, quedando más bien como propiedad del teatro, la tan desechada “mimesis”, el anti-psicodrama (Moreno JL., 1995).

Lo mismo sucederá respecto del proceso creativo que en el psicodrama se valoriza casi hasta lo superlativo y se descarta la conserva cultural como algo definitivamente indeseable.

Hemos afirmado que la dramaterapia comienza en el teatro y termina en el teatro. Precisamente, la obra dramaterapéutica, tal como lo señalaremos más adelante, está a un paso de transformarse en conserva cultural, ya que esta disciplina considera de suma importancia devolver a la comunidad la leyenda, el mito, el drama del grupo, metabolizado, desovado, a través de un rito mágico, convertido en conserva cultural en lenguaje de Moreno, para que la comunidad se apropie de ella, tal como las repeticiones de ciertos rituales acompañan al hombre en grupos a través de la historia de la humanidad y las grandes tragedias, comedias y dramas universales han sido fagocitadas por el mundo y los vuelva a reciclar. De allí que los cierres de los trabajos dramaterapéuticos no consideren el compartir y elaboración verbal, por el riesgo de desnaturalizar la experiencia mágica y sagrada.

Partiendo de la teoría dramática infantil, Peter Slade, uno de los pioneros de la pedagogía teatral y de la dramaterapia, plantea que el niño desde que nace hasta que es adulto sigue un camino de desarrollo que se inicia en lo corporal. Las primeras experiencias del niño serían del tipo sensorio-motrices y el conocimiento de su entorno estaría ligado a habilidades corporales tales como movimientos, sensaciones, percepciones sensoriales elementales, tales como sonidos, voces, olores, es decir todo lo que lo estimula física y sensorialmente. Las respuestas ante estos estímulos serían consideradas, en el desarrollo dramático infantil, como pertenecientes a la primera etapa del desarrollo dramático, es decir los antecedentes básicos para hacer teatro, una especie de aprendizaje y preparación corporal basadas en las experiencias vividas, que otorgaran al futuro actor de la vida y del teatro, los fundamentos para su desempeño en la escena, su cuerpo, la respiración, la voz, el movimiento y la captación sensorial de la realidad, la antesala para la proyección y construcción de personajes.

Sue Jennings distingue tres momentos centrales para comprender la práctica de la dramaterapia que recibe la sigla E-P-R de las bases de la dramaterapia: *Embodiment*, *Proyección*, *Role*, que se traduce como incorporación o encarnación, proyección y enrolamiento (Jennings S., 1994).

**En la incorporación** el conocimiento y aprendizaje de las vivencias de la vida misma se establecerán como algo incorporado o encarnado, pre-conceptualmente, muy en la línea de lo entendido desde la psicoterapia experiencial como el “referente directo” relacionado con la sensación sentida (Riveros E., 2009).

**La proyección**, se refiere a la capacidad del niño y de las personas de poner fuera de sí las vivencias y dar un primer paso en el camino de la simbolización que es el colocar ya sea en personajes, imágenes, metáforas y símbolos en escrituras, guiones, dibujos, pinturas u objetos, todo lo relacionado con la vivencia interna.

**El enrolamiento o personificación**, lo entendemos como la capacidad del niño de identificarse y enrolarse en personajes y a partir de ellos, generar intercambios con otros personajes, textos, guiones y los esbozos de una dramaturgia con potencialidad de ser representada para la comunidad.

He agregado otros dos momentos de este desarrollo, no considerados por Jennings, que es la **improvisación y la creación de obras** con potencialidad representativa, dado que ambas, a mi modo de ver, completan el ciclo del desarrollo dramático del ser humano y dotan al método dramaterapéutico de una de las fuentes fundamentales para aceptar como disciplina definitivamente terapéutica, y que corresponde a la **creatividad**.

### **2.1.-Juego y apresto en dramaterapia**

Uno de los elementos claros de la dramaterapia radica en los aportes de la teoría del juego, en su desarrollo y en las potencialidades terapéuticas. Aquí en énfasis se dará al apresto y el desarrollo del trabajo dramaterapéutico. El cierre se dará siempre en acción, a través de los rituales. A diferencia del psicodrama, en donde el énfasis terapéutico está en la dramatización y al compartir verbal, en la dramaterapia el énfasis está en todas las fases secuenciales de su práctica. El apresto tiene el mismo sentido del caldeamiento psicodramático, aunque más vinculado al juego y al *training* teatral. El desarrollo, en dramaterapia, continúa en acción, por medio del trabajo escénico y la enactuación. El cierre también será en acción, al modo del un rito mágico, no considerando la verbalización ni elaboración verbal como elemento central de término.

Al enfocarnos en el apresto nos preguntamos:

¿Qué es el apresto en dramaterapia y qué lo hace cualitativamente diferente al caldeamiento en psicodrama?

Para responder esta pregunta tenemos que remitirnos un tanto a lo que algunos autores nos dicen acerca del juego (Winnicott D., 1999; Martínez-Bouquet C.M, 2006, Huizinga J., 1943).

En el apresto dramaterapéutico se juega. Contribuye, por así decirlo, a buena parte del proceso terapéutico. Podría incluso, en el inicio del trabajo con grupos, ser la única experiencia que esa colectividad vivenciará, en espera de entrar a la realidad teatral, para salir transformada, posteriormente, en el acto ritual. Esta espera toma del juego aspectos centrales del proceso de aprendizaje y sigue, cuidadosamente, la evolución del desarrollo del juego en el niño. Se asume que la persona-grupo, es un ser en proceso de crecimiento a partir de su núcleo corporal hacia la periferia, en devenir desde sus mundos privados, sensoriales e imaginarios, hasta llegar a la representación, colectiva y gregaria. Se funde estéticamente con la comunidad. Esta dimensión le da el valor de la comunión interpersonal y multipersonal que, bellamente esbozado, va dando paso a una comunidad amplia, centrado en otros valores universales como el bien común, la solidaridad, la equidad.

Siguiendo a Odgen, se asume que “el núcleo físico del cuerpo comprende la pelvis, la columna y la caja torácica; la periferia física comprende los brazos y las piernas. El núcleo brinda apoyo y estabilidad a la totalidad de la estructura y se arraiga firmemente a través del interior de las piernas. La periferia brinda movilidad e interrelación con el entorno. Dentro de este esquema sobre-simplificado, aunque tremendamente operativo para efectos del trabajo dramaterapéutico, el cuello, la cabeza y el rostro, se incluyen tanto en el núcleo como en la periferia del cuerpo. Forman “parte de” o son una “prolongación de” la columna y en razón de ello pertenecen al núcleo. Facilitan también la participación e interrelación social con el entorno, y en razón de ello, pertenecen a la periferia. Consideramos que ambos segmentos corporales, núcleo y periferia, están vinculados con la autorregulación emocional y la regulación relacional. Más adelante esta autora, especializada en la terapia sensorio-motriz de psicotraumas, señala que “los primeros movimientos del infante se

originan en el núcleo del cuerpo e irradian en dirección a la periferia, y después se contraen hacia adentro en dirección al núcleo”. Los movimientos nucleares tienden a ser más flexibles, estables, coordinados y facilitados. El núcleo tiene un sentido psicológico como “el lugar interior” al que podemos ir para sustentarnos. El lugar seguro. Por su parte los segmentos de la periferia están implicados en la movilidad, la expresividad y la acción (Odgen P., 2009)

Por otro lado desde la didáctica general, Ausubel destaca la naturaleza de los juegos como medios a través del cual los seres humanos aprendemos significaciones, por lo tanto este saber esta mediado por el lenguaje. La información obtenida desde el juego se toma y se procesa intelectualmente para transformar la experiencia del juego, en algo significativo. De allí, en dramaterapia, lo llamado juegos dramáticos o juegos simbólicos. Este autor postula que existen tres tipos de desarrollo de la mente humana:

1. Desarrollo enactivo: Se refiere a la manipulación de objetos concretos por la acción y observación de los movimientos. Aquí se aprende por imitación.
2. Desarrollo icónico: Implica en primera instancia el contacto visual, aprendizaje mediado por imágenes.
3. Desarrollo simbólico: Aprendizaje generado por representaciones y juegos imaginarios de representación mental.

En estos tres tipos de desarrollo el juego teatral tiene especial relevancia. En efecto, por medio de la mimesis, que implica imitar o representar alguna cosa a través de la corporalidad y medios lingüísticos, Aristóteles define la producción artística, *la poiesis*, como imitación de la acción verdadera o de la realidad, la que no solo está relacionada con la acción práctica de alguien, sino también ocurre a través de la recepción visual de un objeto o cosa, y por último, el símbolo que legitima la expresión del lenguaje teatral (Ratinoff c., 2007)

Profundizando mayormente en los juegos citamos a Roger Caillois, quien hace una clasificación de juego en cuatro categorías principales de acuerdo a sus fines:

- ✓ *Agon*, corresponde a juegos de competición
- ✓ *Alea*, juegos de azar
- ✓ *Ilinx*, Juegos en donde se vivencia el vértigo, juegos de riesgo
- ✓ *Mimicry*, juegos de representación

Detengámonos en estos últimos, los juegos de representación. Se funda en el imaginario y se manifiesta por la acción simbólica ya que como primera regla, por medio de la caracterización, se asume el rol de un personaje, “jugar a como si fuera”, así se deja ver la capacidad de imaginar y representar la realidad del mundo vivo: animal o humano. “En el juego el sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeramente de su realidad a su personalidad, para fingir ser otra, es un juego colectivo, que produce placer para el ejecutante y el observador, de esta manera invita a un proceso social, ya que se presenta frente a un grupo de espectadores, un colectivo en donde está determinado un espacio y un tiempo para el juego.” (Callois R., 1994)

La analogía entre juego y teatro en su esencia conlleva la necesidad de representarse, de asumir un otro yo, que vaya más allá de nuestras propias limitaciones, poder develarnos a nosotros mismos, y satisfacer la necesidad que tenemos de manipular la realidad, transformarla y trascenderla.

Winnicott en “Realidad y Juego”, señala lo siguiente:

*“La psicoterapia se da en la superposición de dos zonas en juego: la del paciente y la del terapeuta. Está relacionada con dos personas que juegan juntas. Cuando el juego no es posible, la labor del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar, a uno en que le es posible hacerlo. El juego de los niños se vincula con la concentración de los adultos”* (Winnicott D., 1999)

*“Lo universal es el juego y corresponde a la salud; facilita el crecimiento y por lo tanto a esta última; conduce a relaciones de grupo; puede ser una forma de comunicación en*



*psicoterapia y, por último, el psicoanálisis se ha convertido en una forma muy especializada de juego al servicio de la comunicación consigo mismo y con los demás”*

*“Nuestra indicación para el procedimiento terapéutico es ofrecer oportunidades para la experiencia informe, y para los impulsos creadores, motores y sensoriales, que constituyen la materia del juego. Y sobre la base de este se construye toda la existencia experiencial del hombre, ya no somos introvertidos o extravertidos, experimentamos la vida en la zona de los fenómenos transicionales, en el estimulante entrelazamiento entre la subjetividad y la observación objetiva, zona intermedia entre la realidad interna del individuo y la realidad compartida del mundo, que es exterior a los individuos”.*(Winnicot., Op. Cit.)

Para efectos del trabajo dramaterapeutico estas observaciones son importantes en la medida que posicionan el juego dramático y teatral, tan propios del apresto, en una posición privilegiada, al mismo nivel que el desarrollo enactivo de la construcción, caracterización y ejecución de personajes en escena, y de los ritos transformacionales.

La realidad teatral tiene mucho que ver con el espacio transicional del juego, o sea aquel espacio simbólico que hace de puente entre el sujeto que experimenta y la realidad cotidiana. En dramaterapia, este espacio de transición permite que el apresto sea una instancia “lo suficientemente buena”, que acoge, protege y nutre. Y como tal esta dimensión puede extenderse más allá de la siguiente etapa, si el grupo lo requiere. Si la comunidad necesita sostén o algunos de sus miembros en particular, entonces el apresto, naturalmente, se extenderá como madre nutricia que prolonga la lactancia todo lo que sea necesario, incluso a riesgo de infantilizar la dinámica grupal. Se trata de el grupo como madre.

La etapa de desarrollo se relaciona con el ingreso a la realidad teatral, encarnado personajes y ejecutando escenas. El enraizamiento y el crecimiento hacia estadios de mayor autonomía e independencia será lo que comandará las dinámicas colectivas. Este desarrollo deja entreparéntesis a los miembros individuales del grupo así como también al facilitador, para potenciar el desarrollo autónomo del grupo en su totalidad con el propósito de generar los actos creativos tan propios de esta etapa. En escena los miembros individuales son

absorbidos por la grupalidad, se alinean geoméricamente en horizontalidad, las jerarquías desaparecen, la creatividad implosiona desde el núcleo del grupo, y al igual como en las antiguas culturas, la identidad propia queda al servicio de los fines comunitarios, durante el tiempo destinado a la representación y al ritual de salida.

### **3.-Personajes**

El concepto de personaje, nos parece más operativo para el trabajo dramaterapéutico, tanto en los aspectos metodológicos como en los axiológicos, en lo referente a una disciplina que deriva directamente del teatro en su praxis terapéutica. La personajeología, debía ser por tanto, la ciencia que se dedica al estudio de los personajes, en cualquiera de las realidades en donde habiten. La realidad cotidiana, la teatral (realidad ficcional) y la realidad terapéutica, que nos parece, se constituye en sí misma y no exclusivamente como perteneciente a las dos anteriores, sino ser una entidad aparte, derivada de aquellas. Es condición necesaria pero no suficiente para que ocurra un acto terapéutico, que las personas transiten por la realidad teatral y la encarnación de personajes. Para que se produzca un efecto terapéutico se requiere de mucho más. Por eso es que sugerimos ampliar la mirada de estas dos realidades señaladas por los dramaterapeutas clásicos, la vida y el teatro, hacia lo triádico que representa la vida, el teatro y la terapia.

La palabra personaje deriva de *persona*, la máscara del teatro griego, por la cual el actor se expresaba por medio de la voz, el movimiento, el papel dramático.

Según Patrice Pavis, “el actor queda netamente diferenciado de su personaje, no es más que su ejecutante y no su encarnación. Hasta el punto de disociar en su juego el gesto y la palabra. A partir de aquí, la historia del teatro occidental, quedará marcada por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se identificará cada vez mas con el actor, que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres, destinada a producir en el espectador un efecto de identificación” (Pavis P, 1998)

En el teatro el actor encarna al personaje. En la terapia el personaje encarna al paciente. Son direcciones y mundos distintos. Ahora es comprensible porqué muchos actores de gran calidad son enfáticos en señalar que el mundo del personaje no les afecta en sus vidas

privadas. Y por otro lado la encarnación de ciertos personajes si afecta, compromete y modifica ampliamente en mundo privado de ciertas personas. En el primer caso estamos en el dominio del teatro. En el segundo en el de la dramaterapia.

Muchos de los actores que participaron en el montaje del Marat-Sade en su memoria de titulación en 1992 en Santiago de Chile, del cual fui médico asesor psiquiátrico, tuvieron entrevistas personales posteriores a la finalización de la temporada. Visitamos a los pacientes del Hospital Psiquiátrico de Santiago. Muchos de ellos fueron modelados y representados magistralmente por los jóvenes actores y actrices. No detecté ninguna consecuencia anómala en ellos, desde el punto de vista psicopatológico en la fase de seguimiento (Torres P., 2001).

En la película “La Máscara” de Jim Carrey, el personaje (la máscara) se encarna en el protagonista. En este caso el protagonista en el guión de cine, sigue siendo un personaje. El actor Jim Carrey, es uno de lo más grandes cómicos del cine contemporáneo. No sabemos si el representar estos personajes haya modificado su vida personal. Poco sabemos de su privacidad. Eso es teatro y cine.

El la película “Papá por siempre”, Robin Williams representa a un atribulado padre que busca desesperadamente participar en el día a día de sus tres hijos. El personaje, la Sra. Donfille, encarna al personaje - “papa atribulado”, en la película. ¿Habrà significado un cambio personal en Robin Williams, respecto de su vida privada, el ejecutar magistralmente a aquellos personajes? Esto continúa siendo teatro y cine.

Si esto ocurriera con alguna persona y se observaran cambios cualitativos y significativos para la vida de ella, estaríamos en presencia de actos dramaterapéuticos, mediados por la ejecución de personajes.

Por lo tanto el teatro por sí solo (o el cine), no basta para tildarlo de “terapéutico”, en el sentido de que una identificación emocional de parte del público espectador con su situación personal no alcanza en ningún caso la categoría de “terapéutico”. Apenas logra una movilización emocional mínima, que durará lo que dura la conversación post-función entre amigos. Excepcionalmente alguna obra o un film calarán hondo en los huesos de los espectadores, y generarán un cambio de por vida. En este punto cada uno de nosotros

tenemos alguna gran obra de teatro o cine que nos cambió la vida o al menos participó, junto a otros factores que acontecían en ese momento, a cambiar nuestra vida.

Nos parece en tanto que el punto crítico para categorizar un acto como “terapéutico” el tema del cambio psíquico, ampliamente desarrollado por la psicología contemporánea.

Volviendo a la palabra persona, la derivación “personalidad”, deriva de aquella. Se refiere a como nos presentamos ante los demás con nuestras múltiples caras conductuales, emocionales y cognitivas. En psiquiatría los desordenes de la personalidad se pesquisan por las graves fallas conductuales y emocionales que experimentan las personas frente a los conflictos. Conductas explosivas, impulsividades que no miden (ni reflexionan) ninguna consecuencia de sus actos, heteroculpabilidad, o sea culpar a los demás de todos los problemas que han acumulado en sus vidas, sin ningún autorreproche, frialdad afectiva, emociones desbordadas que van más allá de lo grupal y socialmente adecuado, nula autorresponsabilidad, y cero sentido de culpa, son síntomas inequívocos de que estamos frente a un trastorno de la personalidad. O sea esa persona se nos aparece con las una y mil caras de su perturbada y patológica personalidad. Una buena base sociopsicopatológica es fundamental en la formación de cada dramaterapeuta.

Calvente, en la misma línea, define personaje en psicoterapia como “un modelo de relación”. Luego sostiene que “los personajes teatrales y los personajes de la mente tienen un origen y una función comunes. La diferencia consiste en que el creador teatral consigue elaborar una estructura con sutilezas y esencialidades que en los casos logrados le dan valor universal, en eso consiste la creación artística” (Calvente C., 2002)

Este mismo autor citando a Pirandello señala que “los personajes son la encarnación de una verdad conceptual, no nacida de la naturaleza, sino de la imaginación, que es la verdadera realidad y coincide con la vida”. En este caso el personaje nace de la subjetividad. (Calvente C., 2002)

Desde los trabajos experimentales de la multiplicación dramática, centrada en investigar lo que le ocurre a los terapeutas frente a escenas de captura que bloquean su accionar, Kesselman y Pavlovsky realizan a partir de los años 70 una exhaustiva investigación aplicada en grupos de co-visión y desarrollan el concepto de heteronimia, nutriéndose del trabajo literario del poeta portugués Fernando Pessoa (Kesselman H., Pavlovsky E. 2006).

Sintes dice que “esta co-visión es pues compartida y además no esta centrada en los pacientes, sino en una situación de bloqueo o de captura del desempeño profesional, que es aportada por uno de nosotros. Esta escena será dramatizada (escena mostrativa) y luego será “robada” por los demás para poder multiplicarse” (Sintes R., 2008)

Al respecto Kesselman afirma “como Tabuchi 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 que 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” (Kesselman H., citado por Sintes R., 2008)

Aquí los heterónimos cumplen con lo que entendemos como personajes, en lo que a modelos de relación y vínculos se refiere. El personaje (la máscara) puede tener diversos discursos (rollos o papeles), o sea experimentarse a través de muchos roles. Por ejemplo Hamlet juega varios roles: es hijo, en primer lugar; también es príncipe, amigo, amante.

A decir de Calvente, el personaje es un paradigma (del griego *para*, cerca; y *deyknyoo*, mostrar, ejemplificar), un depositario de identificaciones, tal vez una metáfora que se caracteriza por ser atravesada por diversos sentidos al darse en el terreno de lo figurado, mas no una mínima unidad de conducta cultural, como Moreno definió a los roles. “No podemos imaginar la obra de Pirandello como *Seis roles en busca de autor*. Los roles buscan personajes y los personajes buscan autor (Calvente C., 2002)

La concepción de personajes y heterónimos en psicoterapia y multiplicación dramática respectivamente, acuñada por estos autores, es mucho más estructural que la de rol y se sitúan en ámbitos de acción diferentes, principalmente en lo intra-individual y en lo relacional-interaccional inmediato, lo interpersonal, en comparación al concepto de rol que Moreno sitúa hacia lo interaccional - social y por ende con proyecciones hacia la cultura. De allí es que en psicodrama se entienda por rol como la mínima unidad de conducta cultural y que el “yo” surge a partir de los roles que desempeñamos en la vida.

Rol, del latín *rotula*, *roto*, girar; del español *rollo*, se refiere a los rollos en donde iban escritos los parlamentos que el apuntador soplabá a los actores. Deriva de un concepto verbal, palabra escrita y declamada en el teatro. Texto dramático, no partitura corporal.

Aunque proveniente del teatro, actualmente se trata de un concepto antropológico social y se refiere a la posición que toma una persona en una determinada sociedad.

Garrido Martín, en su impresionante libro “Jacob Levy Moreno. Psicología del encuentro”, señala lo siguiente: “Ya se hace admisible y aceptable la dimensión psicológica del rol, como el aspecto tangible de lo que denominamos yo. Es decir que si queremos definir al yo de una manera experimental, debemos recurrir a los roles que desempeña” (Garrido Martín E., 1978). Moreno por su parte es enfático en señalar que: “Los aspectos tangibles de lo que se conoce como “yo”, son los roles en que actúa” (Moreno J.L., 1965).

“Este yo psicológico es posterior al desempeño del rol. El hombre no puede experimentarse como yo, sino no es a través de una conducta, biográficamente un niño nunca podrá tener una conciencia de su yo, sino ha comenzado ejerciendo roles. Lo primero que existe es el rol, de él surge el yo” (Garrido Martín E., 1978)

Finalmente Moreno señala que “los roles y las relaciones entre los diversos roles constituyen la mejor revelación de una determinada cultura” (Moreno J.L., 1995)

“Existe una interacción entre el rol, considerado desde el punto de vista individual, y el rol desde el punto de vista cultural. Si queremos estudiar lo que es un individuo desde su tangibilidad, debemos recurrir al rol que desempeña dentro de una cultura; pero al mismo tiempo este estudio, sin pretenderlo explícitamente, expresa el grado de desarrollo que una cultura ha alcanzado. Medir roles es medir la edad cultural de una persona” (Garrido Martín E., 1978)

Volviendo a la utilidad de los personajes en dramaterapia en una especie de personajeología, por sobre la utilización de los roles de la sociología y del psicodrama, pensamos que si la dramaterapia comienza en la realidad cotidiana, atraviesa la realidad teatral (escenas y personajes), para desembocar nuevamente en la vida, es factible expandir el resultado hacia la instalación de estos personajes terapéuticos en nuestra vida a modo terminal de obra pirandelliana: “Los personajes encuentran autor, se quedan en mí y

forman parte de mí”, por lo tanto amplían mis recursos, resiliencias, facilidades, posibilidades.

Landy, un prolífico dramaterapeuta y autor norteamericano, sustenta gran parte de su praxis en la teoría de roles desde el modelo del construccionismo social y el interaccionismo simbólico. Por lo tanto Landy escapa de la dicotomía rol/personaje, proveniente del psicodrama, ampliando la visión de rol hacia los sí mismos múltiples o el yo con acumulación de sí mismos, con su enorme potencialidad camaleónica hacia el sí mismo y los demás, como sustento de la salud mental. Este autor supera la trilogía rol/yo/personajes, dando inicio a un concepto de rol amplio, jugado a través de los personajes teatrales, de la literatura, de la ficción, de la religión, para constituirnos en sí mismos múltiples, con nuestras exclusivas taxonomías y pléyades de personajes externos e internos, del teatro y de la vida, a nuestro servicio, que nos habitan, que nos movilizan bajo ciertas circunstancias y nos permiten cambiar (Landy R., 1993).

#### **4.-La escena**

##### **4.1.-Teoría de la escena**

Por dramática se entiende a la ciencia de las escenas y la teoría de la escena es uno de los aportes substanciales de Carlos Martínez-Bouquet, que es prioritario tener en cuenta, antes de transitar por la ruta de la creación. “La dramática abarca todas las relaciones que los hombres tienen con las escenas, su constitución en escenas, su participación en ellas, su percepción vivencial de las mismas, su capacidad de generarlas y encarnarlas” (Martínez-Bouquet CM., 2002) Escena se define como “una estructura multifocal y en continuo cambio, cuyos focos (personajes) pueden ser ocupados por personas. Dichos focos están conectados entre sí por puentes de doble dirección, por donde circulan diferentes tipos de energías, las que establecen vínculos entre los personajes. El espacio o ámbito en el que se asientan y la temporalidad en la que transcurren varían de acuerdo con los tipos de escena de que se trate. Las escenas son objeto de actos de conciencia o miradas” (Martínez-Bouquet CM., 2002)

La teoría de la escena de CMB sostiene la presencia de una escena manifiesta y otra latente, como dos escenas superpuestas. La segunda escena, la latente, es la que contiene o transmite las emociones, el significado sensible y profundo, respecto de la escena manifiesta que más bien tiene que ver con el discurso y personajes manifiestos, acciones visibles, interacciones, en fin todos los elementos en conjunto tal como llegan a nuestros sentidos y observación habituales.

En términos generales CMB señala que los elementos de la escena manifiesta son descriptibles, y corresponden a:

- personajes manifiestos
- acciones e interacciones
- espacio dramático (físico)
- tiempo
- conciencia del actos
- argumento
- guión
- crisis
- desenlace
- espectadores
- imagen
- objetos

La columna de la escena latente corresponde a lo no descriptible por los órganos de los sentidos:

- elementos afectivos: sensaciones, sentimientos, emociones, deseos, tensión dramática
- conciencia de los personajes
- significado o sentido
- espacio latente



- personajes latentes

Desde el marco de la semiología teatral se atisban ciertas coincidencias con la propuesta anterior. Saussure define signo teatral como la unión de un significante y un significado, es decir sería la unidad más pequeña portadora de sentido procedente de una combinación de elementos del significante y del significado. En el teatro, el plano del significante (de la expresión) está constituido por materiales escénicos (un objeto, un color, una forma, una luz, una mímica, un movimiento), mientras que el plano del significado es el concepto, la representación o la significación que vinculamos al significante, teniendo en cuenta que el significante varía en sus dimensiones, su naturaleza y su composición. (Pavis P., 1998)

Resulta tentador homologar la escena manifiesta con el significante y la escena latente con el significado. Según Saussure, ambas refundidas, corresponderían a lo que en semiótica teatral se denomina *signo*. Sería muy positivo no conceptualizar lo manifiesto y lo latente como pares disjuntos sino más bien como dimensiones confluentes de un mismo fenómeno a los que se accede con diferentes disposiciones mentales en forma simultánea.

#### **4.2.-Los seis personajes de las escenas latentes**

Martinez-Bouquet plantea que las escenas manifiestas suelen tener cualquier número de personajes, desde uno a miles. Hasta un escenario vacío puede albergar una escena manifiesta. Las escenas latentes, en cambio “siempre cuentan con seis personajes” (Martinez-Bouquet CM., 2002) Este autor define personajes latentes como “espacios que albergan las mentes de las personas y constituyen los únicos lugares de la estructura emocional de un grupo, en los que un individuo puede ubicarse”. Estos personajes condicionaran y determinarán que es lo que las personas sienten y desean.

Los seis personajes latentes señalados anteriormente son:

1. El personaje portador del deseo
2. El personaje deseado
3. El enemigo
4. El amigo

5. El que ofrece un servicio
6. El que consume ese servicio

Estos personajes presentan ciertas afinidades que permiten agruparlos en tres ejes, según las funciones específicas que cumplen:

1. El portador del deseo y el objeto del deseo se sitúan en el eje del deseo, de la interioridad y de la pasión.
2. El amigo y enemigo corresponden al eje del destino, de las vicisitudes o del tiempo
3. El que ofrece un servicio y el que consume se inscribe en el eje de lo social, de las profesiones o del espacio

“Detrás de una dificultad hay un deseo” (Cita señalada por Jorge Sarquis, en el prólogo del libro “La Ruta de la Creación”): “Nadie percibe o a nadie le preocupan las dificultades para hacer o ser algo, sino tuviera un fuerte deseo por conseguirlo” (Sarquis J., 2006). En la teoría psicoanalítica, “a partir de la introducción del objeto en su doble forma de objeto causa de deseo y como objeto *plus* de goce, el otro no es solo otro del significante o deseo, sino también el otro del goce. Presente en su doble forma, como sujeto mítico o como sujeto sometido a puntos de goce, vía pulsional, en relación al fantasma, el sujeto del deseo ya no se confunde, por así decirlo, con el sujeto del goce” (Mangifesta C., 1995)

El deseo y la deseorología, disciplina que estudia, cuestiona y reelabora las definiciones del concepto de deseo, dando paso a sinnúmero de interpretaciones prácticas y teóricas, ha sido objeto de estudios racionales y empíricos de variadas disciplinas, principalmente aquellas relacionadas con el ser humano social y político, profundizando en aspectos filosóficos, psicoanalíticos y sociológicos. Sin embargo en el arte y en lo escénico en particular (incluyendo los fenómenos psicodramáticos) esta búsqueda intelectual se ha visto ausente debido a la escasa conciencia de los artistas (y dramaterapeutas) de la importancia de ampliar este campo de estudio (Espinoza M., 2001)

#### **4.3.-Ejemplos y aplicaciones prácticas de la teoría de la escena en dramaterapia**

En la sesión 4 del segundo módulo del diplomado de dramaterapia año 2006, relacionado con el trabajo escénico y orientado a contactarnos vivencialmente con lo manifiesto y lo latente de las escenas personales y las melodías latentes de la cultura, iniciamos un ejercicio creado y desarrollado por el autor de este capítulo en 1999, que denomino “trabajo dramaterapéutico con textos fijos”. Consiste en que los alumnos después de un caldeamiento corporal, apoyado con música, abren una maleta que contiene libros de la literatura universal, ubicados al azar, de diversa índole, preferentemente textos provenientes de la dramaturgia, poesía y textos bíblicos. Los alumnos se dejan impactar por el título del libro y luego se les pide que seleccionen una frase (le llamo textos dramáticos que más adelante denomino textos terapéuticos). No debe tener más de cinco palabras, con el fin de que puedan descubrir el texto (o memorizarlo en el sentido del actor teatral, es decir hacerlo propio, incorporarlo, considerando que muchos de los profesionales no son actores sino provienen del ámbito de la salud, educación, servicio social y otras disciplinas).

Cada uno de ellos, en forma individual, camina por el espacio escénico incorporando y descubriendo el texto hasta que prescindan del libro. Luego ubican el texto en el espacio con una, dos o hasta tres emociones diferentes. Van susurrando su texto al oído de cualquiera que pase por su lado de manera de construir una especie de caleidoscopio textual, una multitextualidad. Pronto ya son capaces de articular trilogías de textos. Uno parte, al modo de tesis, luego otro responde al modo de antítesis y un tercer miembro sella al modo de síntesis. La sincronía es sorprendente. Difiere de la técnica de teatro debate en el sentido de que se trata de textos fijos y no improvisados como aquellos. Además se trata más bien de un caldeamiento específico ya que luego, a propósito de este trabajo, el grupo se reúne en círculo y va en búsqueda de los “textos traumáticos” que pertenecen a una evocación textual personal de alguna escena biográfica difícil o de su vida institucional y que quedaron resonando en la mente de cada uno, al modo de un texto fijo grabado, como suele ocurrir en los psicotraumas.

Parto de la premisa de que detrás de un texto hay una escena y de que las situaciones traumáticas dejan huellas en la mente preferentemente a través de los órganos de los sentidos, voces, frases cortas (textos traumáticos), imágenes, sueños, pesadillas, olores,

movimientos y sensaciones táctiles, entre otras. Puede llamar la tensión de que hable de textos traumáticos, pero aclaro de que no sólo me refiero a las grandes psicotraumatizaciones sino a aquellos textos que “dejan huella” o huellas mnémicas como las palabras que quedan grabadas en situaciones de abusos, maltratos, violencia u otras humillaciones.

En nuestro ejemplo el grupo se dividió en dos elecciones sociodramáticas:

El texto de una alumna: “Este es mi primer acto de amor” que fue finalmente dramatizado por tener mayor número de elecciones, quedando como texto y escena co-protagónica el de un participante varón: “...Un brindis porque no has perdido la capacidad de soñar” (Volveré sobre este texto más adelante).

#### **4.4.-Re-construcción de la escena**

La protagonista (personaje 1, o portadora del deseo), una joven egresada de derecho, había elegido desde la literatura universal un breve texto del libro Justine del Marqués de Sade: “Convéncete, la felicidad sólo la encontrarás en el seno de la virtud”.

Este texto, cual iniciador mental, hace que la protagonista evoque un texto personal y una escena en la que se encuentra frente a su mejor amiga en el departamento que comparten y su ex - novio (quien actualmente es pareja de su amiga). Por lo tanto están en escena tres personajes en conflicto. A esto llamo núcleo escénico.

Señalaré, para efectos didácticos, progresivamente los textos por pares:

El texto personal y el texto extraído por cada uno, de la literatura universal.

Personaje 2: “La amiga” (o enemiga)

Texto personal: “Ya no te reconozco. Tú para mí estás muerta”

Texto universal: “El es sólo un poco de agua, del que espero hijos, tierra y salud” (De F. García Lorca, Bodas de Sangre)

Personaje 3: “El ex - novio” (el personaje deseado)

Texto personal: “Se puede cambiar, ahora soy otro”

Texto universal: “Yo siempre he sido solo” (De L.H. Heiremans,  
El Abanderado)

Claramente queda en evidencia en este núcleo escénico la presencia irrefutable de los ejes del deseo y del destino, materializados por la relación entre el portador del deseo (la protagonista), el personaje deseado (el ex – novio) y nuevamente la protagonista respecto de la enemiga (en este caso, tenemos que decirlo, su ex – amiga, a pesar de que conviven y ella vive, aún, en el apartamento de la protagonista).

Falta por reconstruir el eje de lo social, de las profesiones y/o del espacio.

Aquí participan varios otros personajes que se ubican en el imaginario de la protagonista, ya que son evocados a partir de indicaciones del director para ampliar el espacio real y psicodramático de manera de obtener más información manifiesta y latente de la escena.

Surgen personajes actuantes y actantes (es decir inanimados o metafóricos, como sería el silencio que, en un instante de la búsqueda de personajes para poblar la escena, el director define como significativo), relacionados con lo social:

Personaje 4: “La terapeuta” (ofrece un servicio)

Texto personal: “La semilla para que dé frutos tiene que morir”

Texto universal: “Vanidad de vanidad, todo es vanidad” (De La Biblia)

Personaje 5: “El silencio” (ofrece un servicio)

Texto personal: “Te quiero”

Texto universal: “Yo se lo explicaré” (De algún libro no identificado)

En el espacio aparecen dos personajes compuestos, que forman parte del entorno y del paisaje urbano con el que comparte el día a día la protagonista:

Personaje 6: Formado por la díada, el Cerro San Cristóbal, en el Centro Cívico de Santiago y la Virgen del Cerro en su punto más alto (ofrece un servicio).

Cerro San Cristóbal

Texto personal: “El sentido del amor se parece mucho al sentido del humor”

Texto universal: “Esta es tu hora. Tu libre vuelo hacia lo indecible”

(De W. Whitman, Hojas de Hierba)

Virgen del Cerro

Texto personal: “Para ganar hay que soltar”

Texto universal: “Yo soy feliz” (De R. Darío, Azul)

Personaje 7: Formado por una tríada, el tronco de una enredadera ubicada en el balcón del apartamento y dos de sus ramas a ambos costados (ofrece un servicio).

Enredadera

Texto personal: “Las cosas se hacen bien o no se hacen”

Texto universal: “Le es imposible volver, el triste ha muerto”

(De W. Shakespeare, Hamlet)

Ramas:

Texto personal: “Todo pasa por algo, todo sucede por algo”

Texto universal: “Se creará que soy una mujer de esas” (De W. Shakespeare, Romeo y Julieta)

Podemos inferir que detrás de los textos reales de cada personaje, se insinúan, rotundos, los textos provenientes de la literatura universal, que logran reconstruir los filamentos de la escena latente aquí expuesta, al mismo tiempo que nos conectan con profundidad con las melodías latentes de la cultura de todos los tiempos. Si analizáramos brevemente las características de los personajes universales y el sentido metafórico de la obra que habitan, podríamos ser capaces de descubrir la relación mágica y misteriosa que tienen con nuestras

propias vidas, en cada escena que nos toca vivir y representar. Sólo para efectos didácticos analizaré escuetamente los personajes universales del núcleo escénico.

“Justine o los infortunios de la virtud”:

Trata de la vida desgraciada de Justine, una jovencita a la que la naturaleza ha dotado de un irresistible impulso hacia la virtud, pero al quedar huérfana, se enfrenta a un mundo lleno de libertinos. Ella y su hermana Juliette se ven obligadas a buscarse la vida como pueden, mientras que Juliette inclinada naturalmente al vicio, decide prostituirse, lo que la lleva a alcanzar el éxito y la respetabilidad, la buena de Justine se empeña, contra toda lógica, en querer llevar una vida virtuosa.

Casi veinte años después de su separación las dos hermanas se encuentran, sin reconocerse. Juliette es la esposa de un importante personaje y Justine se encuentra en un absoluto desvalimiento. Esta refiere a aquella sus desventuras acerca de cómo, por su inclinación a la virtud, fue una y otra vez vejada, sin encontrar nunca la paz. El relato de Justine ocupa la mayor parte del libro. Al terminar, Justine es reconocida por Juliette, quien decide ayudarla, pero poco después, la pobre de Justine es alcanzada por un rayo, sin posibilidad de gozar de la vida tranquila que su hermana esta resuelta a proporcionarle. Aunque, con ironía, el narrador concluye en el último párrafo de la novela que la virtud de Justine ha de hallar su recompensa en el más allá, es evidente que su intención es absolutamente contraria: demostrar que la inexistencia de un plan divino vuelve ridícula la ética cristiana y que no existe otra justicia que no sea el capricho de los poderosos. Frecuentemente son los libertinos que abusan de Justine de las más insólitas maneras los que mantienen esta posición, mientras que Justine se mantiene firme en sus convicciones morales e incluso llega a perdonar a sus torturadores, lo que sólo le lleva a sufrir aún más abusos.

Acerca de la experiencia del trabajo con textos fijos de la protagonista señala: “La elección de *Justina*, fue más bien al azar, de hecho nunca había escuchado su nombre y su autor – El Marques de Sade - no llamaba particularmente mi atención. En el caldeamiento previo había escogido un objeto relacionado con mi mundo exterior, uno que yo identificaba con

la pureza de mi ser, pureza que muchas veces percibo cubierta de humo y lodo. Sin embargo aquella vez la percibía allí, a través de ese objeto y podía sentirme orgullosa de su existencia. Llegado el momento de elegir un breve texto del libro, el que llamó mi atención fue: -Convéncete, la felicidad solo la encontrarás en el seno de la virtud-. Muchas veces he sentido el costo de la soledad en beneficio de la independencia. Virtud, para mí, en ese momento, que era capaz de hacerme postergar por otro (u otra). Dicha frase se encuentra en el párrafo final de la novela, en que el

autor interpela directamente al lector. Para mi sorpresa, dicha afirmación es una ironía del Marqués, donde ridiculiza la ética cristiana y su justificación de la virtud, el ser gratificado y feliz después de esta vida. Como es de sospechar yo no leí lo de la ironía y continué la sesión apegada a las bondades de la virtud y la resonancia que esta tenía con mi vivencia y frase personal actual. El texto de mi vida real que vino a mi mente, a partir de aquel de la literatura universal, fue: -Este es mi primer acto de amor-. Finalmente toda la resonancia se centró precisamente en no continuar llevando a cabo dicho acto de amor, del que, a pesar del sufrimiento, yo me sentía muy orgullosa (El Marqués de Sade diría entonces, “bueno, allí estaba el placer”).

La virtud será una cuestión de hacer un buen o mal negocio. Pensar sobre ese negocio será lo que constituya el razonamiento moral: La virtud es útil a los demás y en ese sentido es buena, porque si admito no hacer más de lo que es bueno para los demás, no recibiré más que el bien. Este razonamiento no es más que un sofisma. A cambio del poco bien que recibo de los demás por el hecho de practicar la virtud, realizo un millón de sacrificios que no me compensan. Al recibir menos de lo que doy estoy haciendo un mal negocio. ¿Negocio para quien? Obviamente para cada individuo en particular, para quien de este modo la virtud solo es, como el vicio, una de las formas de conducirse en el mundo que deberá ser juzgada en tanto sirva a su particular actualización de placeres. Por último la mayor resonancia personal es que la virtud probablemente conduzca a la felicidad, siempre que vaya acompañada del placer de ser capaz de amar. Pero cuando el dolor es tal, que ya no queda placer y te inunda, es necesario replegarse, cuidarse, ser virtuoso con uno mismo. O se que la felicidad sólo se encuentra en el seno de la virtud, cuando lleva consigo algún tipo de placer”.



### “Bodas de Sangre”

La co-protagonista, la “enemiga” de la escena latente, esta representada por una joven actriz, estudiante del diplomado de dramaterapia. Su texto personal fue: “Ya no te reconozco. Tu para mí estas muerta” y fue movilizado a partir del texto universal extraído de la obra de García Lorca, Bodas de Sangre: “El es sólo un poco de agua, del que espero hijos, tierra y salud”, pronunciado en la obra por La Novia. La experiencia es relatada del siguiente modo: “Al encontrar el texto recordé que alguna vez me hizo llorar cuando, como actriz, actué en un montaje de Bodas de Sangre. Al momento de declamar el texto al oído de mis compañeros en el caldeamiento específico me sorprendí frenando por los hombros a muchos de ellos, diciéndoles mi texto muy silenciosa y apretando sus brazos, entonces esperaba respuestas. Cuando dejé que el texto me impactara sentí mucho dolor, un recuerdo de un sentimiento que no vivía hace mucho tiempo. Quise elegir un texto, sentí terror de enfrentarme a esa frase mía De cierta forma quise detener ese viaje interior, estaba angustiada, elegí “este es mi primer acto de amor”. Fue impresionante cuando la protagonista me busco para que representara el rol de la amiga. Tener que actuar un rol que nunca había vivido en la vida real. Yo era esta vez la mujer que se quedaba con el hombre. Era la villana, y no la víctima abandonada. Entonces comprendí muchas cosas, algo resonó fuerte en mí. Creo que tuvo especial repercusión en mí el tema del silencio y la soledad, los que me aterran mucho, pero con los que vivo y comparto. Entendí porqué es necesaria la soledad. Sentí que lo fuerte que vivencié con los textos quedó suficientemente cerrado en la escena misma. Así aprendí que la dramaterapia cierra la sesión en la escena misma, de manera simbólica o metafórica, más que con la verbalización”

### “El abanderado”

El personaje deseado esta representado por un ingeniero que ha ejercido sólo un par de años su profesión. El resto del tiempo lo dedica a perfeccionar su pasión que es la actuación teatral y recientemente la dramaterapia. Elige el texto universal : “Yo siempre he sido solo”

de la obra chilena “El Abanderado” de Luis Alberto Heiremans. Esta obra fue escrita en 1961 y narra el peregrinaje de un bandido, El Abanderado, nombre que viene de cómo flamea el pañuelo que lleva en la cabeza cuando galopa. Es capturado y llevado a un tren que lo transporta finalmente al patíbulo. La caída del Abanderado tiene un paralelo con las fiestas religiosas que hacen referencia a la crucifixión de Cristo. En su camino, El Abanderado recibe los insultos de la gente y sufre cuando le leen sus crímenes. Su sufrimiento está dado porque intenta evadirse y buscar algo que no esté sucio o contaminado, sin encontrarlo. Luego vuelve a ver a su madre, a quien puede decirle lo que nunca le dijo, ya que muy precozmente abandonó el hogar. Justo antes de su viaje encuentra ese algo, que no se triza ni se rompe, que no es una cosa sino más bien es algo que uno guarda adentro, no se sabe bien donde, y que es más cierto que una cosa, más cierto que lo que se mira y se toca.

El testimonio de la experiencia del alumno es narrado así: “El viaje del Abanderado tiene una relación con el viajero, que fue mi personaje en la sesión 4 de dramaterapia. Ese viaje ahora tiene un destino muy claro, es un viaje a encontrarme con mí mismo. La frase del libro -yo siempre he sido solo-, inicialmente vista como dura y negativa, adquiere después de una relectura de la obra una connotación positiva. En realidad es algo como -he creído estar solo-, pero siempre ha habido alguien. Este viaje, este viajero y este cambio post viaje se relaciona también con mi frase personal – se puede cambiar, ahora soy otro -. Esta frase surgió en un viaje, en un largo viaje de cinco años viviendo en varios países, lejos de la familia y de los amigos. Esta frase hace referencia a terminar del viaje. Ahora volví a mi casa, pero soy otro”.

#### El compartir

En la sesión 4 de diplomado de dramaterapia ocurrida en Noviembre del 2006, el trabajo culminó con un cierre verbalizado al estilo compartir o *sharing* psicodramático. Se debe a nuestra fuerte formación como psicodramatistas el decidir este tipo de salida, ya que en estricto rigor, el dispositivo dramaterapéutico no necesita de ello. Su abordaje colateral y simbólico, con extenso uso de la metáfora y del lenguaje figurado e icónico, con utilización

de rituales finales que generan una impronta mágica, permite que la mente del participante, al igual que en el teatro, selle sus emociones y logre una adecuada estructuración psíquica que reordene su vivenciar en nuevas categorías de conocimientos, comprensiones y significaciones. Esta vez, en forma exploratoria, quisimos saber un poco más para lo cual destinamos un tiempo al proceso de elaboración verbal. Dejo en claro que desde el punto de vista técnico la sesión estaba cerrada al interior de la escena con el sólo declamar los textos universales. De allí a que estos reciba el nombre de textos terapéuticos o sanadores que sumergen a los participantes en un clima onírico y resolutivo, como suele ocurrir en los sueños lúcidos terapéuticos o en los ritos mágicos sanadores.

Durante el compartir la protagonista permaneció largo tiempo en silencio. Intuí y luego confirmé que en el compartir se reprodujo la escena latente ya que la mayoría de los alumnos se limitaron a juzgar, criticar o dar consejería a la protagonista, amén de los insistentes señalamientos del director de ubicar el sharing en el nivel de compartir afectivamente las vivencias a modo personal y desde allí devolver a la protagonista. Mas el peso de lo latente se hizo ver en el sharing y una fuerte sensación de incomodidad tiñó “como un humo” el clima de la jornada, con extensas verbalizaciones resistenciales y explicaciones sin sentido, que desnaturalizan las experiencias vividas. Dado que la dramaterapia no se vale de interpretaciones verbales de parte del director para cambiar dicho clima, interpretar la agresión, la rabia y vencer las resistencias, fue necesario esperar el surgimiento de la escena co-coprotagonica (mencionada con anterioridad y que en la elección inicial obtuvo también alta votación) Esto es lo que suelo llamar “escenodrama”, es decir acciones escénicas que siguen la misma lógica accional de los protagonistas individuales, esta vez con conjuntos de acciones y personajes (dramas) articulados o en respuesta a otros conjuntos de acciones (otros dramas). Es como diálogos teatrales de escenas que suelen tener mucho que ver entre sí, generalmente más factible de observar cuando un grupo, sociométricamente, elige dos escenas fuertemente respaldadas, pero solo una de ellas podrá jugarse en el espacio terapéutico por razones de tiempo o de proceso.

La escena que viene a reparar el impasse final del sharing viene de “Lautaro. Epopeya de Pueblo Araucano” de la dramaturga chilena Isidora Aguirre. El texto personal del alumno no elegido fue: “...un brindis porque no has perdido la capacidad de soñar..”, referido a un

discurso de un amigo hacia muchos años, en una fiesta de disfraces, en donde todos los presentes terminaban una etapa de sus vidas e ingresaban al mundo laboral. El testimonio de este alumnos era: “Recuerdo que todos teníamos dudas respecto del futuro y de lo que serían nuestras vidas, con temor a cambiar tanto que tal vez no nos reconoceríamos. Por ello, para mi cumpleaños se me ocurrió disfrazarnos y ver qué tan enmascarados podíamos estar”

La frase de la literatura universal pertenece a Lautaro, el joven libertador de la Araucanía, en el Sur de Chile: “Las batallas no se ganan con largos discursos”. Lautaro, siempre fiel a sus raíces indígenas, quien fue separado de su familia para convertirse en el criado de Don Pedro De Valdivia, aprende todo lo que le puede enseñar su nuevo amo, el colonizador español, a fin de utilizar esos conocimientos en beneficio de su pueblo. Se revela contra los españoles y se transforma en el principal enemigo mostrándose como un hábil estratega y feroz combatiente.

Pero reintegrarse a su pueblo no fue fácil. Mirado con desconfianza y recelo por sus lazos con los españoles, mientras el consejo discutía las opciones que tenían para enfrentar el enemigo, Lautaro los confronta para que tomen acciones concretas. El Cacique Colo Colo lo escuchaba con atención, reconociendo su sabiduría por lo que mediaba ante la rudeza de los consejeros con Lautaro. Los consejeros no llegan a acuerdos y Lautaro los confronta célebremente diciéndoles: “Las batallas no se ganan con largos discursos”.

Allí concluye la sesión de dramaterapia, sin más palabras que esta frase en medio de un aplauso cerrado.

### **5.-Psicodrama**

Sin duda se produce una gran confusión para quienes se inician en la dramaterapia con el psicodrama. Si bien muchos dramaterapeutas lo incluyen como parte de, no dejan en claro que se trata de disciplinas muy diferentes tanto en sus orígenes, en su evolución y en la manera de hacer terapia, como métodos. Así queda consignado en las primeras páginas de este capítulo en donde se desarrolla exhaustivamente sus divergencias, una de las cuales es central y se refiere a que el psicodrama nace y deriva del mundo médico (fue creado por

Jacob Levy Moreno, psiquiatra rumano) y por lo tanto de la concepción salud/ enfermedad marcada con los déficit del ser humano y los grupos, en una epistemología lineal determinista, en un contexto cibernético de primer orden y centrada en la patología. El elemento más paradigmático de esto lo constituye el psicodrama vertical, o sea aquel que por medio del encadenamiento escénico hurga en el pasado del protagonista, buscando la escena nuclear conflictiva, para re-matizarla, y de ese modo volver al presente recuperado. Este modelo tradicional del psicodrama ha sido superado por numerosos psicodramatistas contemporáneos, por ejemplo el trabajo del destacado psicodramatista brasileño Dr. José Fonseca, con su método que denomina psicoterapia de la relación. Este autor cuando oficia de terapeuta, en un psicodrama bipersonal, juega todos los roles posibles frente a su paciente de manera de generar un caleidoscopio vivencial que mueve la mente del paciente en diversas direcciones en el tiempo, lo cual a mi modo de ver es sistémico (Fonseca J., 2000). Otros psicodramatistas trabajan con escenas múltiples, pasadas y futuras, lo cual infunde al psicodrama clásico de nuevos bríos, respecto de la complejidad propia de las psicoterapias contemporáneas (Aruguete G., 2005).

Con todo el modo de hacer psicodrama en la actualidad sigue siendo bastante parecido entre los psicodramatistas post-morenianos, con una cierta rigidez metodológica y utilización de elementos de intermediación psicológica, tales como máscaras, telas, objetos diversos, que recuerdan los orígenes teatrales de este método.

Otro error frecuente que suele afirmarse es señalar que el psicodrama tiene sus orígenes en el teatro. No es cierto. Moreno fue un enamorado del teatro, así como de la sociología y de los grupos. Por esto es que lo primero que realiza, con anterioridad al psicodrama, es el teatro de la espontaneidad, con actores profesionales. Esto ocupa su interés por poco tiempo ya que descubre, a propósito del cambio de roles, que se producirían efectos terapéuticos en aquellas personas a quienes se aplicaba esta técnica e interesándose por el psicodrama. El teatro de la espontaneidad y el psicodrama, su derivada, es anti-mimesis, la verdad que Moreno buscaba con fervor. Por lo tanto podríamos afirmar que el psicodrama nace a partir del teatro de la espontaneidad, y éste a su vez, nace de Moreno, su creador (Moreno J.L., 1977; Moreno J.L. 1995).

Por lo tanto los dramaterapeutas deberían tomar del psicodrama sus técnicas fundamentales: espejo, doblaje, cambio de roles, soliloquios, interpolaciones, esculturas, apartes, entre muchas (se dice que el psicodrama ostenta ser depositario de más de 500 técnicas). Estas técnicas facilitarían al dramaterapeuta el manejo de muchas escenas que se jueguen en la escena ficcional del teatro de sanación, como elementos auxiliares al servicio de una praxis que tiene una lógica diferente por el solo hecho de venir desde el teatro y culminar en el teatro, o sea en la mimesis, la imitación de la realidad, con sus 25 siglos de historia a sus espaldas, desde el arte, desde los rituales sagrados de las comunidades ancestrales.

Un extenso capítulo acerca del psicodrama es desarrollado ampliamente más adelante.

## **6.-Enacción**

En el esquema de trabajo dramaterapéutico de Emunah, la fase más importante del proceso recae en la fase IV, llamada “culminación de la enacción”, que ocurre a continuación del juego dramático, trabajo de escenas y juego de roles. Si bien la traducción al español de la palabra “enactment” se concibe en forma habitual como “actuación”, y por lo tanto tendría que leerse como “culminación de la actuación”, después de las fases secuenciales de juego, personajes y escenas, nos llama la atención lo que señala el sabio Francisco Varela en muchos de sus textos acerca de la teoría del conocimiento: “Enacción, se trata de un neologismo del inglés, *to enact, enactment*, y tiene dos acepciones. Representar, jugar un papel o actuar”. O, (como lo propone Varela), “hacer emerger, traer a la mano”, referido mas bien, a la forma como generamos conocimiento desde la experiencia encarnada.

Y luego agrega: “La cognición no consiste en representación, sino en acción encarnada, lo que llama “un mundo inactuado”. “La idea fundamental es que las estructuras encarnadas, es decir sensori-motrices, son el meollo de la experiencia, y ésta motiva la comprensión conceptual y el pensamiento racional”. Luego continúa “el enfoque enactivo de la cognición, enfatiza la importancia de que la percepción es acción guiada perceptualmente, y que las estructuras cognitivas surgen de los esquemas sensori-motrices recurrentes, que permite que la acción sea guiada perceptualmente”.

“El núcleo de esta visión emergentes la convicción de que las verdaderas unidades del conocimiento, son de naturaleza eminentemente concretas, incorporadas, encarnadas, vividas, y que el conocimiento se refiere a una situacionalidad. El mundo no es algo que nos haya sido entregado, es algo que emerge a partir de cómo nos movemos, tocamos, respiramos y comemos; a esto se llama la cognición como enacción, ya que la acción que connota el producir por medio de una manipulación concreta” (Varela F.....)

Emunah, a mi modo de ver, utiliza una acepción general del verbo, referido a actual un rol o un personaje. No va en línea de la profunda conceptualización planteada por Varela, aplicable ampliamente en la disciplina no solo de la terapia sino del saber humano. Partiendo del cuerpo (las percepciones sensori-motrices) se llega a la cognición. Se trata de un enfoque ascendente, corporal-afectivo-cognitivo. A partir de este enfoque se podría explicar el cambio corporal, conductual, afectivo y cognitivo que viven quienes aplican la dramaterapia en sus vidas. Si este método genera cambio en estas cuatro dimensiones, entonces es profundamente terapéutico.

La terapia sensori-motriz ascendente, aparece señalada como tal en los trabajos de Pat Odgen, en el tratamiento del trauma y de la disociación (Odgen P.,Gonzalez A, Van del Khal). Sin embargo estas autoras no establecen una conexión con la dramaterapia, aunque sus similitudes son notables. Lo ascendente se menciona para establecer una diferencia con las terapias cognitivo-conductuales, “descendentes”, es decir, que parten desde el pensamiento hacia la conducta. Al identificar las cogniciones distorsionadas, ideas irracionales, pensamientos automáticos, generalizaciones, los pacientes modifican la emoción subyacente y las conductas problemáticas. Este tipo de terapias muy en boga en la actualidad y que gozan de amplio prestigio en el mundo de las psicoterapias basadas en la evidencia, no llegan al cuerpo, al menos explícitamente. No obstante su naturaleza preferentemente “cognitiva”, carecen de teoría para argumentar algo que es eminentemente experiencial. Se quedan en la conducta, aun en el entendido que estas son una extensión del cuerpo.

Sin embargo, la clínica diferencial del trabajo con traumas nos hace reflexionar profundamente en este punto, ya que es bien sabido por los clínico que se dedican a tratar pacientes con graves traumatizaciones que muchas memorias traumáticas quedan

encapsuladas en el cuerpo; muchas veces pueden destrabarse de sus cárceles psico-orgánicas por medio de movimientos corporales que el mismo paciente ejecuta o es asistido por un terapeuta corporal. A veces se disparan como *flash-back* violentos, ante un estímulo nimio como un ruido, el click inocente de cualquier artefacto que recuerda el sonido del percutor de una pistola, un olor característico que dispara la memoria traumática con los olores del atacante, el olor a aceite y gasolina en un grave accidente de tránsito, los gritos desgarradores, o la visión de la grasa humana derritiéndose en los rieles calientes del ferrocarril, después de impactar y destrozar a un transeúnte suicidal. El presente y detallado relato muestra cómo las minuciosidades de la descripción comprueban que hay algo más que un simple recuerdo, se trata de un recuerdo vivo, encarnado, incorporado, hecho carne y que ahora, después del trauma, viene a convivir con el paciente diariamente:

***“He matado a 15 personas en las vías. No se trata de muertes normales, son muertes atroces. Esta en mi memoria el olor a la grasa humana. Es un olor especial, diferente a la grasa de la carne asada de vacuno. Es la grasita humana que chorrea derritiéndose en los rieles hirvientes. Gente con el cráneo molido. Con la pura piel de la cara como una máscara de goma en el piso. No había cráneo, pura piel, como una máscara arrugada”.***

No hay palabras para relatar el horror. No hay lenguaje que de cuenta de esto para reparar y cambiar lo acontecido. El trauma es el prisionero, el cuerpo la cárcel; la persona que lo vivió, el carcelero. Víctima y celador. Ninguno queda lo suficientemente libre como para escaparse. Si el trauma yace en el cuerpo, el los órganos sensoriales, la única vía posible de escapatoria será el cuerpo. Y eso puede tardar años, si es que ocurre.

La profundización de esta fase aludida por Emunah se refiere a la utilización de técnicas psicodramáticas tales como el doblaje en el contexto de la escena psicodramática centrada en el individuo. Sin embargo el concepto de enacción referido al cuerpo va mucho más allá que la aplicación de técnicas psicodramáticas en el trabajo dramaterapéutico. Se refiere a que la centralidad que adquiere el teatro, la enacción y los rituales, por sobre las técnicas de psicodrama, pone de relieve la importancia de los personajes y las escenas en esta concepción, cada vez que la enacción permitirá al jugar la vida de éste o aquel personaje, en esta y aquella escena, traer un mundo a la mano, el mundo del personaje, o el de muchos personajes que impactaran en mi mundo, un mundo encarnado, un mundo concreto, “con-



todo”, como la etimología de la palabra lo señala, todo junto, entero, completo, el *ad-vaita* o no-dualidad de la filosofía perenne de la India, a diferencia de lo abstracto que se refiere a separar algo de algo, poner algo aparte, diseccionar, separar mundos. (Cavalle M.)

En este punto confluyen los trabajos de Jennings y Emunah. La primera, con su modelo EPR, más certeramente parte de la encarnación, y a través de la proyección y enrolamiento va siguiendo la ruta creativa desde la palabra y mundo encarnado, hasta la liberación de este, pasando por la realidad teatral, y saliendo de ella fortalecida, cambiada. La segunda autora, a mi modo de ver desconociendo la potencialidad del verbo *to enact*, en la acepción “enacción”, permite que nosotros demos un giro conceptual a algo tan mecánico como es la actuación teatral y su limitado rango de acción en lo terapéutico, hacia el traer un mundo a la mano, hacer emerger, maximizando la aplicación de esta nueva concepción en la dramaterapia.

Aquí comenzamos a ganar fuerza para afirmar que lo terapéutico de la dramaterapia tiene que ver con lo referido a la enacción, lo experiencial, la estética, la creatividad y sus complejas inteconexiones.

### **7.-Rituales terapéuticos**

Los rituales forman parte central de la teoría de la dramaterapia. Pertenecen a la historia de la humanidad, forman parte del acervo antropológico y cultural de la especie humana y representan los orígenes del teatro, en las ceremonias y ritos de iniciación, transición, despedida y otros, de los pueblos originarios. Los ritos corresponden a acciones comunitarias testificadas que dan cuenta de los mitos que un grupo ha creado a lo largo de su historia. Son capaces de reunir en un mismo escenario emociones, conductas y pensamientos contradictorios, que develan el darse cuenta de la finitud del ser humano frente las fuerzas de la naturaleza, la vida y de la muerte, la inmensidad del cosmos.

Los ritos corporizan los mitos y leyendas que se han escrito a lo largo de la vida humana. Tragedias y catástrofes son depositadas en relatos y después, para que permanezcan para siempre en la memoria colectiva a través de las generaciones, corporizadas en rituales frente a toda la comunidad, que testifica, en un lugar sagrado, la escena teatral.

En dramaterapia el rito forma parte de su leyenda, que es la leyenda del teatro, y también forma parte de su historia y cierre. Marca el telón de la obra terminada. Corresponde al momento culminante del proceso dramaterapéutico en una especie de rito mágico, en donde no caben verbalizaciones ni la palabra hablada. Podrá ser patrimonio de la cultura por medio de la palabra escrita, acciones, imágenes, la creación de nuevas dramaturgias y obras de teatro terminadas, para continuar con la ciclicidad creadora.

Se ofrece al lector un extenso capítulo acerca de rituales terapéuticos para ampliar los conocimientos y prácticas, más adelante en este libro.

### **8.-Lo experiencial**

La búsqueda de un modelo teórico que facilite la comprensión del cómo y porque la dramaterapia a través de la acción dramático-teatral, creatividad grupal y ejecución de obras, logra sus objetivos terapéuticos, nos conduce hacia lo experiencial, no tanto en lo referido a una condición natural del ser humano - el flujo de su experiencia en el devenir de su historia de vida - sino en cuanto modelo teórico técnico de aplicación, de la psicoterapia experiencial, estudiada ampliamente por el filósofo y psicólogo norteamericano, Eugene Gendlin, discípulo de Carl Rogers, a partir de la década de los 70.

Resulta particularmente difícil definir la experiencia. Tendríamos que experimentar la definición de la experiencia para intentar, desde ese experimentar, definirla. Este trabalenguas que puede resultar jocoso para el lector, es útil ya que por medio de la comicidad podríamos intuir que hay experiencias muy difíciles de explicar a riesgo de enredarnos en el lenguaje y las teorías. No es fácil hacerlo desde una lógica racional. Acerca de la "experiencia" Gendlin señala: "Uno existe en la experiencia concreta, y esto no es asimilable a conceptos, estructuras conceptuales, definiciones, o unidades de ninguna clase. Las estructuras y unidades se hacen a partir de la experiencia, pero esta jamás es igual a las palabras que la expresan. Ni a ningún "qué" susceptible de definición. Es pre-conceptual. La existencia precede a la definición" (Gendlin E., En Alemany C., 1997)

La existencia es sentida corporalmente a través del flujo de la experiencia. Funciona como interiormente sentida, situacionalmente vivida y siempre referida como interacción.

Gendlin denomina “auténtica psicoterapia”, a aquel acontecimiento en que el cliente “expresa de modo nuevo y personal sus sentimientos en curso, o de otro modo los simboliza, reacciona ante nosotros a partir de ellos y deja a su proceso desenvolverse y modificarse en relación a nosotros” (Gendlin E., En Alemany C., 1997).

El paciente tiene la capacidad de sentir lo que esta en proceso vital experiencial de cambio, cuando es capaz de definir en acciones o palabras su sentir de manera precisa, con la frescura de lo descrito por primera vez, como algo nuevo. La posibilidad de ver el proceso experiencial y el cambio como algo corporalmente sentido que se mueve “hacia delante”, es lo que entendemos como lo autopropulsado. La vida tiene una deriva biológica hacia adelante. Podría ser vivida como que nuestra historia camina hacia el futuro. Pues la sensación sentida de cambio, que se basa en la pesquisa experiencial a partir de sensaciones corporales, emociones y sentimientos, opera en la dificultad de la vida, en el cambio y en el no-cambio. Suponemos que una terapia experiencial busca gatillar un proceso de cambio autopropulsado de manera que más cambio genere un nuevo cambio en el sentir, y eso lleve a nuevas simbolizaciones y nuevas descripciones acerca del sentir.

Aquí Gendlin utiliza la palabra simbolizar en un sentido no habitual, aunque muy atinente: “Simbolizar, significa en relación a los acontecimientos externos - acciones, palabras, los otros – que estos eventos se adecuan de tal modo a los sentimientos pre-conceptuales e implícitos del individuo, que el proceso es llevado hacia adelante” (Gendlin E., Op. Cit). Lo implícito no va en el sentido de lo oculto, en oposición a lo explícito, sino se refiere a lo no formado todavía, no completamente en marcha aun, y por lo tanto susceptible de ser formado de muy diferentes maneras.

Este autor señala que hay un referente directo situado en el cuerpo, respecto de cualquier situación vivida (conflicto personal, ambivalencias, injusticias, engaños, problemas diversos, así como también aciertos, éxitos, triunfos), y eso es aprehendido implícita y corporalmente por medio de la sensación-sentida. Esta es una sensación vaga, difusa, pre-conceptual, intuitiva, cercana a una emoción, lejana a un sentimiento que vendría a ser algo más permanente en el experimentar. Esta sensación-sentida nos informa del acontecer, aunque de modo nebuloso ya que no cuenta, en principio, con el asidero de la palabra y explicación. A la sensación sentida se llama referente directo. Luego la mente echa mano a

los asideros de la simbolización (palabras, imágenes, recuerdos, escenas), lográndose el movimiento del referente hacia otra sensación sentida y así el proceso de cambio experiencial va autopropulsándose en una dialéctica entre referente directo – asidero – simbolización – movimiento del referente – nueva sensación sentida – asidero – nuevas simbolizaciones -, en una espiral, hasta ratificar que se ha producido el cambio experiencial lo cual será vivido como cambio comportamental, emocional y cognitivo (Riveros E., 2009).

En dramaterapia el cambio es, al igual que en toda terapia, el referente directo para confirmar que estamos frente a un proceso terapéutico.

El cómo se produce este cambio apunta mas a los paradigmas disciplinares de esta especialidad: Es grupal - comunitaria; experiencial - corporal - expresiva; de acción - enacción; estética - creativa.

El tránsito desde la realidad cotidiana hacia la realidad teatral, la permanencia en ésta vida el tiempo necesario, el pasaje, con agenciamiento de nuevos referentes en este mundo ficcional, generará un cambio autopulsado a partir de la vida sentida y vivida allí, en la realidad teatral, en la medida que los personajes, escenas, objetos de intermediación, logren generar nuevos referentes directos, que den pie a más asideros y nuevas simbolizaciones y que sean capaces de impactar cambiógicamente en la vida misma, una vez que la persona transite, como en un sueño, hacia la vida real, el despertar.

Una ampliación del enfoque experiencial como soporte que sustenta la praxis dramaterapéutica se encuentra ampliamente desarrollado en otro capítulo.

## **9.-Humor**

La tríada de la risa de Jáuregui, establece la diferenciación entre un conjunto de tres elementos estrechamente relacionados pero que tienen una identidad propia y que solemos encontrar en las experiencias de la vida cotidiana. Esta tríada está compuesta por: la diversión, la risa y el humor. La diversión es un proceso mental y corporal caracterizado por un sentimiento de júbilo, seguido por la producción de ciertos movimientos y ruidos. La risa, se refiere al signo observable de la diversión. El humor trata del comportamiento que

desarrolla un individuo para provocar en otros la diversión (Jáuregui E.S., En Rz. Indígoras A., 2002).

Pero es el humor el más interaccional. Cuenta con la intencionalidad de provocar en el otro (y en los otros), el compartir la diversión y disfrutarla en comunidad. La risa es la reacción psicofisiológica que aparece como respuesta individual o colectiva ante lo divertido. Desde hace varias décadas se sustenta científicamente el valor terapéutico del humor y de la risa en las personas. Muchas investigaciones avalan esto (Garanto Alós J., 1983; Kast V., 1994; Rz. Indígonas A., 2002; Cruz-García M., 2001; Tizón J., 2005)

En dramaterapia contamos con varios momentos en los cuales se fomenta la risa y el humor, incluso por medio de lo que genera en el espectador el melodrama y la tragicomedia. Un dramaterapeuta orientado exclusivamente hacia la génesis de la risa y del humor tendría mucho que decir y que aportar en esta disciplina y no necesariamente tendríamos que decir que la sesión de dramaterapia deriva hacia una de risoterapia. Más bien ambas actividades se complementan y el drama facilita el llanto y la risa, en forma alternada, para no cargar el ambiente de pura tragedia. Por el solo hecho de que la dramaterapia facilite la hilaridad vendría a ser terapéutica. Lo que pasa es que la dramaterapia es mucho más que eso. Si partimos de la fase de apresto o *training*, muchas actividades tales como ejercicios y juegos dramáticos fomentarán la aparición de risa y humor espontáneos. La fase del apresto en dramaterapia y de caldeamiento en psicodrama, suelen compartir coordenadas técnicas comunes. La fase de caldeamiento en psicodrama suele olvidar se profunda conexión con la dramatización, produciéndose muchas veces aberraciones como que se realicen suaves y lúdicos ejercicios y dinámicas grupales, cuando lo que se busca dramatizar, el tema emergente, es de índole conflictivo o violento. La genialidad del psicodramatista tiene que considerar que hay una continuidad temática y actitudinal entre caldeamiento, dramatización y compartir, y pocos cuentan con dicha sabiduría ya que suelen cometerse torpezas que dislocan las fases del psicodrama generándose una especie de disociación esquizofrénica.

En dramaterapia la solución de continuidad es más sutil entre la fase de apresto, desarrollo y cierre ritual, siguiendo los pasos de Sue Jennings. El pasaje desde el apresto (que esta en la realidad cotidiana) da paso hacia el ingreso a la realidad teatral por medio de la enacción,

trabajo con personajes, objetos de intermediación y escenas. La salida hacia la realidad cotidiana se facilita si los pasos anteriores tuvieron en *tempo* justo.

En todas las fases la risa y el humor forman parte del paisaje de las acciones dramaterapéuticas. Lo trágico se colude con lo cómico. Lo patético con lo maravilloso. La catarsis en dramaterapia suele ser de tipo estética, o sea quienes observan participativamente se maravillan de la armonía, la belleza de las soluciones encontradas puestas en escena. La co-existencia de catársis de emociones dolorosas tales como la pena, la rabia y el miedo - y sus expresiones más dramáticas, el llanto, los gritos desgarradores, la furia, la ira - con aquellas con valor positivo, como la alegría, la risa, la solidaridad, la trascendencia, la divinidad, Dios, lo sublime, se pueden mostrar en escena con respeto, armonía y sabiduría.

En este punto el trabajo dramaterapéutico converge con el mundo de lo axiodramático o sea la dramatización de los valores universales de tipo éticos, estéticos, morales, religiosos, culturales, que sustentan lo más substancial y profundo de la comunidad.

## **10.-Creatividad / Estética**

### **10.1.- Creatividad**

Los tres tipos de creatividad de Carlos Martínez-Bouquet aplicables al trabajo dramaterapéutico son:

Martínez-Bouquet sostiene que existe una creatividad A, sucintamente, es propia de los genios o artistas creadores de obras maestras muy valiosas y que origina nuevas melodías latentes, coherentes con la trama melódica de la cultura. Se entiende por melodía latente (un término que proviene de la teoría de la escena) “a una sucesión de escenas latentes en continuo cambio, que subyacen a toda relación interpersonal y son constituyentes básicos de toda cultura” (Martínez-Bouquet C., 2006). Se perciben como una “especie de música” o el clima emocional y están estrechamente ligadas con las escenas latentes universales pasadas, presentes o futuras (en la fantasía) y de la cultura. La creatividad A “traspasa los límites de la cultura, va más allá de las matrices existentes, penetrando en lo pre-cultural y

lo coloniza, creando nuevas melodías latentes, que pasaran a ser matrices culturales” (Martinez-Bouquet C., Op. Cit.)

Por creatividad B, este autor entiende aquella que da origen a obras o productos personales y auténticos “pero no hay aquí genialidad, hay talento”. Estos productos no son el fruto de una aventura por territorios desconocidos. Puede tratarse de una actividad artística, científica o de cualquier otra disciplina o actividad, por ejemplo terapéutica como la dramaterapia. Este tipo de creatividad, en palabras del autor de *La Ruta de la Creación*, “trasgrede la alineación, la inautenticidad, la pertenencia a la masa, la superficialidad, el sometimiento a formas obsoletas, ya no significativas”. Llama la atención que aparece el término “talento”, ligado a lo aptitudinal, es decir si tiene o no aptitudes o “dedos para el piano”. Algunos psicodramatistas tocan tangencialmente el tema del talento referido al teatro espontáneo homologándolo al concepto de espontaneidad, señalando que “no hay que negar que un evento artístico con el nivel de desafío del teatro espontáneo exija, como condición de viabilidad, el talento de quien lo dirige” (Aguiar M., 1998). Sin embargo este autor no desarrolla mayormente el concepto tanto para quienes dirigen, están en formación o participantes, argumentándolo más bien a partir de la crítica de los conceptos de creatividad acuñados por Moreno y al aprendizaje tradicional, contradiciéndose más adelante, al plantear que el talento creativo es finalmente atributo de todos quienes participan en la función de teatro espontáneo, pero dejando muy en claro lo relevante de la centralidad y protagonismo del director.

En la creatividad C, “el interés se centra en el individuo que se expresa y que al hacerlo, se alivia y goza. Su finalidad es la expresión, contribuye a la salud, el equilibrio psicofísico y el desarrollo. Se caracteriza por descargar armoniosamente el metabolismo de los significados y descargar lo latente. Este tipo de creatividad trasgrede la represión y la contención” (Martinez Bouquet C., 1991, 2002, 2006)

### **La ruta de la creación en dramaterapia**

Siguiendo la ruta de la creación propuesta por Martinez-Bouquet, este autor reconoce seis etapas en el proceso de creación. “Estas van desde el momento inicial –cuando

efectivamente surge algo de la Nada- hasta el momento en que el escrito (obra, creación artística) se ha independizado del autor y habita en la cultura” (Martinez-Bouquet CM., 2006) El germen descrito u obra aparecerá en el mundo manifiesto de la cultura como obra terminada. Las seis etapas a su vez se subdividen en tres estadios:

Las dos primeras son particularmente libres y asienta en lo que CMB llama “el Mundo de lo Sin Forma”:

1. La etapa inicial es aquella en que surge la idea primera o el primer movimiento, el primer impulso, la inspiración, el entusiasmo inicial
2. La segunda etapa es la del juego espontáneo, gozoso y sin finalidad. Libre expresión de una vitalidad sin búsqueda de ningún logro

Luego se originan las formas: “Mundo de las Formas en Gestación”:

3. En esta etapa comienzan las formas asiladas, son esbozos de formas
4. Estos esbozos confluyen hasta completarse plasmándose una totalidad

Luego, los pasos siguientes muestran las formas manifiestas, el “Mundo de las Formas”:

5. La obra, ya terminada, hace su aparición, es presentada
6. Si la obra tiene valores relevantes se dará esta etapa, en la que se produce la difusión de la obra en el medio, en la cultura.

Martinez-Bouquet agrega que “para el adecuado funcionamiento en cada una de estas etapas se requiere desplegar varios atributos psicológicos o capacidades que, en forma sucinta, se describen en cada caso por una cualidad” (Martinez-Bouquet C., Op. Cit.):

- a) La *voluntad* entusiasta de emanar, irradiar originar;
- b) La capacidad de *jugar libre, espontánea, gozosamente* y hacia las vibraciones iniciales de algo;



- c) La *curiosidad*, la capacidad de lanzarse hacia la exploración, de reconocer *sentido a las vivencias*, en las experiencias, el deseo de depositar símbolos que dejen *testimonio* de ese sentido y de esas exploraciones;
- d) La capacidad de trabajo laborioso y sostenido dirigido a interconectar, a organizar en un todo los núcleos simbólicos ya asidos, a plasmar totalidades;
- e) La capacidad de *lanzarse plenamente al mundo de las formas*, a dejarse ver, llevando en brazos el producto creado, como una madre o un padre con su hijo, al que muestra orgulloso;
- f) El impulso que incita a dar a conocer, a *difundir*, a entregar, a regalar, a desprenderse de ese ser, tan amado, con vida independiente.

Puedo afirmar que el trabajo dramaterapeutico aquí expuesto sigue la ruta de la creación planteada por Martinez-Bouquet. En el prólogo del libro “Dramaterapia: Dramaturgia, teatro, terapia” de mi autoría y publicado el 2001, el Dr. Carlos Menegazzo afirma que “la dramaterapia es un camino regio que permite la búsqueda de la espontaneidad, la creatividad y el encuentro con humor y sentido lúdico” (Torres P., 2001) Palabras visionarias de uno de los grandes maestros del psicodrama junguiano. Y es que la dramaterapia que practicamos en Santiago de Chile tiene tanto del psicodrama junguiano que ha enseñado en Chile, con pasión y rigor el profesor Menegazzo. Siendo el juego, el humor, la curiosidad y lo expresivo pilares fundamentales para el trabajo dramaterapéutico inicial, merecen una cierta profundización. En efecto, las sesiones del módulo I de nuestro diplomado (sesiones 1,2,3,10 y 11) buscan desplegar lo dramático propiamente tal, a través de prácticas netamente de asignaturas teatrales del ciclo básico tales como movimiento y voz . La dramaterapia parte del teatro y culmina en el teatro, pasando por toda la gama conocida de técnicas de acción, según sea la indumentaria técnica del dramaterapeuta. En este caso parte del desempeño de asignaturas del ciclo básico, adaptadas, por cierto, a la finalidad terapéutica de los futuros formandos y no precisamente a exigencias técnicas

como serían los objetivos de la actuación profesional, el montaje y la ejecución de obras comerciales. Al terminar en el teatro, las obras que impone la dramaterapia son de formato corto, autosacramentales o de autorrevelación, teatro personal si se quiere. Por lo tanto el impacto estará dado en la medida que produzca resonancias en los actores y público observante, tal como ocurrió con el ejercicio de los textos fijos de obras de la dramaturgia universal, descritos anteriormente. Las prácticas de movimiento y voz funcionan en varios niveles pero, más allá de ser considerados iniciadores vivenciales, al modo psicodramático, físicos, emocionales o mentales, abren una ruta para la creatividad y para sustentar las herramientas que definitivamente serán terapéuticas como es el caso del trabajo con textos fijos, en donde los participantes tienen profundos momentos de *insigth*, conexión con sus propias biografías y resignificaciones durante y después de concluido el ejercicio.

La producción de obras literarias teatrales, la dramaturgia y por supuesto la dramaterapia, siguiendo a Martínez-Bouquet, y la arquitectura tradicional del teatro, resultan muy útiles para simbolizar el camino de la creación, etapa por etapa. Partiendo de la vida, el ser humano marcha hacia la abstracción y la reflexión. La dramaterapia considera al juego dramático como parte prioritaria de su método, en lo que se considera el apresto. Ampliando las cualidades a, b y c, antes mencionadas, es decir, la voluntad, la capacidad de jugar libre, espontánea y gozosamente y la curiosidad, sostengo que el módulo I está fuertemente orientado a ello. El módulo II, referido a lo escénico propiamente tal, correlaciona con la cualidad d, “la capacidad de trabajo laborioso y sostenido dirigido a interconectar, a organizar en un todo los núcleos simbólicos ya asidos, a plasmar totalidades. Finalmente el módulo III, tiene mucho que ver con las cualidades de lo representativo, e y f, es decir lanzarse plenamente al mudo de las formas, dar a conocer, difundir, entregar, regalar y desprenderse de esa obra tan amada que ya tiene vida independiente.

Juego se define como “actividad recreativa espontánea u organizada de los niños” o “ejercicio o acción por medio del recreo o la diversión, observado especialmente como actividad espontánea de niños o animales jóvenes” (Diccionario Webster Third - Shorter Oxford English Dictionary, citado por Terr L., 2000). Según Lenore Terr, “la práctica de relegar el juego exclusivamente a los niños parece remontarse a la Grecia antigua. Sus

palabras para *juego* y *educación* derivan ambas de la raíz *niño*. En griego el juego y la educación se distinguen tan solo por el acento de una sílaba u otra. El origen común de ambas palabras implica que el juego y la formación se terminan cuando acaba la infancia. Los griegos tenían otra palabra, *agon*, la raíz de nuestro *agónico* o *agonizar*, que significa *concurso*, *desafío*, *duelo*, y utilizaban la palabra para designar varios aspectos competitivos de su sociedad, incluidos los Juegos Olímpicos. Si eras niño jugabas, pero si eras mayor, competías” (Terr L., 2000).

Los juegos aparecen en etapas anteriores a la necesidad de seriedad y esfuerzo. Facilitan el proceso creador y el aprendizaje. La dramaterapia no indaga mayormente en la teoría del juego, sino sólo se remite a señalar que el juego dramático es importante en las primeras etapas del proceso, al igual que el *training*, del teatro convencional.

Es factible hacer la diferencia entre ejercicios y juego dramáticos. Los primeros tienen por finalidad dinamizar el cuerpo, ponerlo en movimiento, descargar energías e impulsos, entrenarlo por la vía de la repetición, y por lo tanto, desde el *training* teatral, se remiten a actividades no diferentes a lo que se espera del apresto de acondicionamiento físico y vocal. El juego dramático es definido por Población como “una puesta en juego, un jugar activo y voluntario con la finalidad de un aprendizaje, un crecimiento o de una mejor salud física, psíquica y social. El juego dramático se somete a reglas fundamentales, tales como que el juego se desarrolle en un espacio virtual llamado escenario; se plantea en el como si, es decir en el plano de lo imaginario; se somete a los límites que separan la acción terapéutica de la acción patológica, como descargas impulsivas que no conllevan a ninguna de las finalidades perseguidas; los jugadores integran en su juego a un monitor, el director psicodramático, que forma parte del conjunto o sistema terapéutico pero con un rol de organizador que puede estar dentro o fuera de la acción” (Población P., 1997) El juego dramático es la puerta de entrada a la vivencia personal ya que necesariamente topa con la biografía, a través de sus múltiples iniciadores físicos, emocionales o mentales y por lo tanto es una pieza fundamental, ineludible, de todo proceso dramaterapéutico. Aun es factible trazar una línea maravillosa que une el juego dramático del caldeamiento o apresto, con la (o las) dramatizaciones, escenas y representaciones venideras. Esta línea pertenece a lo latente y por lo tanto no da lo mismo aplicar ocurrencialmente este o este otro juego

dramático para lograr esta o esta otra dramatización o escenificación. El dramaterapeuta tiene que tener muy claro el proyecto terapéutico, el cual puede estar maqueteado sobre una plantilla previa o pauta de trabajo o, según su talento, esperar la planta de movimientos, acciones y temas emergente que el propio grupo sugiera en el momento mismo del trabajo. La mera práctica de ejercicios o juegos sin finalidad ni objetivos, suele conducir a climas grupales lúdicamente insulsos, vacuos, agresivos o luciferinos. En este caso podrá surgir lo latente más primitivo, lo que pertenece a la biología misma del ser humano, la agresión, la seducción sexual, la territorialidad, temáticas emergentes que requerirán una contención y elaboración desgastante por parte del coordinador que no siempre llegara a buen puerto.

Por eso es que Martínez-Bouquet, muy certeramente, en su teoría de la creación, distingue los juegos dichosos, pura manifestación de energía vital del tipo que tienden a desarrollar los niños del jardín de infantes y los cachorros felinos y otras especies; los juegos duros o elaborativos o de carga, caracterizados por la existencia de repeticiones, un propósito productivo o de logro y concentración sobre la tarea y los juegos blando o de descarga, característico de lo expresivo. Para este autor los juegos serían avenidas de pasaje rápido y facilitado de la energía de la creación, desde la 1ª a la 2ª etapa de la ruta, de la 3ª a la 4ª y de la 5ª a la 6ª (Martínez-Bouquet C., Op. Cit.) Los juegos duros, al cargar lo latente, intensificarán en forma inmediata la creatividad. Los blandos al descargar lo latente producen el efecto contrario.

## 10.2.-Curiosidad, asombro y lo maravilloso

Población asocia la curiosidad con el juego. La palabra curioso deriva del adverbio *cur*, que es adverbio de *preguntar*. Algunas acepciones relacionan curiosidad con la búsqueda de conocimientos sin una perspectiva de beneficio o de recompensa inmediata, característica de los mamíferos superiores, muy marcada en el hombre y que implica correr un cierto riesgo ya que se explora lo desconocido. La palabra latina *curiosus*, determina el ser cuidadosos y ávido de saber. La curiosidad, el juego y el aprendizaje están íntimamente relacionados. Según Marina (Citada por Población), “la capacidad de proyectar, problematizar, jugar y curiosear no están tan alejados. Tienen que ver con la capacidad de

crear irrealidades”. (Población P., 1997). Una observación detenida de la curiosidad de los mamíferos superiores nos revela que el animal se acerca y aleja alternativamente del objeto que despierta su interés. Esta capacidad de acercarse y distanciarse es la base de cualquier forma de diálogo.

Jean Marie Robine, en “Contacto y Relación”, nos habla del asombro en psicoterapia. Plantea que el asombro nos lleva al tema del cambio ya que la sorpresa y la novedad crea una fractura en la mente, propicia para el surgimiento de lo creativo y lo fantasmático. Siguiendo la teoría dramatúrgica del trauma y del duelo propuesta por mí, el asombro vendría a formar parte de la constelación anti-traumática, en su parte proximal de la intervención dramaterapéutica, ya que la parte distal sería ocupada por los componentes propios de la tragedia griega, en la que la catástrofe es reemplazada por la anástrofe (es decir, vuelta atrás) que lleva a revertir, en la fantasía de la mente individual y colectiva, los procesos, aparentemente irremediables de traumas y duelos de la lógica real (Torres P., 2007).

Según Robine, “el asombro se revela como experiencia de fractura, de intervalo. Antes de designar el sentimiento de sorpresa, de lo inesperado, que corresponde al uso contemporáneo de la palabra, el asombro evoca una violenta sacudida física. Así, mas tarde, se hablará de impacto en arquitectura para designar una grieta en un edificio; en joyería será una raja en un diamante. Sacudida, fractura, raja, intervalo, discontinuidad” (Robine J.M., 2002). Nuevamente, a partir de la teoría dramaturgica del trauma y del duelo se hace evidente que existirían, a través de las técnicas de acción, procedimientos conocidos desde los albores de la humanidad destinados a modificar los trágicos destinos del hombre, por medio de la acción dramática, los ritos y la comunalidad.

La experiencia de extrañeza nos lleva al asombro, (también el distanciamiento escénico de Breth nos conduce a lo extraño, no necesariamente a lo siniestro que correspondería a un momento anterior de la vivencia traumática). Del asombro llegamos a la fractura creativa de la mente. Pero “lo extraño” pertenece en la literatura a lo fantástico y lo real-maravilloso. Podemos calificar un relato como “extraño” cuando este nos da la posibilidad de justificar, con herramientas reales, todos los acontecimientos irreales que han sucedido a lo largo de una obra. Son ejemplos claros de relatos extraños los sueños, las historias

contadas por locos y dementes, o por personas bajo efectos de drogas alucinógenas que alteran su percepción de la realidad. Agregaría los estados de trance inducidos por técnicas psicológicas o dinámicas grupales tipo rituales; el teatro espontáneo, y las representaciones dramaterapéuticas, en donde las historias o relatos narrados, a pesar de los hechos irreales que en él suceden, no causan vacilación o al menos esta se disipa, al existir una “explicación” perfectamente lógica para los mismos.

En el relato fantástico, que solemos ver muy frecuentemente en sesiones de teatro terapéutico o de dramaterapia muy bien logradas, no existe una certeza de lo que está ocurriendo. Simplemente esta realidad se asume y se continúa con la representación. La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ficción?

A partir de las capacidades d (trabajo laborioso y sostenido dirigido a interconectar y organizar), e (capacidad de lanzarse plenamente al mundo de las formas) y f (impulso que incita dar a conocer, entregar y dar la obra terminada para que se apropie de ella la cultura), en la ruta de la creación, la dramaterapia sigue un camino muy similar al de la creación teatral.

En un comienzo planteamos que la dramaterapia, a diferencia del psicodrama, comienza en el teatro y termina en el teatro, pasando por el psicodrama y los rituales.

El trabajo integrado de movimiento, expresión corporal, voz, textos, dramaturgia autobiográfica, espacio y luz, nos permite deducir que la dramaterapia se diferencia del teatro sólo en su objetivo final. La obra a representar no persigue fines estéticos ni comerciales, pero que debe haber obra que culmine el proceso creativo, desde la expresión hasta la representación, debe haber. Si no la hubiera, la dramaterapia quedaría encajonada sólo a un mero trabajo colectivo expresivo no muy diferente al de una clase de movimiento o expresión corporal. Lo terapéutico de la dramaterapia exige que el proceso creativo culmine en algo que ha sido implícitamente rechazado por los psicodramatistas: Que el proceso derive y culmine en la conserva cultural. La dramaterapia integra el proceso creador mismo propio de la preparación, los ensayos, la puesta en sonido, en espacio, en escena, con el proceso final de la representación teatral, con todo lo que se le exige al teatro (Schuchner G., 2006). Y aún mas, integra además lo que ocurrirá posterior a la

representación, es decir cuando la obra comienza a formar parte de la cultura y se transforme en conserva cultural. Dicho proceso también es bienvenido ya que será precisamente allí en donde quedarán huellas en las culturas locales, la de los pequeños grupos, la de las micropolíticas, la de las minorías, la de las diversidades y particularidades que hacen diferente a cada persona con otra. La conserva cultural del teatro convencional caerá en un universo unificado y conservado muy al servicio de la globalización de la cultura, de la masa, de lo no identitario, y a partir de allí ejercerá su poder e iniciará, en algunos casos, el camino de la descomposición como la televisión, la prensa amarilla, la farandulería, el teatro de entretenimiento trivializado y soez al servicio del consumo masivo. En otros casos como el buen teatro, el buen cine, la poesía o el arte gozoso en general, aun dando obras que serán patrimonio de la cultura y de la humanidad y que perdurarán por muchos años, sin instalarse como modas transitorias, hacen que lo conservado adquiera la calidad de lo perenne para el hombre, para las generaciones venideras, por último si se quiere, para Dios, al servicio de lo sublime y de lo mejor del ser humano.

La obra dramaterapeutica caerá en la singularidad del mundo personal de cada ser humano que esté dispuesto a vivir el proceso y sólo podrá ejercer su poder desde allí, desde lo más particular de cada persona y grupo, si es que realmente una de las finalidades de la dramaterapia, sea ejercer poder.

La confluencia de las escenas latentes con las melodías latentes de la cultura es un hecho irrenunciable en dramaterapia. El trabajo con textos fijos extraídos al azar de la literatura, la poesía universal y textos bíblicos, nos conectan con un multiverso plegado lleno de simbolismos, metáforas, sincronías y coincidencias significativas, que nos revelan la omnipresencia de las melodías latentes, aquellas escritas, cantadas, recitadas y teatralizadas por los sabios, los maestros, los iniciados, los brujos sanadores, los poetas, los profetas, los artistas, terapeutas y dramaturgos, los videntes en general, aquellos que son capaces de percibir y leer la realidad no ordinaria, la de los chamanes, que pueden trazar puentes entre las escenas latentes individuales, grupales y las de la humanidad toda, encontrando la unicidad.

Son caminos confluentes como dos brazos de río que alimentan, desde las alturas de las montañas, el único río posible de la creatividad, aquel que culmina su demoroso viaje en el mar, la fuente primera de toda vida y muerte para ciclar de nuevo, en forma permanente.

### 10.3.-Estética

Del griego *aisthetikos*, sentir, se trata de la ciencia que trata de la investigación y determinación de los caracteres de lo bello en la naturaleza y en el arte.

Estética en dramaterapia puede ser vista desde dos puntos de vista.

Se refiere a que el trabajo propiamente tal, apresto, desarrollo y cierre ritual, gozarán preferentemente de una catársis de tipo estética o sea acontecerá en el observador participante, a la manera de la tragedia griega, en la que el público acudía buscando la experiencia de la piedad de los Dioses. En el caso de la dramaterapia, heredera natural de aquella, esta sería la catársis por anotonomasia. A diferencia del psicodrama, Moreno, su creador, se preocupó de la catarsis del actor, o sea del protagonista de la escena dramatizada, dejando un tanto olvidada la anterior. Llamó a esta catarsis del tipo ética, del griego *ethikos*, referente a las costumbres y obligaciones de los hombres. No queda clara desde la etimología, el porque de una y otra. Sólo que desde el punto de vista teatral la catarsis estética en la dramaterapia viene a incubar el valor de lo bello, lo armónico, lo cuidadosamente ecosistémico. Aquí intersecta con el axiodrama y con la visión ecológica propuesta por los terapeutas sistémicos que procuran ejercer su accionar terapéutico y su consecuencia, el cambio, considerando la totalidad del sistema intervenido y no solo el arco lineal comportamental problemático, dada la premisa, comprobada por cientos de miles de ejemplos de aberraciones de intervenciones humanas que han destruido desde ecosistemas naturales como familias, hasta comunidades enteras, las cuales han sido arrasadas en aras del cambio, la modernidad y la civilización (Keeney B., 1987). La belleza y armonía ecosistémica viene a respetar estética y axiodramáticamente los valores más hondos de las personas, familias y comunidades de que en general, son dueños de sus destinos, tienen derecho a construir sus vidas como les plazca, siempre que no atenten en contra de los valores naturales y sublimes de la humanidad, como son el derecho a la vida, al trabajo, a la



salud, a la educación, a tener una vida digna y en armonía con todos y cada uno de los seres vivos que habitan este planeta.

### Referencias

- 1.-Aguar M. (1998) Teatro espontáneo y psicodrama. Papirus, Campinas.
- 2.-Bateson G. (1976) Pasos hacia una ecología de la mente. Calos Lohlé, Buenos Aires.
- 3.-Boal A. (2002) El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia. Alba Editorial, Barcelona.
- 4.-Boal A. (2009) Teatro del oprimido. Alba Editorial, Barcelona.
- 5.-Bustos D. (1975) Psicoterapia psicodramática. Paidos, Buenos Aires.
- 6.-Cabré V. (2002) Escenoterapia. Dramatización terapéutica de grupo. Paidos, Barcelona.
- 7.-Ceverio M.R. (1998) La construcción del universo. Conceptos introductorios y reflexiones sobre epistemología, constructivismo y pensamiento sistémico. Herder, Barcelona.
- 8.-Cornejo S., Brik Levy L. (2003) La representación de las emociones en la dramaterapia. Panamericana, España.
- 9.-Covarrubias E. (2001) La voz del trauma. Comunicación Personal.
- 10.-Cukier R. (2002) Palavras de Moreno. Agora, Sao Pablo.
- 11.-D Angelo Seixas M.R. (1992) Sociodrama familiar sistémico. Aleph, Sao Pablo.
- 12.-Dunne P. (2006) Narradrama. Integrating dramatherapy, narrative and creative arts. Os Angeles, Pamela Dunne.
- 13.-Emunath R. (1994) Acting for real. Dramatherapy. Process, techniques and performance. Brunner/Mazel, New York.
- 14.-Fox J. (1994) Acts of services. Spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre. Tusitala, New York.
- 15.-Gallardo V. (2004) Teatro Impro. Comunicación Personal.
- 16.-Garrido Martin E. (1978) Jacob Levy Moreno. Psicología del encuentro. Atenas, Madrid.

- 17.-Gendlin E. (2008) Una teoría del cambio de la personalidad. En Riveros E. Focusing. Un paradigma para la psicología del siglo XXI. Ediciones Oscar Lermenda, Santiago de Chile.
- 18.-Harner M., Halifax J., Grof S., y Cols. (1989) El viaje del chamán. Curación, poder y crecimiento personal. Kairos, Barcelona.
- 19.-Herranz T. (1999) Psicoterapia psicodramática individual. Desclée de Brouwer, Bilbao.
- 20.-Huizinga J. (1943) Homo Ludens. FCE, México
- 21.-Jenning S. (1994) The handbook of dramatherapy. Routledge, London-New York.
- 22.-Kenney B. (1997) Estética del cambio. Paidós, Buenos Aires.
- 23.-Landy R. (1993) Persona y performance. The meaning of role in drama, therapy and everyday. The Guilford Press, New York.
- 24.-Martinez-Bouquet C.M. (2006) La ruta de la creación. Aluminé, Buenos Aires.
- 25.-Maturana H., Varela F. (1986) El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- 26.-Meadows K. (1993) Iniciación chamánica. Ediciones Martínez Roca SA, Barcelona.
- 27.-Moreno J.L. (1977) El teatro de la espontaneidad. Vancú, Buenos Aires.
- 28.-Moreno J.L. (1979) Psicoterapia de grupo y psicodrama. FCE, México.
- 29.-Moreno J.L. (1993) Psicodrama. Lumen-Hormé, Buenos Aires.
- 30.-Moreno J.L. (1995) El psicodrama. Terapia de acción y principios de su práctica. Lumen-Hormé, Buenos Aires.
- 31.-Odgen P. (2009) El trauma y el cuerpo. Un modelo sensoriomotriz de psicoterapia. Desclée de Brouwer, Bilbao.
- 32.-Población P. (1997) Teoría y práctica del juego en psicoterapia. Fundamentos, España.
- 33.-Riveros E. (2009) Un modelo procesal. Parafraseando a Eugene Gendlin. Instituto Ecuatoriano de Focusing.
- 34.-Robine J.M. (2002) Contacto y relación en psicoterapia. Cuatro Vientos, Santiago de Chile.
35. Terr L. (2000) El juego. Porque los adultos necesitan jugar. Paidós, Buenos Aires.
- 36.-Torres P. (2001) Dramaterapia. Dramaturgia, teatro, terapia. Cuarto Propio, Santiago de Chile

- 37.-Torres P. (2007) Sangra la escena. Psicodramaterapia del trauma y del duelo. EDRAS-Universidad de Chile, Santiago.
- 38.-Torres P. (2011) Teatro *Playforward*. Prospecciones y regresiones en el teatro de resignificación. En [www.dramaterapia.cl](http://www.dramaterapia.cl)
- 39.-Watzlawick P., Weakland J., Fisch R. (1985) Cambio. Formación y solución de los problemas humanos. Hener, Barcelona.
- 40.-Winnicott D.W. (1999) Realidad y juego. Gedisa, España.