

Teatro Espontáneo: actores itinerantes en busca de historias¹

Psic. Antonio García, Psic. Pablo Haberkorn

"...aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratara del pasado era un pasado que cambiaba a medida que avanzaba en su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido, no digamos el pasado próximo al que cada día que pasa añade un día sino el pasado más remoto. Al llegar a cada nueva ciudad el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que no eres o no posees más te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos."

Italo Calvino. Las ciudades invisibles.

1. Un poco de historia.

El 1º de abril de 1921 Jacob Levy Moreno dirige la primera sesión del Teatro de la Espontaneidad. Con el nuevo dispositivo ideado, los actores surgen desde el público y todo es improvisado, la obra, la acción, el tema, las palabras, el encuentro y la resolución. Al decir de Moreno, el viejo escenario desaparece siendo reemplazado por la vida misma.

A lo largo de su obra siempre se preocupó por investigar y destacar el valor terapéutico de la creatividad y la espontaneidad, sosteniendo que la primer nota característica del acto creador es la espontaneidad entendida como una disposición para la acción libre, despojada de lo que llama "conservas culturales", productos marcados por la repetición y la estereotipia.

El teatro espontáneo invita a poner en acción las historias de la gente, borrándose las fronteras entre el público, los actores y los dramaturgos. Inaugura un territorio que comunica el teatro con el psicodrama, lo artístico con lo terapéutico.

2. Nuestro Teatro.

Partiendo de la concepción de Moreno, el dispositivo de teatro espontáneo con el que trabajamos se nutre también de aportes del Playback Theatre creado por Jonathan Fox en 1975. En el mismo, el protagonista del relato no está dentro de su propia escena sino fuera de ella, ocupando el lugar de narrador que cuenta su historia y la contempla, mientras los actores elegidos la representan y la transforman.

A lo largo de los distintos tiempos que componen una función (caldeamiento,

¹ Trabajo presentado en el IV Congreso Iberoamericano de Psicodrama. Buenos Aires, 2003. Publicado en Libro de las VI Jornadas de Psicología Universitaria. "La Psicología en la realidad actual". Editorial psicolibros, Montevideo, marzo de 2003.

dramatización y cierre escénico) el teatro espontáneo en tanto creación colectiva, necesitará que el protagonismo circule entre el público, los actores y el director.

El caldeamiento como momento de sensibilización individual y colectiva deberá generar condiciones de seguridad y confiabilidad que habiliten el surgimiento de historias. Mientras surge un narrador, los actores vestidos de negro están sentados frente a la audiencia, ofreciendo un espacio “vacío de significaciones” (Garavelli) que habilita los mecanismos de identificación y proyección. Desde una apariencia neutra, un interior caldeado y un diapasón resonante, esperan a ser elegidos. El *Director* será quien desde la puesta en escena, dirija la espontaneidad de los actores, solicitando que se refuercen los pilares dramáticos de cada historia. Dirección artística que se articula con la de sostener a la audiencia y al narrador, ponderando los tiempos y el grado de movilización en cada momento.

En la composición de la escena, los actores y el director se guían por los principios de la Antropología Teatral descritos por Eugenio Barba: la presencia de una tensión extra cotidiana en sus cuerpos, las oposiciones que guían la dinámica de los movimientos, la aplicación de una consistencia inconsistente en su accionar y la amplificación de las sensaciones de equilibrio.

Si bien trabajamos en el orden de lo imprevisto, el encuadre es una herramienta fundamental que protege a la audiencia y al grupo. Su estructura interna fija y las reglas de la técnica sirven de sostén a la espontaneidad.

Cuando utilizamos la técnica del teatro espontáneo con fines pedagógicos, abrimos en el final un espacio para poner en palabras. No se trata de juzgar ni interpretar el trabajo de nadie, sino que cada participante comparte desde su historia personal cómo resonaron en él las historias representadas. Si trabajamos en funciones abiertas a la comunidad no abrimos este espacio, ya que la última historia representada si es bien elegida y trabajada da cierre a la función.

Los actores espontáneos no se caracterizan necesariamente por su profesionalidad actoral sino por su capacidad de escucha resonante y espontaneidad entrenada.

El teatro espontáneo tiene efectos terapéuticos asimilables a los surgidos de la participación en cualquier otra actividad artística, derivados de una actividad liberadora, lejos de la normativización. La asociación de lo terapéutico con lo “normal”, con la norma social de la que es necesario no apartarse recorre la

práctica psicológica y psiquiátrica más de lo que estaríamos dispuestos a admitir. Alejándonos de esta línea planteamos lo terapéutico como aquello que favorece el acontecimiento creativo y la espontaneidad. En este cruce de caminos, en esta particular intersección entre lo artístico y lo terapéutico, esta técnica puede acercarse más a uno u otro polo, dependiendo del contexto y objetivos de la intervención.

3. Teatro espontáneo: una forma particular de trabajar con narrativas.

El teatro espontáneo invita a desplegar historias. Por ello, al pensar en un marco teórico para el mismo tomamos de Jerome Bruner los conceptos psicología popular y narración.

La psicología popular desempeña un doble papel en la organización de la experiencia: la elaboración de marcos para la realidad y la regulación afectiva.

La narración es una explicación para lo excepcional que mantiene alejado lo siniestro, salvo cuando lo siniestro se necesita como metáfora. Es un soporte fundamental para la memoria: lo que no se estructura de forma narrativa se pierde. En este sentido pensamos al teatro espontáneo como proveedor de marcos narrativos que posibilitan la construcción colectiva de la memoria y el rescate de la tradición. Todo relato sucede a la par en el plano de la acción y en la subjetividad de los protagonistas. Esto hace que el espectador pueda resonar con facilidad, atrapado por la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior.

El artista construye mundos posibles a través de los que realiza una transformación metafórica. Los actores, mediante la estética y la síntesis poética transforman todo aquello naturalizado en algo pasible de problematización.

Para Bruner, lo que particulariza a la narración es el uso que hace de las “transformaciones subjuntivadoras”. Estas transformaciones son construcciones léxicas y gramaticales que realzan estados subjetivos, circunstancias atenuantes y posibilidades alternativas (1990:64). Podríamos equiparar subjuntividad a incertidumbre. Las representaciones escénicas deben construirse con la subjuntividad necesaria para que puedan ser reescritas por el espectador. De esta forma, se da espacio al juego de su imaginación, abriendo el abanico de resonancias.

La estética, rescatada del arte en general y el teatro en particular, es fundamental en el trabajo. El espacio estético, plástico, libera la memoria y la imaginación, que son proyectadas en el mismo. Sostenemos que el teatro espontáneo

es una herramienta que conforma una función historizante y significante que emerge de la matriz transubjetiva de la audiencia, auxiliada por su subjuntividad.

Tomamos de Kaës la posibilidad de una transcripción del juego y la dramatización intra psíquica en la palabra y en el cuerpo. El teatro espontáneo abre la posibilidad de generar nuevas miradas para las mismas situaciones, lo que en sí puede permitir movimientos reflexivos operativos. Nos parece importante jerarquizar el valor de la elaboración a través del arte, la puesta en palabras y escenas; buscando lo que hemos dado en llamar una *simbolización estética* que discurre por canales complementarios a los de la simbolización a través de la palabra.

En una sociedad que tiende a la pérdida de los relatos de origen, la recuperación de las narrativas tiene un efecto de resistencia y es generadora de subjetividad. Si la cultura se asienta en una estructura narrativa, el teatro espontáneo es un dispositivo privilegiado para la recuperación de la historia colectiva y la activación de las redes sociales. Lo individual se colectiviza y comienza a circular.

La cuenta cuentos Lisa Lipkin, al preguntársele cuál fue la historia que más influyó en su vida, responde: “la que no me contaron. Mi madre es una sobreviviente del Holocausto y nunca habló sobre eso, era una especie de secreto negro”. Estos secretos son arrastrados de generación en generación como vacíos simbólicos, negatividades no pasibles de ser representadas que hacen síntoma. En este sentido pensamos que el teatro espontáneo facilita la circulación de historias y ayuda a reconstituir en escala micro, el entramado social. Continúa Lipkin: “*Me di cuenta de que era muy importante contarte tu propia historia, procesarla en tu cabeza, porque si no elaborás los episodios oscuros, aparecen accidentalmente y es mucho peor. [...] Ver la propia vida como una historia en la que uno está actuando como el protagonista es de gran ayuda, porque uno adquiere la sensación de que tiene la posibilidad de cambiar el argumento de esa historia*”.²

4. Contar historias para resistir.

La postmodernidad o modernidad tardía, está fuertemente marcada por la incredulidad hacia los grandes relatos, y una anestesia del compromiso social. El sujeto contemporáneo se ve expuesto a una infinita cantidad de relatos que desbordan

² <http://www.lavanguardia.es/web/20020807/30951640.html> LA VANGUARDIA - 04.33 horas - 07/08/2002

su capacidad de reflexión.³

Friedrich Jameson, menciona ciertos rasgos constitutivos de lo postmoderno, de los cuales tomamos la existencia de una nueva superficialidad, que se prolonga en una cultura de la imagen o del simulacro; un debilitamiento de la historicidad en relación con la historia oficial; y un nuevo subsuelo emocional que se relacionará con la noción de “lo sublime”. Este concepto desarrollado por Burke implica una experiencia lindante con el terror, una visión llena de asombro y pavor de aquello que por su enormidad podría aplastar por completo la vida humana. Kant resignifica la definición de Burke agregando la imposibilidad de representación. Los límites de lo sublime afectarán para él los límites de la figuración y la incapacidad de la mente humana para dotar de representación a fuerzas tan inmensas.

El sujeto ha perdido, para Lynch, su capacidad de cartografiar la realidad. Ya no puede dar cuenta del mapa en el que se mueve, sino solo de los caminos (itinerarios) que recorre.

Nosotros vinculamos “lo sublime” con lo descrito por Bruner como lo siniestro. En esta línea, sostenemos que todo tipo de dispositivo historizante, permite elaborar las brechas en la novela social y la construcción de una identidad colectiva. Lo sublime es entonces, la expresión de la alienación de un sujeto que ha extraviado su capacidad de relacionarse con una realidad representable.

Conectando a Jameson con Guattari, podríamos decir que el “agenciamiento de enunciación” es comparable con la recuperación de la capacidad de mapear la realidad y ver el territorio, construyendo redes y ya no líneas itinerantes. El teatro espontáneo como dispositivo en el sentido foucaultiano, tendrá como objetivo ser delineador de caminos a seguir en la cartografía de la realidad, partiendo de la negociación y el consenso social.

Pichón Riviére cuando habla de la crítica de la vida cotidiana, nos invita a encontrar en “lo natural” las brechas, los huecos, e introducimos allí para crear lo nuevo; en la desnaturalización de lo natural hay un efecto de cambio.

Una técnica como el teatro espontáneo, en la que se involucran las historias, los cuerpos y lo grupal, es en sí un fenómeno complejo. Al integrar lo artístico con lo creativo y la vida cotidiana, es un recurso sintético que puede ser aplicado en cualquier espacio, comenzando a multiplicar historias, amalgamando diversidades y

³ **Fernández Romar, Juan E.;** *El Ojo Blindado*; Montevideo; Multiplicidades; 1997 ; p 19.

no homogeneizándolas. La subjetividad cercenada por la desterritorialización antes mencionada y el impacto de los modelos económicos imperantes necesita espacios de regeneramiento.

Si la intervención comunitaria apunta al cambio social, debemos entenderla como una forma de resistencia en el sentido foucaultiano. Y aquí nos parece importante rescatar el valor de la creatividad, el juego y la salud como alternativas a la cristalización del poder y la enajenación. Guattari a través de su ecosofía social propone la recomposición y reinvención de las praxis humanas en los dominios más variados. Como plantea Edgar Morin, debemos trabajar por la unión, la complejización, el vínculo, pero sin olvidar que los mismos sólo son posibles junto con la disgregación, la reducción y el no-vínculo.

5.A modo de cierre

Formando parte de distintos colectivos y en emprendimientos personales, hemos trabajado con teatro espontáneo en una variada gama de contextos: con internos de una comunidad terapéutica; con grupos multifamiliares de familiares de pacientes psiquiátricos en un programa de extensión universitaria; en liceos; con padres en un jardín de infantes; en funciones abiertas al público; con jóvenes en situación de riesgo social en ámbitos comunitarios; en un proyecto de recuperación de la memoria colectiva sobre las dictaduras en América Latina; en una ocupación estudiantil...

Múltiples escenarios y diversidad de actores que dan cuenta de una necesidad inherente a nuestra condición humana, ser escuchados, mirados, pensados, la posibilidad de sentirnos y erigirnos en protagonistas. Contar y actuar para vivir.

“Para sobrevivir, hay que contar historias”

Umberto Eco – “La isla del día de antes”.

6. Bibliografía.

- Bruner, J. (1986) Acción, pensamiento y lenguaje. Alianza, Madrid
- Bruner, J. (1986) Realidad mental y mundos posibles. Gedisa, Barcelona
- Bruner, J. (1991) Actos de significado. Alianza, Madrid
- Bruner, J. y Weisser, S. “La invención del yo: la autobiografía y sus formas” En Cultura escrita y oralidad, Olson, D y Torrance, N. Compiladores.
- De Brasi, J. Carlos ; La *explosión del sujeto* ; Montevideo ; Multiplicidades ; 1996.
- De Brasi, J. Carlos ; “Constelaciones de la subjetividad” ; *subjetividad, grupalidad, identificaciones* ; Buenos Aires ; apuntes meta-grupales ; Búsqueda -GrupoCero ; 1990.
- Deleuze, Gilles ; “¿Que es un dispositivo ?” en *Michel Foucault, Filósofo* ; Barcelona ; Gedisa ; 1990.
- Fernández Romar, Juan E. ; *El ojo blindado* ; Montevideo ; Roca Viva ; 1997.
- Ferrater Mora, J. (1994) Diccionario de filosofía. Ariel, Barcelona
- Foucault, Michel ; *Vigilar y castigar* ; México , Siglo XXI ; 1989.
- Jameson, Fredrich ; *Teoría de la postmodernidad* ; Editorial Trotta
- McLuhan, Marshall ; La galaxia Gutenberg ; Barcelona ; Planeta-De Agostini ; 1985.
- Pavlovsky, E; Kesselman, H; De Brasi, J.C.; “Escenas Multiplicidad” Entre Ríos; Ediciones Búsqueda de Ayllu;1996.
- Rodriguez Nebot, Joaquín ; “La realidad virtual y el inconsciente” ; Medios de comunicación y vida cotidiana ; Montevideo ; Multiplicidades ; 1995