

El teatro de intervención de los griegos en nuestros días

Doctora Danielle Nolin

Por: Danielle Nolin¹

“En el teatro está la artesanía del intérprete.”

(Amelia de la Torre)

I. Nacimiento de una problemática en la investigación-acción existencial

I.1. Contexto de mi práctica de intervención en salud mental

El teatro tiene sentido para la persona que lo crea, lo observa, lo consume. El teatro de intervención pone en evidencia lo no dicho de la sociedad. Si el teatro tiene sentido, ¿puede ser terapéutico para aquel que lo practica?

Hay una razón por la cual desde hace algún tiempo me interrogo al respecto: trabajo en el campo de la salud mental. Trabajo con personas con problemas tales como la esquizofrenia, los trastornos de la personalidad, maníaco-depresión, depresión, obsesión compulsiva, etc. Durante mis encuentros con ellas, se manifestaron dos fenómenos: el sufrimiento del aislamiento y la presencia del talento artístico. En varios encuentros, tuve el privilegio de recibir dibujos, poemas, pinturas, escritos, que representaban el sufrimiento que estaban viviendo. La belleza de un talento condenado. En esa época, estaba llena de interrogantes. ¿Por qué estas personas se encontraban en el departamento psiquiátrico donde sólo había paredes blancas, sin lápices, sin papel, sin pinturas para poder expresarse? ¿Por qué estas personas se encontraban excluidas de la

¹ Danielle Nolin es Doctora en Educación por la Universidad de Québec en Rimouski (UQAR), Canadá, posee una Maestría en Estudio de las Prácticas Psicosociales y una Licenciatura en Psicología de la comunicación por la misma institución. Actualmente es profesora adjunta de la Escuela de Trabajo Social de la Universidad Moncton, Canadá. Ha sido interventora social con mujeres y jóvenes en salud mental y encargada de cursos del área de psicología en la UQAR. Su trabajo de investigación se concentra en las perspectivas de formación e intervención por el arte y las historias de vida, notablemente en el dominio de la salud mental y la intervención social.

sociedad al punto de llegar a perder su identidad? Estas personas eran pacientes de un psiquiatra, clientes de un trabajador social, participantes en un organismo comunitario y beneficiarios de la ayuda social.

I.2 Nacimiento de una problemática

Después de haber constatado esto y también gracias a mis estudios en arte dramático y a mi experiencia en psicología y psicoanálisis, realicé una práctica para utilizar el teatro como herramienta de intervención en personas con problemas de salud mental al interior de la organización comunitaria en la cual trabajaba en ese momento. Para situarlos en el contexto de mi práctica, desde septiembre a mayo, trabajamos para montar un espectáculo sobre la experiencia de vida de estas personas, su hospitalización, sus intentos de suicidio, su miedo a la soledad, a la pérdida de su empleo, etcétera. Fue un proceso de nueve meses de trabajo en donde todas estas personas realizaron ellas mismas la escenografía, el vestuario, los anuncios, la promoción, la publicidad, los textos...



Los resultados de mi experiencia fueron notables. La tasa de hospitalización disminuyó para algunos. Otros pudieron regresar al mercado de trabajo y otros tuvieron una disminución significativa en el consumo de sus medicamentos. El apoyo de la red de salud fue considerable. Ganamos premios de reconocimiento de la Dirección Regional de Salud. Nos sentimos muy orgullosos. Habíamos innovado. ¿Pero innovado qué? Para mí, crear algo nuevo era parte de mi vida. Creé una experiencia como una siembra una huerta cuya cosecha se recoge en el otoño. Durante las conferencias a las que había sido invitada para hablar de mi experiencia, me di cuenta del interés de los asistentes en el auditorio, sin embargo actué con humildad. Me faltaban las palabras y el conocimiento para hacerlo. Es en este espíritu de investigadora que emprendí el estudio de mi práctica. ¿De qué estaba constituida mi experiencia? ¿Qué la influenciaba? ¿Cuál era el proceso? ¿Qué hacía que el teatro fuera adecuado para este tipo de intervención?

3. Descubrir las fuentes terapéuticas del teatro

En primer lugar, tenemos que retroceder en el tiempo para concederle las letras de nobleza al teatro. Esto quiere decir retroceder unos quinientos años antes de Cristo. Los griegos fueron los primeros en hacer de la aventura humana el centro de la historia y en representarla en lugar de relatarla como se hacía antes. Estas obras de teatro trágico eran presentadas como parte de las celebraciones de Dionisio (dios de la prosperidad y la fertilidad). ¿Por qué trágico se preguntaran ustedes? La historia de los seres humanos y sus dioses en realidad nunca ha sido muy feliz. ¡Incluso hoy en día! Todo mundo era invitado a la fiesta y se representaban tres tragedias y un drama satírico, en forma de concursos, delante de todo el pueblo en un teatro al aire libre de forma semicircular rodeado de escaleras. Imagínense una hermosa tarde de verano al aire libre, no habría

un espectáculo de infinita belleza y refinamiento. Imagínense que este espectáculo es en el campo y que las escaleras están en la ladera de la montaña con la escena a sus pies. De esta época, se pueden retener tres autores que marcaron la tragedia griega. Se trata de Sófocles, Eurípides y Esquilo. Los tres marcaron su época por sus obras, sin embargo fue Aristóteles quien definió y codificó la tragedia. Según él, la tragedia es “la imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y el temor, a la purificación de estas pasiones. (Aristóteles, 1449b). La palabra purificación que Aristóteles usa en su definición de tragedia se refiere a la catarsis. Para él, para que haya catarsis, hay que respetar tres grandes etapas en la tragedia. La primera es que el espectador acompañe empáticamente al héroe en su caída. Esto es lo que se llama *peripecia* en el lenguaje teatral. De esta forma, el personaje reconoce su error y su fracaso. Esto es lo que Aristóteles llama el *agnorisis*. Es decir, el instante en que ocurre ese momento crucial cuando todo se le revela y se le vuelve claro al protagonista. Puesto que el espectador siente empatía, reconoce entonces su error. En seguida, el personaje sufre las consecuencias de su error, consecuencias violentas. Esta consecuencia es definida como desenlace trágico. Es en ese momento en que se da la catarsis. Con la representación de ese desenlace, el espectador purifica su *hamartia*. ¿Cómo tiene lugar este proceso? Distancia reflexiva. Lo que yo llamo el distanciamiento.

El distanciamiento sucede cuando el actor y el mismo espectador reconocen su error, “*agnorisis*”. Para ello, es necesario distanciarse para reconocer su error o su falta. ¿Cómo llegar a este distanciamiento? Se trata de la atención consciente. Es decir, ser observador de uno mismo para entenderse mejor. Mientras que en la primera parte de la vida, la tarea de la conciencia es

guiada por la adaptación al entorno humano y natural y la construcción de la persona, durante la segunda, la tarea de la conciencia se basa en la adaptación del Yo a la vida interior. Esta adaptación se lleva a cabo a través de la sensibilización y la integración de los conflictos psíquicos.” (Josso, p.348).

Esto me obliga a hablar no sólo de catarsis en el espectador, sino también en el actor. Moreno trabajó extensamente con el psicodrama y el teatro espontáneo con las personas que viven con problemas de salud mental. “Su práctica del teatro no depende de la crítica dramática, la cual rechaza de antemano, puesto que sus escenarios están basados en la espontaneidad, es decir, en lo efímero y, en teoría, en el amateurismo y la libertad absoluta de todos los medios”. (Moreno, 1965, p. 202).

A partir de su historia, Moreno recreaba con el paciente la escena dolorosa con otros actores que interpretaban los personajes y la escena se repite para conseguir el efecto catártico para el paciente. Moreno hizo una bella definición del psicodrama. “El Psicodrama muestra la propia persona, su ego, es como un espejo. “ (Ibíd.)

Gracias a la atención consciente, la persona llega a un distanciamiento que le permite eliminar lo que todavía le causa dolor. Es su propio espectador. Se requiere que una persona lo acompañe. A veces, durante este proceso, las palabras, las acciones resurgen y sirven de palanca para liberar a la persona. Como si se abriera una caja de secretos, un diario íntimo. Nuestro papel es acompañar a la persona para eliminar la imagen que lo ata para



que no se vuelva a producir. (Tisseron). Debido a este tipo de apoyo me siento más cerca del psicoanálisis. Para Freud, la persona debe volver a conectar con el proceso traumático original con la mayor intensidad posible, de manera que “*vuelva in statu nascendi*, traducido literalmente.” (Freud, 1901). Para que haya “abreacción” del trauma, es necesario que los sentimientos previamente retenidos sean expresados a través del habla. Para Freud, la catarsis es inseparable de la expresión en palabras, asocia la reactivación de los sentimientos en una forma inalterada y su representación inmediata en voz. Para que esto pueda tener origen, el acompañante debe ser tierra fértil que favorezca el vínculo de confianza, de la presencia, de la empatía para que la persona eche raíces y pueda florecer. Mi definición de compañía se asemeja mucho a aquella de Yves St-Arnaud. El papel del acompañante es establecer una relación de apoyo con la persona a través de la cual él busca desarrollar el potencial de la persona para que pueda resolver sus problemas (St- Arnaud, 1980).

En un enfoque como el mío, hay lo que se llama momentos mágicos, lo no verbal, las resistencias, los diarios de bolsillo, etc. Es claro para mí que mi reflexión sobre mi práctica me llevó a descomponer esos momentos mágicos para poder entender su significado y saber cómo se construyen y de qué están constituidos. Cómo tratar la resistencia de los participantes para ayudarles a sobrepasarse y a reconstruirse. La importancia de la reciprocidad y del acompañamiento. Es importante entender la diferencia y definir el momento adecuado para dirigir adecuadamente a la persona. Para ello, también debemos definir los momentos en los que hay teatro y donde hay intervención terapéutica. ¿Cómo estos dos métodos se cruzan, se superponen y cómo la persona que interviene sabe hacer la diferencia?

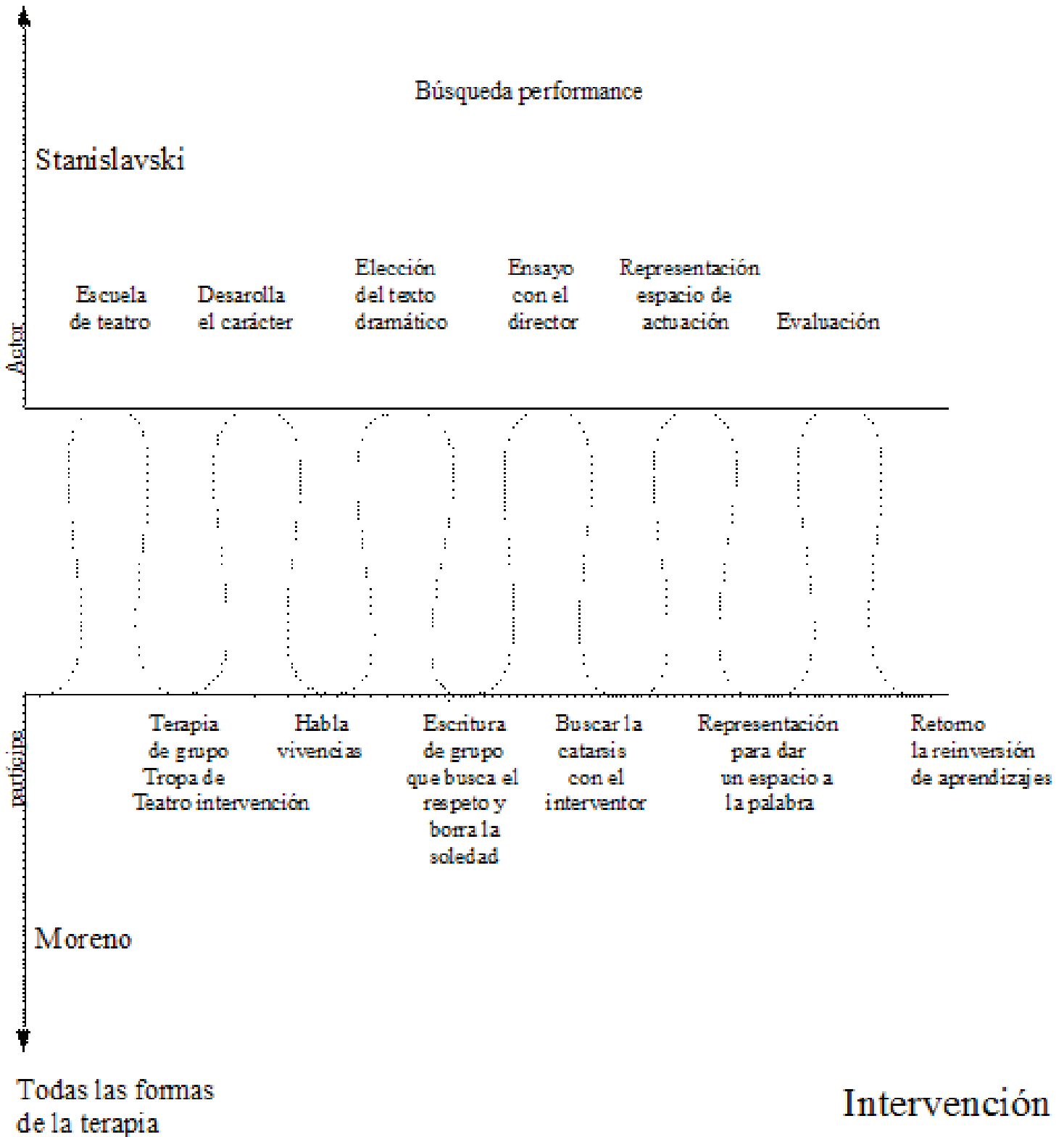
4. Del pasillo del teatro y de la intervención en donde se sitúa mi práctica

La siguiente tabla (ver abajo) muestra dónde mi experiencia tiene cabida y lo inherente al teatro que se utiliza para llevar a cabo la intervención. Existe lo que yo llamo un efecto bucle. En primer lugar tengo que precisar que mi influencia viene del teatro, de la representación “real” de Stanislavski. “Para reproducir los sentimientos, usted debería ser capaz de identificarlos haciendo uso de su experiencia.” (Stanislavski, 1958, p. 80). Aquí está el punto de referencia que yo pongo que es propio del teatro. Cualquiera que sea la forma utilizada, debe venir desde adentro, debe vivirse de acuerdo a los recuerdos de nuestra propia experiencia.

Por otro lado, es decir, desde la perspectiva de la intervención, mi ejercicio tiene como punto de referencia el psicodrama de Moreno. “Sucede a menudo, que durante las sesiones de grupo, esencialmente verbales y de interacción, uno de los miembros vive un problema con tal intensidad que las palabras se vuelven insuficientes. Este miembro tiene necesidad de volver la situación real, reconstruir un episodio, y estructurarlo con mayor precisión de lo que lo permite el mundo exterior real. [...] En esos momentos, el grupo de manera espontánea le abre un espacio, puesto que es este “lugar “ lo que le permite moverse y extenderse. Esto es lo que la persona esencialmente necesita. Se desplaza hacia el centro o delante del grupo, de modo que él pueda tener intercambios con todos. Uno o más miembros pueden de la misma manera, asumir un papel y entrar en la escena, para oponerse a él o unirse a su acción. Esta es la transformación natural y espontánea de una sesión de psicoterapia de grupo en psicodrama de grupo.” (Moreno, 1965, p. 206).

Teatro Griego
Foro, etc

Teatro



Ahora que ya se conocen los puntos de referencia de mi práctica, es importante tener en cuenta que en el teatro es el desempeño del actor lo que cuenta, mientras que en el psicodrama es la catarsis del participante. A partir de esta diferencia, los procesos de los trabajos pueden parecerse, sin embargo, los resultados obtenidos no son los mismos. En primer lugar, el teatro busca la catarsis del espectador por su participación enfática en el desempeño del actor. Esto es lo que busca el director de la pieza. En cuanto al psicodrama, éste busca la catarsis del actor por su participación distante de sus experiencias traumáticas. Me di cuenta de que yo combino estos dos aspectos en mi ejercicio de intervención. Nunca sacrifico el trabajo en sí mismo por la representación teatral, pero no me detengo en una expresión espontánea del psicodrama. Mantengo la idea de Stanislavski de que más allá de la espontaneidad, existe el trabajo de la emoción, de un rol real que se basa en la experiencia y que al mismo tiempo produce una catarsis en el espectador y en el actor.

Si nos fijamos en la tabla, en el teatro se hace un llamamiento a las personas que quieren convertirse en actores profesionales y estudian en una escuela de teatro. En mi práctica, hago un llamamiento a participantes que viven con problemas de salud mental y que han tenido múltiples hospitalizaciones y siguen un tratamiento psiquiátrico. Yo uso la visión de la escuela de teatro, pero en mi práctica formo una tropa de teatro de intervención basada en un grupo de terapia. En lugar de hacer frente a la competencia,

como suele ser el caso en las escuelas de teatro, se encuentra ayuda mutua, escucha y solidaridad. Si se mira en dirección del teatro, se encuentra el desarrollo de los personajes. El actor explora diferentes tipos de personajes del rol real, en diferentes situaciones y descubre su potencial en diferentes tipos de roles. Yo utilizo este tipo de exploración, pero a partir de la experiencia de la persona. Los participantes pueden utilizar diferentes tipos de rol para hablar de su experiencia. Esto les permite un distanciamiento propio a una nueva percepción y comprensión del hecho que los ha marcado. De nuevo, se regresa al teatro. Los actores deben elegir textos dramáticos, con el fin de hacer una presentación teatral, la cual pueden trabajar con el director para perfeccionar su rol. Por mi parte, yo uso el principio de la escritura dramática propia del teatro, trasladándolo a los participantes que deben escribir su experiencia en grupos pequeños. Esto rompe el aislamiento y favorece el intercambio, el respeto de las ideas de los otros, y la búsqueda de un objetivo común de escribir una obra para el espectáculo. En esta etapa de mi práctica, difiero del psicodrama de Moreno, que trabaja solamente con la espontaneidad.

Luego viene para el actor el momento de los ensayos con el director. El trabajo del director es hacer emerger el verdadero rol, el refinamiento del personaje, la armonía del cuerpo en su desplazamiento y en su intención de habitar su personaje. De esta forma, el director y el actor juntos buscan el rendimiento que hará que den un buen espectáculo.



Si descendemos la curva, lo que busco con el participante, es también el rol real, pero con el objetivo de provocar una catarsis. “Te veré a través de tus ojos y tú me veras con mis ojos, en un intercambio y encuentro verdaderos.” (Moreno, 1965, p. 122). Es la diferencia dominante entre el director y la persona que interviene. La investigación no tiene el mismo objetivo. Esto es lo que lo que hace que para un moderador, la trampa de la eficiencia esté siempre presente puesto que de todas formas él ocupa el papel del director, pero en un segundo plano. Si por desgracia caemos en la trampa, el participante será penalizado y el espectáculo también, debido a que la fuerza de este espectáculo es la autenticidad y la experiencia de los participantes para darnos testimonio de sus experiencias bajo una forma teatral. Después de varios meses de trabajo llega el momento de la representación. Para el actor, es el momento de mostrar su actuación como actor. Tiene la esperanza de sobresalir y tener acceso a los halagos de la crítica que van a verlo la noche de la actuación. Para el participante, es un espacio para hablarse, para hablar de su experiencia dolorosa y de ser solidarios con los demás participantes para concientizar a la gente de la exclusión de las personas que viven problemas psiquiátricos. Es la toma de control del individuo sobre su vida, que el gobierno busca tanto lograr. Esto lleva al participante a hacer un retorno sobre su capacidad para realizarse y de tomar consciencia de las fuerzas que ha adquirido durante el proceso y de poder aplicarlo en su vida personal.

Conclusión

Vaya legado familiar que se me confió. Repetir los dramas para deshacer la tragedia. A partir de mi ejercicio, desarrollé una experiencia práctica y pude escribir una teoría para que sea accesible a las partes interesadas que quieran utilizarla como una herramienta de intervención. Si usted es capaz

de enseñar lo que sabe hacer, es porque que usted realmente lo sabe hacer. (Galvani, 2000).

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética* 6 (1449b), trad. J. Hardy.
- ELIADE, Mircea (1956) *Lo sagrado y lo profano*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuchverlag. 186.p.
- ERASMUS. (1964) *Elogio de la locura*. París. Garnier Frères.
- MORENO, J. L.. (1965) *La psicoterapia de grupo y el psicodrama*. Paris: Presses Universitaires de France. 469 p.
- MORENO, Jacob L. (1972) *Teatro de la espontaneidad*. París: Desclée de Brouwer. 172 p.
- ST- ARNAUD, Yves (1999) *El cambio asistido: habilidades para intervenir en las relaciones humanas*. Quebec: Gaëtan Morin. 224 p.
- STANISLAVSKI, Constantin. (1958) *La formación del actor*. París: Pigmalión. 271 p.
- TISSERON, Serge. [S. D.]. “*La pelea del espectáculo*.” Los libros de mediología, Volumen 1, Número 1, p. 1-5.