

Teatro-debate en la reina

Moysés Aguiar

Federación Brasileña de Psicodrama (FEBRAP).

Revista Brasileira de Psicodrama. 2013. 21(2), 11-16.

Resumen

En este artículo, el autor presenta las características del teatro-debate, un formato de teatro espontáneo, ilustrándolas con el relato de una sesión en que se evidencian algunos cuestionamientos. Se presentan informaciones históricas, el contexto de la propuesta y la correlación con otras formas de trabajo en el área. El formato en cuestión consiste en proponer al público el debate de un tema, anunciado previamente o decidido en el momento. Los procedimientos buscan hacer el paso gradual de un enfoque verbal tradicional hacia un enfoque escénico, en el cual el público improvisa, actuando él mismo en el escenario, una historia que presenta análogicamente sus cuestionamientos y sentimientos. El evento tiene como facilitadores un director y una trupe de actores entrenados, cuyo objetivo es estimular la participación del público.

Palabras clave: Espontánea teatro. Teatro-debate. Sociodrama. Axiodrama.

INTRODUCCIÓN

El teatro-debate es una modalidad de arte escénico, derivada del "teatro espontáneo", propuesto originalmente por Jacob Levy Moreno (MORENO, 1923). El autor es más conocido como el creador del Psicodrama, un desdoblamiento de la misma experiencia teatral, en que se constató el efecto terapéutico de la escenificación improvisada de conflictos existenciales, cuando los sujetos actúan en el escenario, creando y desempeñando personajes clonados de su experiencia personal (MARINEAU, 1989).

El "teatro espontáneo" es básicamente un teatro de improvisación (JOHNSTONE, 1990; CHACRA, 1983), en el que la improvisación ya no se utiliza como estrategia de formación de actores para constituirse en el espectáculo mismo. La ausencia de ensayos y de una producción con soluciones más elaboradas cambia el enfoque estético tradicional, pasando a tomar como valores prioritarios lo que sucede en el "aquí y ahora": la espontaneidad, el involucramiento emocional de los participantes y la construcción colectiva.

La práctica del teatro espontáneo permite identificar dos orientaciones básicas. Una de ellas es que centra la producción dramática en el rendimiento de un equipo de actores, preferiblemente con formación específica, que captura la contribución pública y tomando como materia prima para crear el texto y la representación simultánea en tiempo real. La otra corriente instrumentaliza la transformación del público en actores

/ autores, con los propios "espectadores" ocupando el escenario y traduciendo en él la creatividad colectiva. En ese caso, los actores de la trupe desempeñan el papel de facilitadores "profesionales" de la actuación escénica de "laicos".

Entre estos dos extremos, se encuentran varias combinaciones intermedias, que disponen de maneras distintas a la ocupación del escenario por actores adrede preparados y por actores supuestamente no preparados para la actuación. La relación entre los dos polos del acontecimiento teatral - escenario y platea - configura un caleidoscopio de alternativas, que encuentra expresión en la historia del teatro, desde la antigüedad hasta nuestros días. Lo mismo se puede decir de la correlación entre el espectáculo que se presenta listo y el que se construye en el momento.

En esta perspectiva, los formatos de teatro espontáneo son tan variados como los teatrales que lo practican. Sin embargo, podemos citar algunos modelos de trabajo que se vienen firmando como matrices, a partir de las cuales se desarrollan los diferentes estilos y las diferentes propuestas. Por estas nuestras consideraciones, creemos dramaterapia relevante (JENNINGS, 2006), el *playback theatre* (SALAS, 1993), la multiplicación dramática (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 2000) y el teatro de la audiencia (AGUIAR, 1998).

En dramaterapia se trabaja, en un primer momento, con un texto que sirve como estímulo para las improvisaciones que siguen. Hay varias maneras de operar esto. Una de ellas es a examinar en detalle, en conjunto, el guión propuesto y profundizar en la comprensión de los personajes, los conflictos y la trama. Al intentar, estratégicamente, sucesivas representaciones provisionales, se identifican aspectos relevantes del texto, con la posibilidad de, incluso, crear modificaciones alternativas. Este trabajo creativo permite afrontar con los conflictos que caracterizan la problemática del colectivo involucrado y tiene como consecuencia un efecto transformador.

Otra posibilidad es la representación ensayada de una pieza, que funciona como desencadenante del proceso creativo grupal: los miembros del grupo son invitados a recrear la trama, en todo o en partes; a contratar con los personajes originales, manteniendo su papel como personas; a crear nuevos personajes, finalizaciones diferentes para la trama, representándolas o meramente verbalizándolas, y así sucesivamente.

Sin embargo, la *reproducción de teatro*, el modo hegemónico en ese momento, llega a ser confundido con el "teatro espontáneo" (GARAVELLI, 2003), donde el individuo es designado por el general, que termina siendo llevado por el individuo¹. En su estilo clásico y original, se propone un grupo de actores a la etapa real de la mano torpe, - historias de tiempo contadas por miembros de la audiencia, o incluso meras emociones explícitas para ellos. El narrador ve entonces su vida transformada en arte. De ahí el nombre de *playback*.

Una de las versiones brasileñas de esta propuesta introdujo algunas modificaciones significativas en el modelo original y fue bautizada como "teatro de reprise" (RODRIGUES, 2013). En el caso de que el "teatro de creación" proponga no exactamente escenificar lo que fue contado por el público, sino crear una nueva historia a partir de la resonancia desencadenada en el equipo de actores por la contribución de un miembro de la platea (REÑONES, 2000).

La línea de trabajo de "crear teatro" tiene un importante punto de contacto con la propuesta de Kesselman y Pavlovsky, llamado "multiplicación dramática". La idea es que cualquier situación relatada repercute de alguna manera en las personas que la "escuchan", movilizando fragmentos de memoria de escenas vividas por los "oyentes"

¹ Este mismo fenómeno ocurre con el Psicodrama. En rigor, el Psicodrama es sólo una de las aplicaciones del teatro espontáneo, con objetivos psicoterápicos. Sin embargo, hay toda una área de conocimientos y prácticas, cuya designación más correcta sería "Socionomia", que suele denominarse "Psicodrama".

- resonancias -, estas escenas que se pueden llevar a los escenarios. Una de sus consecuencias es la "multiplicación de teatro" y, más recientemente, el "teatro molecular", ambas propuestas de la minera de Sintés (SINTES, 2002; SINTES y DOTTA, 2008).

El teatro-debate es una innovación propuesta por una trupe brasileña, la Compañía del Teatro Espontáneo. Fundada en la ciudad de São Paulo, en la década de 1980, se deshizo más o menos diez años después y fue posteriormente refundada en Campinas, donde sobrevivió hasta la primera década de este siglo. Este grupo se caracterizó por la diversidad de formatos con que trabajó (incluso los ya mencionados) a lo largo de su historia y por la disposición de experimentar nuevas alternativas y poner a disposición sus invenciones. Una de sus experiencias más significativas se llamaba "Escuela Tietê", un proyecto educativo que inicialmente pretende la formación de psicodramistas y se convirtió, poco a poco, en un importante experimento de desarrollo de operadores de teatro espontáneo. El término "escuela" tiene, en el caso, doble sentido: designa la institución formadora y también el tenor de sus propuestas.

El eje de su trabajo siempre fue el teatro de la platea, o sea, transformar espectadores en actores, llevando al público al escenario. Este dispositivo propone a todos los participantes algunos ejercicios iniciales de calefacción y, a continuación, busca una historia a ser escenificada. En un primer momento, sólo se tiene el embrión de la trama, a menudo sólo el personaje central - el protagonista - representado por uno de los miembros de la audiencia. La historia va siendo construida y escenificada al mismo tiempo, con la participación principalmente de los espectadores. A los actores de la trupe cumple la tarea de apalancar la puesta en escena, colaborando con los actores "laicos", facilitándoles la creación y estimulándolos a desempeñar sus respectivos papeles.

Este modelo suele presentar dos grandes desafíos. Uno de ellos es el despreparo, en tesis, de los actores oriundos de la platea. Algunas de sus dificultades: el hacer el paso del relato verbal para la incorporación de personajes; el asumir papeles en el plano de la ficción, desprendiéndose de la "realidad" en la que viven; la ausencia de familiaridad con recursos estéticos, y así sucesivamente.

Otro desafío es la propiedad de la función del actor "profesional"², miembro del equipo que coordina las actividades. Como la prioridad de actuación es de las personas oriundas del público, es muy frecuente que los actores de la trupe no sean muy exigidos, lo que tiende a generar en ellos la frustración de quedarse mucho tiempo en el "banco de reservas", después de haberse dedicado bastante a la preparación para actuar. Equilibrar las participaciones, de tal forma que se obtenga un resultado estético satisfactorio, aprovechando al máximo la contribución de operadores entrenados, y permitiendo al mismo tiempo la expresión escénica de los sentimientos, conflictos, deseos, visiones de mundo, de las personas que acuden al evento - esa es la utopía.

Por otro lado, la clientela del teatro espontáneo está compuesta, la mayoría de las veces, de personas con reducida experiencia teatral, sea en el escenario, sea en el auditorio. El enfoque de temas de su interés suele hacerse a través de conferencias y conferencias, constituyendo innovación la exposición de paneles, la exhibición de películas cinematográficas o la presentación de pequeñas piezas teatrales. El carácter "moralista" de esas modalidades parte del supuesto de que el público objetivo es pasivo, cuando muy ávido de ideas esclarecedoras.

Para superar esa pasividad, se han buscado algunas formas más participativas. El "grupo focal", por ejemplo, abre la posibilidad de exposición de ideas y sentimientos, utilizando básicamente la comunicación verbal. Otro ejemplo: las llamadas "dinámicas"

² Rodrigues, R., en su tesis de doctorado, defendida en 2013 en la Universidad de São Paulo (USP), llama a esos actores de "ego-actores", en homenaje a la terminología psicodramática tradicional, que tiene entre sus instrumentos el "ego -auxiliar", el terapeuta que, en el escenario, "presta su ego" al protagonista.

(corrupción de "dinámica de grupo"), juegos interactivos con estructura previamente planificada, que buscan ir más allá de las palabras, incluyendo tareas corporales y utilización de objetos y herramientas. La tendencia moralista todavía puede prevalecer, en esos casos, en la medida en que la coordinación se reserve una palabra final, a modo de interpretación, conclusión o asesoramiento, rescatando en parte el sentido de las conferencias tradicionales.

La utilización de funciones de teatro como una manera de dirigir la expresión pública tiene dos importantes iconos históricos: Bertold Brecht y Augusto Boal, ambos con una trayectoria artística marcada por un compromiso político radical.

El primer desarrolló la técnica de la "pieza didáctica" (KOUDELA, 1991). El modelo se parece a la terapia de drama, que hemos mencionado anteriormente, pero sin fines terapéuticos. Se ofrece al grupo un pequeño escote, induciendo a experimentar sus más diferentes formas de representación, haciendo sucesivas críticas y autocríticas, estimulando la búsqueda de alternativas escénicas que potencien la expresión del sentido atribuido al texto. Esta estrategia permite a los sujetos involucrarse y profundizarse en la comprensión del conflicto en pauta. Aquí no se crea el texto verbal, que es siempre la misma, como un estímulo básico, pero crea un texto "atoral", el consumo instantáneo volátil, inmediatamente digerido y superar.

Boal (1996,1999) fue pródigo en la formulación de juegos teatrales que permitieran a la comunidad expresarse y, en el mismo acto, ampliar su conciencia especialmente de las relaciones opresor-oprimido, conciencia que alimentaría la posibilidad de acciones que apuntan a su eventual superación. Además de intervenciones puntuales, efímeras, en las cuales la improvisación se da dentro de una estructura previamente establecida, también propone un tipo de intervención con tiempo más prolongado, cuando los participantes son estimulados a crear colectivamente un texto que los exprese, para ser posteriormente representado. Aquí, el autor aborda la famosa experiencia del "Living Theatre"

Una cuestión importante que se hace en relación con el teatro espontáneo es: ¿está al servicio de quién? Las presentaciones abiertas al gran público no siempre cuentan con una fuerza de atracción suficiente, primero porque no existe una cultura teatral que tenga condiciones de competir con los llamados televisivos o incluso con el ocio relajado, de los cuales se ocupa la gran mayoría de la población. Si el ir al teatro es una alternativa que prácticamente no se pone, mucho menos aún para ir a un "teatro espontáneo", que prácticamente nadie sabe bien qué es.

Por lo tanto, lo más viable es tener una programación de sesiones de teatro espontáneo bajo pedido, en general de una institución, de entidades corporativas (empresas y correlatos) o de organizadores de eventos (congresos, celebraciones). En general, los que contratan a los objetivos que ha definido previamente, especialmente en la línea de convencer a la gente a adoptar ciertas normas de conducta considerados como valores deseables que se construirán en la mentalidad del público. Menos frecuente, pero relevante, es la utilización del teatro espontáneo para investigar opiniones, preferencias, clima relacional y otros fenómenos grupales. El arte sería, en el caso, mera herramienta para alcanzar esos objetivos, lo que, en tesis, estaría en contra de su carácter libertario.

Sin embargo, es posible que exista interés en proponer a las personas el debate de algunos temas que se refieren directa o indirectamente, inmediata o inmediateamente, a su vida, como una forma de intervención social, sin un sesgo moralista, ni de manipulación. La hipótesis del teatro espontáneo es que ese abordaje puede ser potencializado cuando se articula con el potencial transformador del hacer artístico - en el caso, el teatro. Se trata de un arte no utilitario, que no se confunde con el consumo pasivo o masivo de productos artísticos de terceros (AGUIAR, 2010).

LA PROPUESTA METODOLÓGICA

Todas estas cuestiones se constituyeron en telón de fondo para el trabajo de la Compañía del Teatro Espontáneo, que siempre se estaba volviendo hacia ellas - y en eso, con certeza, no estaba solo, porque las mismas aflicciones deben frecuentar los encuentros de otros grupos de artistas que persiguen objetivos similares.

Tomando como presupuesto el hecho de que el público participante esté más acostumbrado al diálogo verbal, en el teatro-debate se propone el abordaje de un tema, en un primer momento sólo de forma oral. En la medida en que la discusión se va desarrollando, los actores de la troupe la interrumpen para presentar pequeñas escenas (un minuto, en promedio, de duración), totalmente improvisadas, a través de las cuales se pretende incentivar la profundización de la reflexión y ofrecer un ejemplo / modelo de expresión escénica.

Cuando se habla de escenas totalmente improvisadas, eso en la práctica significa que los actores suben al escenario sin saber lo que van a hacer. Una vez en el espacio escénico, actúan a partir de la intuición momentánea, pero dentro de un modelo dialéctico (tesis-antítesis-síntesis), en que el primer actor-técnicamente el protagonista- trae una situación cualquiera, el segundo suscita un conflicto y el tercero, apuntando a la relación entre los dos primeros ofrece un camino para la solución escénica. Curiosamente, las escenas más fuertes y más bellas son aquellas en que esa instrucción es seguida a la rasguña: cuando se entra en el escenario ya con alguna idea de qué hacer, la tendencia es que las escenas se empobrezcan. Por lo menos, esto ha sido constatado en este tipo de teatro.

La incorporación de este modelo exige trabajo intenso del equipo. Los talleres suelen ser semanales, cuando se examinan y critican las últimas actuaciones y se experimentan formas alternativas, estas sujetas, a su vez, el minucioso análisis. En ellos, que tratamos de explorar toda la gama de posibilidades de acción, en línea del teatro grotowskiano con un amplio reconocimiento del cuerpo y de los recursos personal del actor (Grotowski, 1968), asociados con la propuesta de "obra abierta" de Umberto Eco (ECO, 1991).

Durante el espectáculo, los actores no participan en el debate verbal. Sólo acompañan el movimiento del grupo, dejándose invadir por el clima emocional, captando de forma no racional la dinámica de las relaciones. Así, las escenas brotan del más profundo de sus sensaciones y cumplen dos propósitos principales: reflejar el grupo y hacer una síntesis provisional de la reflexión. El reflejo permite al grupo reposicionarse en sus movimientos alrededor de la tarea. La síntesis favorece la transposición del debate a un nuevo nivel.

A lo largo de la sesión, el director va sugiriendo que miembros de la platea suban al escenario para contraer con los actores de la trupe. Con ello, los propios participantes van incorporando la perspectiva especular y el distanciamiento crítico.

El momento culminante es cuando el debate se transforma de verbal en escénico: los actores ahora son todos oriundos de la platea y construyen colectivamente una historia, que va siendo escenificada en el momento mismo de su creación. Esta historia suele ser más larga que las pequeñas escenas que se meten en medio de las palabras de la audiencia y se constituye en verdadero debate escénico, que incorpora las contribuciones aportadas hasta entonces y expresa el punto al que el grupo llegó en la comprensión y la reflexión sobre el tema propuesto.

LA SESIÓN DE LA REINA

El caso aquí relatado ocurrió en noviembre de 2003, en el auditorio del Centro Cultural de La Reina, en Santiago de Chile. La dirección de la sesión teatral le correspondió a este autor. Los actores que integraban la trupe Impromptu, un grupo de teatro espontáneo entonces existente en aquella ciudad, fueron invitados a constituir un elenco ad hoc.

Estos actores ya tenían una pequeña experiencia con teatro-debate. Su director ya había participado en un seminario en Campinas. Dos de las actrices participaron de presentaciones de la Compañía del Teatro Espontáneo, en Buenos Aires. Y prácticamente todos de ellos procedían de un taller realizado por mí, como parte del programa de graduados en la Universidad Mariano Egaña, Santiago de Chile. Sin embargo, el equipo formado para esa presentación no tenía un historial de trabajo conjunto, tampoco en el formato del teatro-debate. Esto se ha constituido en un desafío importante.

El requisito de la improvisación radical por los actores en pequeñas escenas, es relevante, porque el *momento* del teatro-debate es muy específico. Si las interrupciones de la discusión se vuelven largas, con los actores preparándose para entrar en escena, sea utilizando elementos (vestuario, objetos, etc.), sea buscando un acuerdo mínimo en cuanto a lo que va a ser representado, eso desaquece la platea y trunca el debate. Es importante destacar que la interacción entre la compañía y los demás participantes deben tener un equilibrio tal que conserva la característica de una experiencia teatral, no hacen sombra a la participación de la audiencia.

Lo que hizo de la experiencia de La Reina un desafío a la comprensión de la dinámica del teatro-debate es que los actores de Santiago, aunque sin la inversión de los compañeros de Campinas, lograron imprimir al espectáculo la misma dinámica y demostrar la misma sensibilidad que se observa en las presentaciones del grupo brasileño. Un detalle: las instrucciones acerca de la tarea de los actores fueron dadas rápidamente por el director, de forma concisa, pocos minutos antes del espectáculo, en una pequeña sala al lado del auditorio. No hubo ningún entrenamiento, ningún calentamiento del grupo, a no ser ese breve encuentro. La Compañía del Teatro Espontáneo tiene como observación suya, a lo largo de los años, que la unidad del grupo es fundamental para el buen desarrollo del espectáculo y que es necesario tener un tiempo suficiente de preparación, el grupo todo junto, para entrar en escena con las ropas mojadas de sudor.

Otra peculiaridad de esta presentación fue el tema. Normalmente, en el teatro-debate, se hace un anuncio previo, de tal forma que las personas, cuando asisten, ya saben lo que van a discutir. La convocatoria de La Reina no tuvo ninguna explicación, y así el director tuvo que introducir en la sesión improvisadamente una nueva fase, es decir, una investigación, con los participantes, para definir el asunto que quisieran tratar a través del teatro-debate.

La inexistencia de un tema previo repercute en la planificación del calentamiento inicial. Cuando las personas llegan, ellas todavía no están dirigidas a la tarea que las espera, ni para actuar en conjunto. La calefacción es, por lo tanto, una dirección de energía para un propósito particular y provisión para acciones sinérgicas, que establecerá una grupalidad del momento.

En lo que se refiere a un trabajo teatral, es indispensable que se alienta una buena relación con el espacio, que los cuerpos se pongan en movimiento, que las energías dejen de concentrarse en el cerebro para encontrar nuevos canales de expresión, que se experimente el placer y la importancia de la complementariedad, que haya una apertura para la ficción y la fantasía, y así sucesivamente. En el teatro-debate, los ejercicios de

calentamiento pueden incluir una focalización en el tema propuesto. No habiendo ese tema, como fue el caso, el calentamiento se hizo sin esa referencia. Sin embargo, el hecho de que la elección sea hecha en el momento favoreció, por otro camino, la necesaria concentración.

Otro aspecto interesante fue el rumbo de la dramatización final. La historia traída por uno de los participantes - debidamente estimulada por el propio ritual del teatro-debate - enfocaba una embrionaria solidaridad entre personas de diversas nacionalidades y etnias, que estaban siendo circunstancialmente víctimas de constreñimiento puntual, por razones políticas y jurídicas con las que nada tenían ver. En vez de que el grupo construyó una trama que abordara los conflictos embutidos en ese incidente, el director fue sorprendido por uno de los miembros de la platea que, interrumpiendo la dramatización que apenas se iniciaba, llamó a todos los participantes a una expresión inmediata del congruente colectivo y de la unión por encima de las diferencias que existen entre ellos. La propuesta emocionó a los participantes, que subieron todos al escenario, de la mano en una gran rueda, que así terminó la sesión.

En el momento en que la autora de la propuesta irrumpió de la platea, el director tuvo un momento de incomodidad. En el caso de las mujeres, se trata de una persona que mostraba conocer algunos recursos performáticos utilizados en el Psicodrama, diferentes de la orientación adoptada por el teatro-debate, que privilegia escenas con enredo - comienzo, medio y fin -, centralizadas en un protagonista. La propuesta entonces traída cambiaba todo, como si la proponente le estuviera arrebatando el papel de director, ofreciendo una solución alternativa contestataria.

Los acontecimientos entonces se precipitaron vertiginosamente. Como la platea se adhirió a la propuesta y participó con mucho entusiasmo, el director concluyó que ese camino era el camino deseado por el grupo y que, por lo tanto, debería ser respetado. Por encima y a pesar de la validez del modelo que tenía la intención de poner en práctica.

Otra característica importante de la experiencia de la reina: el director era el que hablaba portugués, en un grupo de unas 80 personas, cuya lengua materna era el español. Incluso con el director arriesgando expresarse en un español pobre y confuso, y entendiendo sólo parte de los diálogos cruzados que ocurrían entre los chilenos, esa interacción fue posible y el espectáculo se produjo de manera bastante satisfactoria.

DISCUSIÓN

La experiencia demuestra que es posible producir una obra teatral improvisada, aun cuando las condiciones ofrecidas no coinciden con aquellas consideradas como más deseables.

En el presente caso, había un problema de comunicación idiomática, como se describe, que podría haber sido un obstáculo a la producción colectiva. En la experiencia personal de este autor, fenómenos similares fueron constatados al dirigir sesiones de teatro espontáneo en países de lengua diferente a la suya, por él no dominada.

Otra condición adversa fue la inexistencia de un equipo con entrenamiento previo y con entramado desarrollado a través de extensivo trabajo en conjunto. La disponibilidad afectiva parece haber sido fundamental, en este caso, además del hecho de que los actores ya han tenido oportunidad anterior de conocimiento de la técnica, incluso sin haberla puesta en práctica. La comunicación entre el director y los actores fue así facilitada, de modo que éstos pudieron aprehender el sentido de su tarea y poner en acción su creatividad artística.

En las compañías teatrales estables, la misión extrapola el mero evento, como en

este caso. A ellas cabe no sólo actuar, sino construir experimentalmente la propia técnica, lo que puede imprimir solidez y consistencia al trabajo. En el caso presente, la solidez y consistencia ya venían siendo construidas por otro equipo, habiendo rápida transferencia de conocimientos, en un contexto de "aprendizaje significativo".

La irrupción de una propuesta que difiere del esquema planeado por el director puede ser abordada de maneras distintas. Una de ellas es el desafío a su sensibilidad y, principalmente, a su espontaneidad, con el fin de tratarse de un hecho nuevo, inesperado, que exige una respuesta inmediata y creativa. En la perspectiva teórica del teatro espontáneo, el director forma parte del grupo, aunque con papel diferenciado, lo que significa que produce y se produce al mismo tiempo; que es un co-creador de la obra colectiva. Aunque no necesariamente se subordina a propuestas alternativas oriundas del grupo, no puede dejar de considerarlas y evaluarlas a un nivel de profundidad que va al menos un paso más allá de la superficie, de lo que es formalmente explicitado.

Lo mismo ocurre con las manifestaciones emocionales, directas o indirectas, del grupo, que son informaciones importantes acerca del trabajo y de sus rumbos. En el caso presente, el entusiasmo con que la propuesta de congración fue adoptada fue un indicador no despreciable. En otras situaciones, el público se manifiesta las formas más inusuales, como un desvío, el sabotaje, la dispersividad, se superponen necesidades (hambre, orinar, dormir, etc.). Todos estos fenómenos necesitan ser tenidos en cuenta.

Otro aspecto importante se refiere al enfrentamiento de conflictos. Reportada en esta sesión, la expectativa del director fue capaz de explorar más a fondo mediante la creación de nuevas escenas, una parcela rizoma favoreciendo esta confrontación. No fue el camino del grupo. También en este caso, el gran desafío que se plantea al director es evaluar la resistencia y decidir si es el caso de enfrentarla e intentar superarla o si simplemente establece el límite hasta donde el grupo puede ir en el abordaje del tema. No existe una solución estandarizada, cabiendo, nuevamente, la búsqueda de un camino espontáneo y creativo.

CONCLUSIÓN

Diez años han pasado desde esa vivencia en Santiago. De aquí para allá, varios trupes vienen dedicándose al teatro-debate. De hecho, tenemos noticia de que hay muchas personas, a parte de América Latina, que dedicó profesionalmente al teatro espontáneo y ganar su supervivencia. Y el teatro-debate es una de sus herramientas.

Desde el punto de vista técnico, muchas habilidades y muchos cuidados se han desarrollado a lo largo de esta historia. La preocupación estética predomina, partiendo del supuesto de que la calidad estética se define como la contundencia del mensaje artístico: la fuerza con que ella alcanza no sólo los que hacen arte, sino también los que la consumen. En el caso del teatro-debate, maximizando su potencial transformador, ya que su uso más importante ha sido como un dispositivo de intervención sociocomunitaria, como un dispositivo tanto para axiodrama como a sociodrama³.

³ Entiendo el axiodrama como la utilización del teatro espontáneo como instrumento para el abordaje de cuestiones comunitarias, mientras que en el Sociodrama el teatro espontáneo tiene como objeto los fenómenos del grupo como tal.

REFERENCIAS

- AGUIAR, M. **Teatro espontâneo e Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1998.
- _____. **Tempo para o potencial do fazer artístico**. Trabalho apresentado ao XVII Congresso Brasileiro de Psicodrama: Águas de Lindoia, 2010.
- AGUIAR, M. (org.). **Psicodrama e emancipação – A escola de Tietê**. São Paulo: Ágora, 2009.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GARAVELLI, M. E. **Odisea en la escena – Teatro espontâneo**. Cordoba, Argentina: Brujas, 2003.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- JENNINGS, S. et al. **The handbook of dramatherapy**. London: Taylor & Francis Books, 2006.
- JOHNSTONE, K. **Improvisación y el teatro**. Santiago do Chile: Cuatro Vientos, 1990.
- KESSELMAN, H.; PAVLOVSKY, E. **La multiplicación dramática**. Buenos Aires: Galerna/Búsqueda de Aillu, 2000.
- KOUDELA, I. D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1991.
- MARINEAU, R. **Jacob Levy Moreno, 1889-1974 – Pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo**. São Paulo: Ágora, 1992.
- MORENO, J. L. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Ágora-Daimon, 2012.
- REÑONES, A.V. **Do playback theatre ao teatro de criação**. São Paulo: Ágora, 2000.
- RODRIGUES, R. A. **O teatro de reprise: conceituação e sistematização de uma prática brasileira de sociopsicodrama**. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2013.
- SALAS, J. **Improvising real life – Personal story in playback theatre**. Dubuque: Kendall/Hunt, 1993.

SINTES, R. **Por amor al arte** – Entre el teatro espontáneo y la multiplicación dramática. Buenos Aires: Lumen, 2002.

SINTES, R.; DOTTA, F. **Psicodrama**: La terapia de los dioses caídos. Montevideo: Psicolibros, 2008.

Moisés Aguiar. Psicólogo, psicoterapeuta, profesor y supervisor de la Federación Brasileña de Psicodrama (FEBRAP), especialista en el arte de Psicología de la Universidade Estadual Paulista (UNESP). 1939-2015.