



I. INTRODUCCION

Como reflexión frente al problema de la corporeidad, no se pretende tanto una supuesta "liberación" como una verdadera "encarnación": ser en nuestra materialidad sintiente, deseante, significada y Ste., expresiva y relacional. No hay otro misterio. Ser y estar "encarnado", como unidad estimulable, procesadora e integradora de información, receptora y emisora de mensajes, vinculada y vinculante, identificada e identificante, realizada y realizándose en los procesos dinámicos de la acción que es movimiento, despojado del índice de su naturalidad. Concebimos al cuerpo en la dinámica de sus organizaciones, esto es: en el sistema de sus relaciones, en los procesos constantes de sus identificaciones e interacciones, haciéndose y rehaciéndose, consistiendo en las redes de sus implicaciones de objeto, de deseo, de valor y de identificación. De ahí que no podamos establecer un corte estricto entre lo que podría presentarse como supuesto "aparato psíquico" y lo que serviría de "soporte" a ese aparato, el cuerpo. Porque, en todo caso, el cuerpo, desde nuestra perspectiva, es ya ese psiquismo en acción, en la dinámica como en la estática.

II. NUESTRA TECNICA Y SU ESTRATEGICA

Con lo anterior, puede entenderse el enfoque polivalente, pero también muy parco, de nuestro abordaje. La operatividad de nuestra intervención relajación, masajes, deporte, expresión, baile o cuento dramático representa siempre una relación subjetiva. El silencio de las consignas con la orientación de una música previamente seleccionada y el propio valor concedido a la improvisación, va a marcar la irrupción de ese material subjetivo.

La orientación de una música previamente seleccionada que va montándose sobre las necesidades mismas de la sesión; el ejercicio libre de improvisación, en un espacio falto de consignas y la propia orientación de grupo operativo\dinámico, se orientan en un arco multivariante de estímulos que pretenden hacer aflorar material profundo, tanto arcaico como actual. Se ordena finalmente ese material en la matrices o por los operadores simbólicos que van a permitir una eficacia intersubjetiva, grupal, comunitaria en la relación y en la expresión.

No nos preocupa, por tanto, la ambigüedad o alteración con que pueden, en un momento dado, recibirse nuestras indicaciones. De igual manera, no intentamos una vía interpretativa: proponemos unas vías de intervención como estímulo, provocación, aposteriorización, crítica ... que no pretenden tener validez interpretativa. Y explicativa, sólo en la medida en que explicar es, ordinariamente, ordenar, coordinar o integrar textos .

Es cierto que una consigna muy estructurada contribuye a reforzar la tasa de certidumbre del receptor;

pero esto, en ultimo término, no favorece sino a los procesos de racionalización.

La improbabilidad del mensaje obliga a cuestionar los códigos tópicos, a recobrar códigos más cercanos a la dinámica de los vínculos y de los compromisos responsables. Aumenta la incertidumbre del receptor, pero, por lo mismo, se incrementa la posibilidad de elección y de creatividad del receptor, sus exigencias selectivas y organizativas, sus potencialidades productivas en el ámbito de la significación y del sentido.

III. TALLERES

En el ámbito de los Talleres, no pretendemos tanto enseñar o desarrollar una técnica productiva cuanto intentar favorecer una amplitud superior de medios que apoyen y sostengan la expresividad y permitan desarrollar la creación. Por definición, un Taller es un espacio de concentración de estímulos que, con medios mínimos, busca favorecer la expresión.

El rasgo distintivo de un Taller terapéutico consiste en que éste tiene que echar mano de procedimientos que habitualmente pasan desapercibidos en nuestra cotidianidad. Intenta no tanto descubrir las cualidades expresivas de un material o sus posibilidades de experimentación cuanto que la persona que se haga cargo de esos medios pueda llegar a comunicarse, mediante ellos, con los otros y, en esa mediación, consigo misma. Material, pues, como materia o vía de contacto y relación con los otros y consigo mismo.

Los recursos a la pintura, a la poesía, al teatro, a la música, etc., tienen ya una larga historia en la práctica clínica. Casi siempre especialmente, a partir del momento en que se pudo finalizar con la tendencia productivista o proyectista del principio, lo que se ha intentado es poner cauces que sirvan para que el individuo pueda establecer un contacto imaginario simbólico, poco inquietante, con límites para la ansiedad, del mundo afectivo.

Decía un pintor: "Yo pinto para librar mis imágenes de un encierro sofocante, de esa manera me logro como hombre y perfecciono mi expresión. Creo en el mundo de lo inconsciente, por su inherencia al ser; si mis imágenes resultaran raras a algo común, no soy culpable, si el hombre no quiere internarse en el fondo de su naturaleza para identificarse consigo. No ignoro las leyes de la plástica, conceptos y dogmas que establecen formas; pero en aquellas que surgen calientes, intensas, de la fantasía creadora del ser".

Igualmente, Forte indica en su texto que la actitud básica del taller expresivo consiste en potenciar la actividad consciente de una producción plástica, dramática, poética o musical, no con fines artísticos, sino con el objetivo de posibilitar tanto la emergencia como la propia aceptación del "inconsciente" y de sus

formaciones. Cualquiera que sea el concepto que de inconsciente nos hagamos, lo esencial siempre es considerar un material profundo, de codificación arcana, ya que su circulación social es muy restringida.

Material cargado de afecto, matriz de vínculos, ideográficamente representativo que expresa la urdidumbre subjetiva y personal del individuo, en las estructuras de su unidad, integración, experiencia e identidad.

Ciertamente, tiene importancia la totalidad del proceso que se puede considerar en dos fases:

- 1- recogida de material
- 2- elaboración de ese material.

Enfatizar la importancia de una fase sobre otra carece de sentido: se complementan, hasta el punto de que una sin la otra no pueden concebirse. Terapéuticamente, sin embargo, parece obvio afirmar que no puede compararse la dificultad de la primera fase y que su orientación es decisiva, para el devenir de la totalidad de la terapia.

IV. CLASIFICACIONES

No nos interesa establecer una Hª muy detallada de estos procedimientos: se puede hablar de la gran cantidad de trabajos de Psicología del Arte que, desde perspectivas de experimentación, evaluación o creatividad, han abordado el distinto desarrollo de estas técnicas, tanto de análisis como de operativización de recursos terapéuticos. En la actualidad, se pueden diseñar unas áreas más o menos amplias de adscripción de TALLERES DE EXPRESION O PRODUCCION EXPRESIVA.

(A) TALLERES DE EXPRESION VERBAL Se incluyen actividades de poesía, escritura automática, graffiti, estructura de guiones para ser o no resueltos posteriormente en imágenes, estructura de relatos, variaciones de cuentos populares, nudos o escenas básicas teatrales y, en fin, todo lo que tiene que ver con la producción de sentido por medio de sonidos o imágenes verbales.

(B) TALLERES DRAMATICOS Con las modernas técnicas de dramatización, preparación de actores, organización de guiones o montaje de espectáculos musicales... el concepto dramático se amplía notablemente. Ya no se trata de un ensayo tradicional, del aprendizaje de un papel o de una simple puesta en escena, sino que la teoría de espectáculo total, los happening, las nuevas formas de trascender una anécdota exterior, para situar exclusivamente un mundo objetal o un mundo de reacciones subjetivas ... lleva tanto a la necesidad de transformar el tradicional espacio teatral como,

incluso, a producir un verdadero vuelco en los procedimientos de profesionalización del actor. Desde el arte del maquillaje, la imbricación de luz y sonido, gesto y movimiento del actor en el texto, la palabra verbalizada tan propia del antiguo teatro quede hoy superada por una serie de recursos mucho más ricos expresivamente, tanto por sus procedimientos como por SU propia polivalencia semántica. Hoy vemos que un simple juego de máscaras a través de las posibilidades de la pintura sobre el propio cuerpo desnudo o de "marionetas", sin marionetas, puede servir a las necesidades del proceso psicológico que es, en último término, poner en juego los fantasmas y las imagos primordiales de un Sujeto en interacción.

(C) TALLERES DE EXPRESION PLASTICA Insistir a estas alturas en los valores proyectivos del trazo, el dibujo, color, modelado.. es destacar una serie de hechos bien conocidos. Quizás haya que empezar a poner de manifiesto otros elementos, como son el valor constructivo y armónico, musical del color, su importancia como factor de integrador intragrupal, la importancia de la dactilopintura individual y grupal. Los recursos de la pintura como técnica de adorno, medio emblemático, ritualizador de situaciones, maquillaje, enmascaramiento. Un aspecto en el que hay que insistir siempre es el valor directamente autónomo del material su nobleza, su sentido estimulador su propia condición ste y simbólica.

(D) TALLERES DE EXPRESION MUSICAL Un ejemplo experimental se tiene en jazz, ART ENSEMBLE OF CHICAGO, era buena expresión de las posibilidades de explotar el sonido de las cosas, de nosotros, de nuestras acciones, movimientos, interacciones. Como recurso en las sesiones de relajación, expresión colectiva en los grupos, todavía es necesario utilizar la música en los talleres. La música siempre puede ser un factor dominante en los trabajos de finalidad imaginaria, es decir, cuando el coordinador presenta un arco de estimulación destinado a hacer aparecer o acentuar una situación, una emoción, con sus imágenes correspondientes. En esas ocasiones, la música juega con un significante de valor 0 u operador de valor 0, capaz de suscitar, en sus receptores, todo un repertorio de significaciones autobiográficas e interaccionales.

No tiene, sin embargo, que mediar continuamente el coordinador con la sobredeterminación de la consigna, como lo que oriente y haga cristalizar tanto la atención como el propio mundo simbólico. Con nosotros, el mundo simbólico no está determinado por el coordinador: hay un material imaginario que impondrá sus propias leyes de articulación. LO que nosotros planteamos es la necesidad de que el producto circule, se realice, como medio de la propia realización del individuo.

También la música puede intervenir como elemento de ambientación: es cierto que, en muchas comunidades extranjeras, se favorece un determinado clima grupal o el desarrollo de una determinada escena dramática jugando con efectos luminosos, etc. Nosotros pensamos que eso es un plus des culturización de las



condiciones reales donde la gente vive y se relaciona. Luces, otros efectos pensamos que. no servirían sino para favorecer un histrionismo, un histerismo grupal, ya que se favorece así una actitud de espectáculo, de pasividad de espectador.

Por el contrario, la música no supone una modificación "especular" o "espectacular" del espacio, sino un elemento que integra estímulos significativos, los organiza, como ocurre, por ejemplo, en una película con su música. La música suscita o subraya la acción. De manera que ahí, destaca la tarea que se tiene que abordar.

Por otra parte, la música puede favorecer ejercicios concentración y abstracción, destacando las características del tiempo vivido por cada uno de los sujetos. Se nos puede decir que la música puede provocar dos situaciones polares, pero complementarias: el aislamiento o el divertimento de los participantes.

En realidad, eso tiene poca importancia. Lo que pretendemos es siempre una respuesta frente al estímulo: que alguien capte un ritmo y se adapte a él. Que baile o se mueva con él, en lugar de "penetrar" en su interior, es un falso problema, ya que lo esencial es el contacto, la respuesta, cualquiera que ésta sea. Y esto es lo que habremos de trabajar.

En cuanto a cómo trabajar, hay que distinguir entre lo que sería deseable y lo que es posible. Deseable, un auténtico taller de sonido, instrumentos de percusión, alguno de viento, flautas, piano, un sintetizador..., análisis del sonido, sus leyes de organización, de sentido, la comprensión del ritmo, su dimensión de acompañante en procesos vividos subjetivamente, como factores todos que tienen que ver con la identidad propia.

En realidad, hay que trabajar sobre cintas, con las posibilidades de lo ya grabado. Quizá poniendo énfasis en nuevas posibilidades, ruidos, sonidos, ritmos.

IV. EJEMPLO DE ORGANIZACION DE UN TALLER EN COMUNIDAD.

En nuestro enfoque, la articulación de espacios dinámicos y su operatividad se efectúa sobre la base de un colectivo que, a partir del descubrimiento de su identidad personal, va realizando su identidad grupal. Relaciones y producciones interpersonales, intersubjetivas, imaginarias, fantasmáticas, simbólicas. El espacio de organización es la Asamblea que intenta evitar los riesgos de un agotamiento burocrático, establece los límites de lo posible, se da un funcionamiento y trata de que los temas organizativos no agoten su eficacia, sino que pueda abrirse a temas teóricos o prácticos.

Enseguida, están los tiempos\espacios de corporeidad, relajación, masaje, baile. El tiempo de grupos

operativos\o dinámicos o dramáticos y, finalmente, el espacio\tiempo de la puesta en común. Cuando el colectivo es muy amplio se divide en los grupos que lo hagan eficaz imaginaria y simbólicamente. El tiempo comunitario tiene una vigencia muy importante, asimismo. Talleres, Laboratorios, Grupos, Actividades externas tienen, con todo, la necesidad de una referencia constante con el exterior. Por otra parte, la necesidad de incluirnos en la comunidad del pueblo donde nos instalamos plantea continuamente un intercambio que no media ninguna pantalla técnica.

(a) Trabajo corporal. Grupos de acción e interacción. En un primer momento, plantear los obstáculos que impiden la elaboración de la acción. En un segundo momento, lo que impide o no favorece el contacto y el encuentro. Distinguir entre la necesidad, el proyecto de realización y la realización misma. Distinguir también entre la idea que arma, en un momento determinado, la acción o la interacción y la trama que puede exigir el esclarecimiento de las defensas o el desdoblamiento del propio personaje. Trabas y actitudes corporales. Las posturas y los tonos corporales.

(b) Medios Expresivos Plásticos. El garabato y la línea. Que la mano actúe por sí misma, sin que se trate de establecer ningún control sobre ella. El garabato como acceso al inconsciente. Pasar del garabato factor arcaico- al personaje, percepción del mundo y de sí mismo con los otros. Colorear. La consigna siempre tiene que ser ambigua, porque cada uno debe ser capaz de buscar lo que verdaderamente quiere encontrar. Insistir siempre en que es necesario que cada uno asuma el nivel de compromiso consigo mismo que le haga fructífero su trabajo. Dibujo expresivo. La caja (ángulo izdo. de la hoja): ¿Qué está encerrado en la caja?. El dibujo grupal. El autorretrato grupal. Dibujo del deseo. Perspectiva vital. La manera de ver: la pintada. Collage individual y grupal dactilopintura. Maquillaje corporal.

(c) Taller dramático. Los títeres. Tomar el elemento que siempre hemos permanece inexpresivo y convertir a cada participante en un profesional de las marionetas. Decoración como "Arte pobre" y juegos como reconocerse en los personajes: dejamos decir a los personajes, nos desdoblamos en ellos, les vestimos. Realización de una máscara muñeco con papel maché. Improvisación del escenario. El teatro: trabajamos con sus métodos. El nacimiento del teatro. Un teatro vital. Happening.

(d) Realización de guiones: cine, comic, radio ...

Donostia Agosto de 1987