



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Psicología

Trabajo Integrador Final

Investigación bibliográfica

“Terapia Gestalt y Teatro: un diálogo posible entre dos disciplinas”

Autora: Chicón, Marianela

Legajo: C-2707/3

Docente responsable: Psi. Ghione, Silvia

2017

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer enormemente, sin extenderme demasiado, a todos los que a lo largo de este proceso me brindaron su apoyo y me acompañaron, en especial a mi familia, a Julia y a mis amigos.

Este agradecimiento lo hago extensivo a mi Docente Responsable, Silvia Ghione, y a todos los docentes y graduados que forman parte del Espacio Tif, especialmente a Ivonne Laus y Miguel Gómez, por su predisposición y ayuda.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
OBJETIVOS.....	4
LA GESTALT Y EL TEATRO.....	5
• Fritz Perls y el teatro.....	5
• La Gestalt y Dionisio.....	6
UN DIÁLOGO POSIBLE ENTRE DOS CAMPOS DISCIPLINARES.....	8
• La persona detrás del personaje.....	8
• La máscara: entre mostrar el personaje y ocultar a la persona.....	9
• Polaridades e integración de personajes.....	11
• El teatro, antídoto contra el empobrecimiento neurótico del autoconcepto.....	13
• Entregarse al “vacío fértil”.....	14
CONCLUSIÓN.....	15
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	18

RESUMEN

La presente investigación bibliográfica consiste fundamentalmente en establecer un diálogo entre dos disciplinas, por un lado el Teatro y por otro la Psicoterapia Gestáltica, haciendo principal hincapié en la vinculación e interrelación entre los conceptos de persona, polaridades, personaje y máscara.

Para desarrollar esta relación se parte de la hipótesis de que la Terapia Gestáltica es una disciplina que está implícitamente ligada a la creatividad y el arte. Por eso, el principal objetivo que se persigue es poder reflexionar críticamente sobre la afinidad y vinculación entre el Teatro y la Psicoterapia Gestáltica.

El recorrido del trabajo comienza por reconocer y desplegar aquellos aspectos que permiten articular en un sentido amplio ambas disciplinas entre sí, para luego pasar más adelante a la interrelación entre los conceptos de máscara, personaje, persona y polaridades. De esta forma se va indagando que función ejerce el Teatro como recurso, instrumento o herramienta para lograr un efecto de elaboración, simbolización e integración de las polaridades. Así pues, se va desplegando a lo largo del desarrollo una de las preguntas directrices que guían este tema: ¿cómo poder pensar la influencia del teatro al interior de la práctica gestáltica?

Para finalizar consideramos que esta compatibilidad entre las dos áreas puede ser abordada como una importante herramienta terapéutica y de crecimiento personal desde la perspectiva grupal. Y a su vez se propone una mirada del Teatro y la Terapia Gestalt desde una dimensión política y comprometida que permita generar nuevos interrogantes para el abordaje dicha práctica terapéutica.

Palabras claves: Polaridades – Persona – Personaje - Máscara

INTRODUCCIÓN

La presente investigación bibliográfica está basada fundamentalmente en un diálogo e intercambio entre dos campos disciplinares, por un lado la Psicoterapia Gestáltica y por otro el Teatro. En esa dirección se privilegiará el análisis de estas categorías que confluyen en ambos campos, a saber: *polaridades, persona, personaje y máscara*. Se hará principal hincapié en la vinculación e interrelación entre las mismas.

Para esto se recurre a los aportes teóricos de autores como Fritz Perls (1976), Francisco Peñarrubia (1998), Joseph Zinker (2003), Jean-Marie Delacroix (2009), Diego Brandolín (2013), María Laura Fernández (2012), Isabel Montero (2012), Silvio D'Amico (1954) y Patrice Pavis (1980), entre otros, pertenecientes a las disciplinas gestáltica y teatral respectivamente. Y a su vez se utiliza para la vinculación entre las mismas una experiencia realizada en el transcurso de un 'laboratorio gestáltico'¹.

La hipótesis principal de la que se parte, a partir de los planteamientos de Francisco Peñarrubia (1998), es que se puede pensar que implícitamente la Psicoterapia Gestáltica es una disciplina que está emparentada y ligada al arte y la creatividad. Es por eso, que es interesante poder rastrear los puntos de encuentro entre las disciplinas del teatro y la psicoterapia gestáltica a través de los conceptos de persona, personaje y máscara y así descubrir que función ejerce el teatro como un instrumento o herramienta para lograr la integración de las polaridades y para el abordaje terapéutico.

Por un lado, estando el Enfoque Gestáltico inmerso dentro del campo de la Psicoterapias, y siendo el mismo aún hoy un área en expansión y crecimiento, se considera relevante abordar esta temática que reúne ambas disciplinas, y se las aborda desde una perspectiva terapéutica. Y por consiguiente de esta manera, seguir estudiando, investigando y ampliando dicho campo.

Y por otro lado, se conoce que el Enfoque Gestáltico es una síntesis de diversas aportaciones teóricas que se expresa como una totalidad coherente. Ahora bien, en relación a estas numerosas influencias de las que dicho enfoque se ha nutrido, se ha dado fundamental importancia y reconocimiento al psicoanálisis, la fenomenología, el existencialismo, la Psicología de la Gestalt e incluso a la semántica general de Korzybski y el holismo de Smuts. Sin embargo, Francisco Peñarrubia (1998) dice que se ha descuidado la importancia y la influencia que tuvo sobre Fritz Perls -el creador de este enfoque- el teatro, y cómo este aprendizaje afloraba en su práctica terapéutica, siendo esta disciplina artística otra de las fuentes de la Terapia Gestalt.

Principalmente, una de las preguntas que se considera directriz de esta investigación es: ¿cómo poder pensar esa influencia del teatro al interior de la práctica gestáltica?, así como también el interrogante sobre ¿cómo se pone de manifiesto a través de las categorías de análisis que han sido seleccionadas?

Ante esto, resulta pertinente tomar un señalamiento de Peñarrubia, dónde dicho autor orienta a pensar al respecto a partir de reflexiones del propio Perls:

Decía Perls con cierto humor que una persona entra en la terapia con un montón de personajes, vivos y muertos, sobre los hombros, y que el proceso terapéutico no es sino ir sacando de la sala, uno por uno, a cada personaje (su padre, su hermano, su amigo, su profesor, etc.) hasta que la persona se encuentra por fin consigo misma y deja de sentir la necesidad de manipular su biografía y su historia como medio de mantener su neurosis. (Peñarrubia en Fernández y Montero, 2012: 115)

¹Un laboratorio gestáltico es una experiencia vivencial prolongada, de crecimiento personal y terapéutico. Consiste en un trabajo grupal para vivir en el aquí y ahora, a través de experimentos. Es un espacio de autoconocimiento y transformación.

En ese sentido, es relevante poder realizar un entrecruzamiento entre estas dos disciplinas pudiendo poner en tensión y en relación los conceptos anteriormente postulados e integrar lo teatral con lo terapéutico, el trabajo artístico con el trabajo personal.

OBJETIVOS

General

- Reflexionar críticamente sobre la relación e integración entre el Teatro y la Psicoterapia Gestáltica.

Específicos

- Explicar y desarrollar las categorías teóricas de polaridades, persona, personaje y máscara, y su relación con la temática propuesta.
- Indagar sobre que función ejerce el Teatro como recurso, instrumento o herramienta para lograr un efecto de elaboración, simbolización e integración de las polaridades.
- Conocer que efecto y consecuencias tienen el arte y la creatividad en la Psicoterapia Gestáltica.

LA GESTALT Y EL TEATRO

Para comenzar a pensar la relación entre el Teatro y la Gestalt, es conveniente realizar un breve recorrido por dos cuestiones fundamentales que son las que permiten ligar en un sentido general a estas disciplinas entre sí. Se hace referencia por un lado a la afición de Fritz Perls al teatro, a sus experiencias formativas en el mismo y principalmente a la influencia que esto tuvo en su forma de realizar terapia. Y por otro lado, al sustrato filosófico-epistemológico que Nietzsche desarrolla sobre lo Dionisiaco/Apolíneo y que retoma Claudio Naranjo en *Por una Gestalt viva* al entender a la Gestalt como un 'existencialismo dionisiaco'.

Ambas cuestiones llevan en un sentido amplio a la vinculación de la Gestalt con la creatividad y el arte.

Fritz Perls y el Teatro

En primer lugar y tomando los aportes que hace Francisco Peñarrubia en *Terapia Gestalt. La vía del vacío fértil* (1998) se considera que Fritz Perls, a quien se reconoce como el creador de la Terapia Gestáltica, era un aficionado al teatro. Ya desde niño recibió la influencia de su madre, una mujer cuyas inquietudes artísticas lo acercaron cuanto pudo al arte. Se dice que hasta su adolescencia había sido un pésimo estudiante, es ahí cuando comienza estudios en un profesorado humanista y conoce a Max Reinhardt, un director de teatro europeo que tuvo una gran importancia sobre el teatro moderno. En su autobiografía, *Dentro y fuera del tarro de la basura* Fritz Perls expresa: "Max Reinhardt fue el primer genio creativo que conocí" (Perls, 1975: 155).

Sin dudas, este director teatral fue de vital importancia en su vida, así como también profundamente influyente en su trabajo y sus experiencias como terapeuta. Al respecto comenta Annie Chevreux (2007) en *El Berlín de Perls*, que la actitud terapéutica que Fritz Perls desarrolla la aprendió con Reinhardt; fundamentalmente la escucha de lo obvio, algo que es muy importante en este estilo de terapia (lo fenomenológico: gestos, distintos tonos de voz -que hablan mucho más que el mero contenido del discurso- el cuerpo, la postura, etc; y la creencia de que cada uno es capaz de *darse cuenta* de sus propios recursos). En definitiva, toma de él dos capacidades fundamentales: la escucha y la visión genuina de las personas para descubrir su potencial y expandirlo.

A su vez, Fritz Perls trabajó con bailarines y actores logrando así en su trabajo "establecer un excepcional matrimonio entre lo estético y la terapia Gestáltica" (Peñarrubia, 1998: 52). Al respecto Shepard declara:

La terapia que practicaba podía ser vista como un drama dónde él, como director, hacía interpretar al individuo con quien trabajaba, toda clase de papeles, lo que con frecuencia culminaba en instantes cargados de emoción. Si no hubiese sido otra cosa, habría sido buen teatro. Pero con mayor frecuencia era además buena terapia. (Shepard en Peñarrubia, 1998: 53)

Cuando en 1946 Fritz Perls llega a Nueva York entra en contacto con Paul Goodman, el cual era un hombre de ideas anarquistas ligado a la vanguardia cultural de esa ciudad, y que puso al creador del enfoque en relación al círculo de actores, directores, músicos, pensadores y artistas en general acercándolo de esta manera al ambiente intelectual del lugar. Es ahí donde Perls es presentado ante los creadores de *The Living Theatre*, Julian Beck y Judith Malina, y de esta forma se reencuentra con el teatro.

De acuerdo a lo que comentan María Laura Fernández e Isabel Montero (2012) en *El teatro como oportunidad* este grupo de teatro tenía una ideología semejante a la de Artaud: ellos sostenían que no podía haber separación entre el arte y la vida, y fue un teatro fuertemente comprometido en un sentido político y entendido como un medio de transformación del orden moral y social establecido.

Dentro de este grupo y mediante la dirección de actores, Fritz se sirve del teatro utilizando diferentes recursos y así ofreciendo sesiones terapéuticas. Tal como lo señalan dichas autoras se puede inferir que por un lado Perls se sirve del teatro en la terapia y por otro impulsa un movimiento artístico de vanguardia.

La Gestalt y Dionisio

En segundo lugar, es de relevancia remitirse ahora al origen del teatro occidental, así pudiendo establecer un breve desarrollo sobre el lazo que se entiende que liga al teatro con la Gestalt en este aspecto particular.

Los orígenes del teatro occidental se encuentran en Grecia entre el 550 a.C y el 220 a. C y estos son religiosos.

Silvio D'Amico en *Historia del teatro universal*, mediante sus aportes teóricos ayuda a revisar el término *religioso*, ya que este vocablo no hay que entenderlo en un sentido cristiano, sino desde su misma etimología: "Religio significa vínculo, ecclesia significa asamblea" (D'Amico, 1954: 13). Por lo tanto, el teatro es de por sí religioso, ya que es una forma de arte que vive de manera colectiva, en una asamblea.

Es en las asambleas, ceremonias y el ritual religioso donde se origina el antiguo teatro griego: estas eran fiestas en las cuales se rendía culto al dios Dionisio, y en las que predominaba el desenfreno, la alegría, el sacrificio de un macho cabrío en honor al dios, los cantos, las danzas, y en las cuales se entona el 'ditirambo' un himno dedicado a esta deidad. Para los griegos Dionisio era el dios del vino, de las viñas, del delirio místico, de la fiesta báquica, de la *máscara* y del *teatro*. (Surgers, 2005)

Claudio Naranjo (2007) en *Por una Gestalt viva* plantea que a su entender Dionisio sería el antecedente más real de la Gestalt, y en su conferencia *La Gestalt como un existencialismo Dionisiaco* sostiene que la espiritualidad de la Gestalt es dionisiaca y está unida al pensamiento existencialista. Al respecto María Laura Fernández e Isabel Montero expresan:

El prodigio dionisiaco consiste en vivir en lugar de pensar en ello, y Fritz Perls es dionisiaco en la liberación de lo instintivo, en la expresión emocional, en la sabiduría organísmica y la vivencia del goce o placer, un goce o placer que sirve a la realización de la persona. Esta es la forma que toma el existencialismo en Perls: una experiencia vivida, más que un alegato teórico o filosófico (Fernández y Montero, 2012: 108)

Es Nietzsche quien en *El origen de la tragedia* hace referencia al rito dionisiaco como una clara manifestación de las pasiones, de la naturaleza, de la vida, y de la locura, una 'embriaguez divina', pero una embriaguez que como dice Naranjo (2007) no lleva al desorden, sino al orden.

Ahora bien, se hace indispensable pensar a partir de aquí la integración que plantea Nietzsche entre lo dionisiaco y lo apolíneo como dos fuerzas que confluyen en la tragedia griega; "como formas de dos fuerzas artísticas que brotan de la misma Naturaleza" (Nietzsche, 2010: 32). Entonces, por un lado, como se señala anteriormente, es posible reconocer a Dionisio como el representante del caos, del desorden, de las pasiones, de la embriaguez, de la naturaleza, de aquello que al decir de Peñarrubia (2012) todavía no tiene forma, y que en Gestalt tiene que ver con el *fondo*. En cambio Apolo se lo puede identificar con la virtud, la perfección, la razón, el canon, el equilibrio y la armonía. Así entendido, Apolo sería al decir de María Laura Fernández e Isabel Montero quien une los fragmentos de Dionisio, representando así una fuerza que intenta plasmar la belleza del mundo como un resguardo al caos Dionisiaco.

Entonces, ¿cómo aparece de manifiesto esto al interior de la práctica terapéutica gestáltica? En principio y por un lado, es adecuado pensar que parte del proceso terapéutico consiste en la propuesta de entregarse, atravesar y vivenciar el desorden de la experiencia, es decir, 'la embriaguez divina de Dionisio' como un camino viable en este proceso. Pero por otro lado, Naranjo advierte que "la esencia de la terapia como arte

también radica en la integración del caos y la embriaguez (lo dionisiaco) con la deliberación y el control (aspectos apolíneos)” (Fernández y Montero, 2012: 110). Perls hablaba de que el modo gestáltico por excelencia está formado por la espontaneidad más la deliberación.

Esta correspondencia entre lo apolíneo y lo dionisiaco es interesante pensarla en términos gestálticos como una *polaridad*.

De esta forma, queda plasmada una primera vinculación entre el Teatro y la Gestalt en sus aspectos más generales, la cual permite ir adentrándonos en el núcleo de la presente investigación bibliográfica.

Es decir, que esta es una primera relación que funciona como un marco que posibilita ligar ambas disciplinas para ahora entrar de lleno a lo que constituye uno de los ejes de esta investigación bibliográfica.

Para eso, se apuesta al despliegue de las categorías de análisis teórico que posibilitarán establecer un dialogo y entrecruzamiento entre las disciplinas teatral y psicológica de la Psicoterapia Gestáltica. Con esto, se hace referencia puntualmente a los conceptos de: personaje, máscara, persona y polaridades, que serán objeto de revisión, vinculación e interrelación.

UN DIÁLOGO POSIBLE ENTRE DOS CAMPOS DISCIPLINARES

A continuación y hablando gestálticamente, es momento de entrar en *contacto* con el desarrollo del material teórico objeto de revisión. Se destacan, como ya se ha mencionado, entre dicho material los conceptos de: máscara y personaje, pertenecientes a la disciplina teatral; y la concepción de persona y polaridades, ligados a la disciplina de la Psicoterapia Gestáltica. Paralelamente se irán trazando puentes que conecten, vinculen y entrecrucen estos conceptos entre sí para abordar el trabajo con las polaridades y continuar profundizando la relación de estas dos disciplinas.

Para desarrollar las categorías referidas al Teatro se privilegian como autores de referencia a Silvio D'Amico (1954) y Patrice Pavis (1980), principalmente, a su vez considerando valiosos y significativos los aportes que hacen sobre el tema otros autores como María Laura Fernández (2012), Isabel Montero (2012), Julio Rayón (2012), Betancur García (2010) y Altuna (2009).

Y en relación a las categorías propias de la Psicoterapia Gestáltica se seleccionan principalmente las teorizaciones de Fritz Perls (1976), Francisco Peñarrubia (1998), Joseph Zinker (2003), Jean-Marie Delacroix (2009), Diego Brandolín (2013) y Alejandro Segovia (2009).

La persona detrás del personaje

Es pertinente tomar como punto de partida la idea de Fritz Perls (1976) sobre la llegada de una persona a terapia. Este autor en *El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia* sostiene que cuando alguien recurre a terapia es porque está atravesando una crisis existencial. Es decir, se trata de un individuo cuyas necesidades psicológicas no están siendo satisfechas, por lo cual su propia neurosis funciona como una incapacidad para enfrentarlas y resolverlas.

Este primer planteo ya sugiere una idea de la forma que la Psicoterapia Gestáltica tiene de entender a la *persona*, ya que cada escuela de psicoterapia tiene al decir de Robine (2005) una concepción explícita o implícita de la naturaleza humana. Para entender esto, es de fundamental importancia partir del texto *La concepción de la naturaleza humana para la Terapia Gestalt* escrito por Diego Brandolín (2013).

Allí, él plantea que desde la Terapia Gestalt se entiende a la naturaleza humana de la siguiente manera:

como la totalidad de conductas, emociones, sensaciones y pensamientos, emergentes de la interacción entre el organismo que somos y el entorno que nos rodea con sus respectivas condiciones (...) La unidad de análisis de los fenómenos humanos es el campo organismo/ambiente.(Brandolín, 2013: 1)

Lo que se aprecia a partir de esta idea, en primer lugar es que la mirada sobre la *persona* que tiene la Gestalt es holista, y en segundo lugar que se trata de una mirada interactiva que entiende al hombre como un ser en situación, ya que no es posible pensar las expresiones del ser humano sacándolas del entorno en el que se desarrollan, el cual está en tensión dialéctica con el mismo. (Brandolín, 2013)

Entonces, como dice Brandolín (2013), cuando una persona llega a terapia habría diferentes aspectos de la situación, ya sea del lado del organismo o del entorno que producen constantemente experiencias de desajuste que son vivenciadas como tensiones.

Por otra parte, se sabe que diversos autores pertenecientes a distintos campos del saber, coinciden en aceptar que la etimología del término *persona* tiene su proveniencia del término griego *prosopon*, que hace alusión a la *máscara* utilizada por los actores del antiguo teatro griego. Dichos estudios etimológicos hacen posible afirmar que *persona* era la máscara a través de la cual resonaba la voz de los actores. De acuerdo a como

fuera su forma era el sonido de la expresión que se lograba, por ejemplo: tristeza, alegría, miedo, etc. “La máscara era el medio a través del cual se expresaba un sentido y resonaba la voz del alma” (Betancur García, 2010: 130) Luego, el término ‘persona’ pasó a hacer referencia a los actores que utilizaban las máscaras.

En correlación con estas ideas es posible introducir ahora lo que Patrice Pavis (1980) entiende como *personaje*. Dice que es una palabra que deriva del latín *persona*, máscara. Por lo cual este autor, sostiene que la palabra latina *persona* (que significa máscara) traduce la palabra griega que significa papel o personaje dramático. Dicho autor plantea, que a lo largo de la historia el término ha ido sufriendo diferentes metamorfosis; primeramente en el teatro griego, la *persona* es la máscara y el actor se diferencia claramente del personaje; en cambio en la evolución del teatro occidental se va a producir una inversión de esta perspectiva. Y poco a poco el personaje se va a ir identificando más y más con el actor que lo encarna.

Ahora bien, resulta por demás de atinado tomar ante estas ideas el planteo que hace Perls sobre la entrada de la persona en la terapia. Se podría decir que esta persona no viene sola, sino que llega con “un montón de *personajes*, vivos y muertos, sobre los hombros” (Peñarrubia en Fernández y Montero, 2012: 115) La imagen del paciente recurriendo a terapia podría ser metaforizada mediante los personajes de la obra *La clase muerta* de Tadeusz Kantor, en la cual estos cargan sobre sus espaldas muñecos idénticos a ellos como una manera de simbolizar el peso de su propia historia.

A partir del momento en el que se hace alusión a la identificación del actor con el personaje, se desprende una posible ligazón entre la idea de *persona* y *personaje*. Es factible pensar esta vinculación desde el planteo de que ‘hay una infinidad de personajes que conviven dentro de nosotros’ y como dice Perls el proceso terapéutico consiste en ir poco a poco “sacando de la sala, uno por uno, a cada personaje (su padre, su hermano, su amigo, su profesor, etc) hasta que la persona se encuentra por fin consigo misma” (Peñarrubia en Fernández y Montero, 2012: 115).

En la tragedia y la comedia griegas, el actor, con su máscara, representaba al personaje de la obra, al protagonista, al héroe; mientras que en la vida, la persona es tanto actor como personaje; es el protagonista de su vida y el héroe de la trama. (Betancur García, 2010: 130)

Entonces, en ese aspecto, el paso por la terapia apunta a que el individuo deje de interrumpir sus procesos, pueda contactarse consigo mismo y no tenga ya la necesidad de manipular su biografía como un medio de mantener su neurosis. Si la persona logra embarcarse en la aventura de conocerse de verdad, como bien dicen María Laura Fernández e Isabel Montero (2012), no siempre será grato lo que encuentre. Lejos se está de ser el *personaje* ideal que muchas veces se desea ser, la terapia es, en ese sentido, una vía para encontrarse con la *persona* real que cada quien es.

La máscara: entre mostrar el personaje y ocultar a la persona

Marcelo Percia plantea en *Notas para pensar lo grupal* la existencia del yo como máscara debido a que está formado por una serie de identificaciones que le permiten adquirir su forma, y dice al respecto: “se entiende al yo como ficción (...) El yo es colección de identificaciones y persona significa máscara”. (Percia en Fernández y Montero, 2012: 117)

Ahora bien, ¿qué es una *máscara*?

Para hablar de la máscara es imprescindible remitirse nuevamente al origen del teatro dramático en Grecia. Dicho origen como se ha señalado anteriormente y como explican los historiadores está ligado a algo fundamental para los pueblos y en especial para los antiguos, que son los ritos religiosos y festivos. Es desde el comienzo que al uso de la máscara se lo considera de una importancia especial, ya que tal como señala Silvio D’Amico la máscara ligada al ritual religioso es “un objeto mediante el cual el hombre, disfrazándose, trata de convertirse en otro”. (D’Amico, 1954: 20) Así entendida, se trataba de una verdadera conversión, encarnación o transformación, un ‘volverse otro’.

Poco a poco, se fue produciendo un movimiento que permitió reconocer el carácter exclusivamente simbólico de la misma, y esto tiene que ver precisamente con el surgimiento del Teatro. La máscara teatral ha acompañado a esta disciplina desde el momento mismo de su nacimiento, y fue un elemento fundamental cuando Tespis² hizo sus primeras representaciones en el año 534 a. C.

Silvio D'Amico (1954) plantea la función de la máscara como relevante desde el punto de vista práctico así como desde el ideal. Sostiene que la máscara contribuye a agrandar al actor y por otro lado hace desaparecer su personalidad detrás de la fisonomía del personaje. Se puede pensar que en ese sentido tiene una doble función, por un lado la de *ocultar* a la persona; y por el otro la de *mostrar* indicando de antemano a través de su disposición, coloración, gesto, etc, quien es ese personaje y qué características tiene. Citando a León Chancerel se puede decir al respecto: "El principal objetivo de la máscara es facilitar al intérprete la evasión de sí mismo y, metamorfoseándose, transformarse de ser humano en personaje". (Chancerel en Mane, 1997: 104)

Es posible pensar en este punto, que estos personajes constituyen los roles que habitualmente se juegan en la vida, son clichés o estereotipos que le permiten a las personas ser aceptadas, ser queridas en los ámbitos donde se desarrollan. Brandolín (2013) dice al respecto que en Terapia Gestalt a esta construcción, que está formada por determinados órdenes discursivos que operan en las personas a modo de mandatos, se los denomina como *ego*, *carácter*, *falso self*, *autoconcepto*. Es interesante aquí, relacionar el término griego *charakter* cuya evolución se relaciona con la noción de 'persona' como 'personaje'. Los 'caracteres' encuentran una representación figurativa en las máscaras de la tragedia, en las cuales se congela la expresión, creando de esta forma una tipología expresiva del rostro. (Altuna, 2009)

Y desde este punto de vista, se puede pensar como los seres humanos funcionan muchas veces de manera rígida, estereotipada, inflexible y patológica, desestimando la espontaneidad a la que hace referencia Perls para ajustarse creativamente a las diferentes circunstancias de la vida.

Así pues, volviendo a la máscara, también Patrice Pavis (1980) hace un desarrollo sobre el uso de la misma en el teatro y destaca cuatro puntos claves que hacen alusión a su función, entre ellos: el disfraz, en donde a través de la máscara se permite estar cubiertos de las miradas de los otros, por ejemplo en la fiestas enmascaradas; la neutralización de la mímica, ya que escondiendo el rostro se renuncia a la expresión psicológica del personaje; una no-ilusión y distanciamiento, que es cuando en la puesta en escena se busca evitar una transferencia afectiva y distanciar al carácter; y por último la estilización y amplificación, en donde la máscara produce una deformación de la fisonomía o incluso la caricaturiza.

En el marco de *La semana de la lectura*, se llevó a cabo en el Museo Estevez de la ciudad de Rosario una conferencia impartida por el profesor Julio Rayón (2012), el cual desarrolló una exposición basada en el 'carnaval y la máscara'. Se considera fundamental tomar su aporte cuando plantea el origen del término: "La palabra máscara tiene su origen en medio oriente y significa persona, cuando uno adopta una postura una máscara adquiere una personalidad, y entonces al ponerse una máscara simula una". Es decir, que el término conjura la idea de ocultamiento y disfraz; y en ese sentido se piensa que la máscara contiene un pretexto, un velo, un disfraz, y que la persona cubre su rostro para no ser conocida, para poder ser otra cosa.

Esta posibilidad de 'ser otra cosa' se puede pensar en la división entre la *persona* y la *máscara* como dos realidades distintas, autónomas, por una parte. Y por la otra, en relación con el 'ocultar' la verdadera personalidad del actor, mostrando en cambio un personaje. Ahora bien, esta máscara que encierra a la persona detrás de ella, cubriendo su rostro y su expresión facial, funcionando como bien lo señala Rayón (2012) como una

²Autor y actor griego del siglo VI a.C, quien habría inventado la forma primitiva del teatro, intercalando versos recitados entre los cantos y danzas del Dítirambo.

forma hierática y estática de una actitud externa, simultáneamente permite mostrar la mirada de quien está detrás de ella, los 'ojos que miran'. Entonces, en ese aspecto se evidencia una tensión, entendiéndose por esto a la máscara como un instrumento simbólico que permite la convivencia entre dos fuerzas opuestas: lo que se muestra – como *personaje*, constructo, carácter o *falso self*- y lo que se oculta –la *persona*, el ser auténtico o *self*.

Se podría suponer por lo tanto, que es en este doble juego de ocultar y mostrar que permite la máscara que se encuentran aspectos de la persona que quedan expresados o a la luz a través de los distintos personajes que se juegan habitualmente. Ahora, por otra parte, también se puede decir que este velo, que esta posibilidad de ocultar que brinda la máscara deja en la oscuridad otros aspectos, tal vez no reconocidos o negados, relegados en la sombra de lo que se cree no ser y muchas veces no integrados a lo que en Gestalt se conoce como *autoconcepto*.

Entonces, si se esboza la idea de que las personas están habitadas por una multiplicidad de personajes, es dable sostener el planteo de que algunos de ellos son aceptados y reconocidos, mientras que otros son rechazados o negados. Ahora bien, ante esto es válido preguntar como bien lo hace Virginia Satir: “¿cuál de todos ellos soy? Soy todos ellos”. (Fernández y Montero, 2012: 116)

Polaridades e integración de personajes

Francisco Peñarrubia (1998) en *Terapia Gestalt. La vía del vacío fértil*, citando a Erving y Miriam Polster afirma que desde la Gestalt también se puede entender al individuo como una secuencia interminable de *polaridades*.

Asimismo Zinker (2003) esboza una idea del individuo como un conglomerado de fuerzas polares, entendiéndose por esto que la persona no tiene solo una polaridad opuesta, sino varias que están relacionadas entre sí y que crean multilateralidades.

Esto lleva a concebir las polaridades como características del comportamiento humano (como por ejemplo: amor-odio, femenino-masculino, bondad-maldad, etc) cuya armónica integración es uno de los objetivos de la Terapia Gestalt.

En continuidad con esta idea y con lo que se planteó anteriormente sobre la multiplicidad de personajes que habitan y constituyen a las personas, se puede decir que no se trata de eliminar a ninguno de ellos, sino más bien saber que se trata de polaridades, lograr reconocerlas e integrarlas, asumirlas como propias y así conseguir una armónica convivencia con lo que se es, es decir, con la propia existencia.

Sobre esto Joan Garriga, citado por María Laura Fernández e Isabel Montero (2012), y desde una perspectiva sistémica (pero que igualmente es considerada como nutritiva para este trabajo), expresa:

Cuando cada personaje interior puede tener el lugar que le corresponde y ocuparse sin trabas de la tarea que le concierne, la persona está cómoda en sí misma, se encuentra bien asentada y congruente, y ya no necesita caminar escondiendo o camuflando algunas de sus necesidades, vivencias o sentimientos, o tratando de ser una persona distinta a la que es, o imponiendo un personaje sobre otros. Gana flexibilidad y ajuste a la realidad, se vuelve más esponjosa y creativa (Fernández y Montero, 2012: 116)

A propósito de esto se puede hacer una breve referencia sobre una experiencia realizada en un 'laboratorio gestáltico' en el marco del cursado de la *Práctica Profesional Supervisada* en el área denominada *Prácticas Gestálticas*. Se partió de un trabajo sobre las *proyecciones*, el cual consistió en expresar a otros compañeros lo que 'más nos molestaba de ellos', es decir, básicamente consistía en atribuirle a otros (sin saberlo) aspectos rechazados y no reconocidos de cada uno. Este asunto de las proyecciones arrojó al trabajo con las polaridades, ya que habitualmente es común identificarse con una polaridad y rechazar y proyectar su opuesto. Entonces, con ese listado de cualidades

y características proyectadas afuera se trabajó individualmente sobre la construcción de un personaje que tuviera todos esos rasgos, esos atributos. La creación de este personaje incluía todo lo que habitualmente en teatro se utiliza para representar a otro: una morfología específica, un vestuario particular, cierta manera de hablar y de pensar, una forma de caminar, de mirar, de sentir, diferentes atributos o habilidades, una historia de vida y sobre todo una manera particular de vincularse; ya que posteriormente a la presentación individual de cada personaje se construyeron escenas con otros de los personajes presentes.

A través de este ejercicio de dramatización de partes no reconocidas se abordó el trabajo de las polaridades y el reconocimiento de aspectos rechazados, trabajando a su vez sobre la ampliación del autoconcepto y reconociendo que esos aspectos habitualmente vistos como negativos, en verdad algún aporte hacen a la persona al reconocerlos y aceptarlos como propios.

María Laura Fernández e Isabel Montero (2012) dicen que todas las partes de un individuo, aun las que parecen más extrañas, pretenden con una lógica propia algo para estos. Según Peñarrubia (1998) no existe incompatibilidad entre opuestos, sino que son las personas las que las juzgan como incompatibles, y que al mirarse desde un único punto de vista se limita la capacidad de *darse cuenta*. Pero que en la aplicación terapéutica es muy importante que se pueda hacer una polarización, es decir, una diferenciación clara entre los polos opuestos en donde se los lleve hacia un extremo para poder conocer de qué se trata, ya que si estos no están claramente diferenciados no hay entonces posibilidad de integración posible, ni de *darse cuenta*.

Ante esto, el teatro se ofrece como un recurso, un medio o una herramienta de dramatización que permite a través de un espacio ficcional encarnar diferentes personajes que posibiliten salir de los roles o dramas conocidos, y así elaborar nuevas posibilidades de entendimiento sobre sí misma para la persona. Y si se lo piensa dentro de una práctica terapéutica esto ayudaría a actuar infinidad de personajes que habitualmente se encarnan en la vida sin darse cuenta, sin conciencia, y de esta manera, a su vez amplificarla y *responsabilizarse*. Este es un abordaje holístico, que permite poder ver 'las escenas' presentes y trabajar con las resistencias, con las polaridades. Y como sostiene Alejandro Segovia (2009) de esta forma poder mirar a cada persona en su posición existencial. Esto que parece invisible en teatro se comienza a visibilizar mediante la acción, mediante la *presencia* de cada actor encarnada en el personaje.

Entonces, es importante resaltar la idea de la diferenciación (la separación) en el trabajo gestáltico como una forma de limpiar el campo para que las partes puedan volver a integrarse. En este sentido es que Peñarrubia dice que el gestaltista "piensa en términos de polaridades (pensamiento diferencial) porque su filosofía es integrativa" (Peñarrubia, 1998: 104)

En relación a esto, y solo a modo ilustrativo, es atinado hacer mención sobre la construcción de una máscara, la misma fue realizada en otro de los 'laboratorios' de la *Práctica profesional supervisada* como cierre de un trabajo previo sobre la escritura de la autobiografía de cada miembro del grupo. En este trabajo se hizo hincapié en las distintas marcas o heridas más importantes de cada historia personal, con el fin de trabajar sobre el rol del terapeuta entendido como un 'sanador-herido'. La máscara funcionó como herramienta para vivenciar y experimentar cómo sería habitar un mundo 'sin dolor' y darle un cierre al trabajo previo.

En ese punto, viéndola como un instrumento teatral, es un objeto que aporta mucha claridad porque mediante su uso permite materializar lo que oculta y lo que muestra, y a la vez 'polarizar' mediante la división persona/personaje. Por otra parte permite borrar todas las expresiones encontradas y opuestas que podemos tener en el rostro. Logrando así la diferenciación clara de una polaridad, podemos luego conocer y apreciar la otra. Peñarrubia escribe al respecto:

En todo organismo, como en la naturaleza en general, los fenómenos actúan dialécticamente: no se puede conocer el sueño sin tener conciencia de la vigilia; es imposible la memoria sin la capacidad de olvido; no podemos calibrar el amor sin reconocer en nosotros la existencia del odio. (Peñarrubia, 1998: 103)

La persona saludable constituye un círculo completo, que posee miles de polaridades integradas y entrelazadas, que se fusionan entre sí; en el cual no se busca la eliminación de una en provecho de la otra, sino la complementación.

El Teatro, antídoto contra el empobrecimiento neurótico del autoconcepto

En este punto, que está en correlación con el anterior, es necesario detenerse por un instante en la noción de *autoconcepto*. Perls habla de este como un concepto erróneo de uno mismo, es decir, que consiste en seleccionar interesadamente algunos aspectos de la personalidad e identificarse con ellos mostrándose ante el mundo de una manera limitada y previsible.

El autoconcepto, sería una especie de pretensión de afirmar solo la parte aceptada por la persona, pero según María Laura Fernández e Isabel Montero (2012) esto no brinda ningún apoyo real a la misma, sino que por el contrario contribuye a que se desapruete a sí misma y a boicotear cualquier expresión genuina.

Al respecto Peñarrubia (1998) afirma que el organismo que constituye al individuo necesita de todas sus posibilidades para responder a un ambiente en permanente cambio. Jean-Marie Delacroix (2009) piensa que el ser humano es un ser de campo, por eso desde este enfoque se privilegia el individuo en su relación con el mundo. Dice que el individuo forma parte de los elementos que constituyen el campo y al mismo tiempo está constituido por el campo. En ese sentido es que se necesita de cierta flexibilidad para poder responder a las distintas situaciones que la vida presenta.

Sin embargo, en el transcurso de la existencia generalmente se van disponiendo de menos alternativas posibles debido al empobrecimiento neurótico que radica en una errónea elección del autoconcepto en lugar del *sí mismo*. (Peñarrubia, 1998)

El término *Self* (si-mismo) para la Terapia Gestalt se puede entender 'como la instancia que somos cada vez que podemos contactar de manera espontánea y libre con el ambiente para procurarnos crecimiento'. Es decir, que el *self* constituye el ser auténtico, creativo, saludable y es el responsable de la elección libre y construcción de sentido que se le otorga a la vida. Una de sus características principales es estar libre de condicionamientos sociales y culturales. Y por otro lado no es una instancia psíquica, sino que solo es posible discernir el *self* en su proceso de ser. "Somos *self* siendo" (Brandolín, 2013: 4)

En este aspecto, un punto de vista imprescindible es el de Francisco Peñarrubia (1998) cuando sostiene que el trabajo gestáltico con las polaridades es una especie de antídoto contra este empobrecimiento y falseamiento que ofrece el autoconcepto. Y así incorporar a cada rasgo su opuesto como una forma de salir de una visión estática y rígida de uno mismo.

Justamente en el teatro, la expresión de los opuestos es el motor de la historia, es decir, que el conflicto es la resultante de fuerzas antagónicas que se manifiesta en la escena, en el interior de los personajes y en el vínculo de estos con otros. Esto se aprecia claramente en los personajes de Shakespeare, siendo estos sumamente humanos, contradictorios, complejos e imperfectos. Un buen ejemplo de uno de ellos es posible verlo reflejado en *Hamlet* (2007). En un análisis sobre esta obra Rolando Costa Picaso (2007) despliega algunos de los aspectos más sobresalientes de Hamlet y destaca la dificultad de categorizarlo o psicoanalizarlo debido a ser un personaje tan problemático, multifacético y complejo. En ese sentido el autor plantea una escisión, que es viable pensarla como polaridades, entre dos aspectos de Hamlet: uno que habita en el plano de la acción y el otro en el plano del pensamiento, siendo el interior del personaje habitado por sus dudas, vacilaciones y dilaciones.

Según Zinker las *polaridades* son el punto de partida para la comprensión del conflicto, el cual puede ser saludable y creativo o confluyente e improductivo (Zinker, 2003)

Ante esto, es propicio considerar al Teatro como un recurso y una herramienta que permite vivenciar en primera persona el despliegue de diferentes personajes internos, y de esta forma ver como dicen María Laura Fernández e Isabel Montero (2012) manifestarse las polaridades y así trabajar en función de su integración y el estiramiento del autoconcepto, apelando a los propios recursos para liberarse así de las máscaras y personajes conocidos que no permiten arriesgarse al cambio.

Entregarse al “vacío fértil”

Este juego de los opuestos se considera como liberador, un juego que como dice Peñarrubia permite ir encontrando poco a poco un lugar de máxima libertad.

Ahora bien, al hablar de los opuestos no se está haciendo referencia a una especie de dicotomía dual, sino que desde la Gestalt se pretende establecer un puente entre esos extremos o polos, y para eso Fritz Perls recurre al concepto de *Indiferencia creativa* del filósofo Friedlander:

Todo evento se relaciona con un punto cero a partir del cual se realiza una diferenciación en opuestos. Estos opuestos manifiestan, en su concepto específico, una gran afinidad entre sí. Al permanecer atentos al centro, podemos adquirir una capacidad creativa para ver ambas partes de un suceso y complementar una mitad incompleta. Al evitar una visión unilateral logramos una comprensión mucho más profunda de la estructura y función del organismo (Friedlander en Peñarrubia, 1998: 65)

Esta indiferencia creativa se entiende pues, como una especie de ‘punto cero’ de la persona, su verdadero centro; dónde lo más personal e individual es al mismo tiempo nada.

Así como Friedlander se interesó por la indiferencia creativa también lo hizo por lo dionisiaco como una *polaridad complementaria*. Es decir, que en este punto es preciso retomar las ideas de Claudio Naranjo (2007) expuestas previamente, dónde dicho autor dice que la esencia de la terapia como arte radica en la integración del caos (lo dionisiaco) con la deliberación y el control (aspectos apolíneos).

La salud del hombre integrado se caracteriza precisamente, según Perls, por esa fluidez, que él llama espontaneidad y deliberación. La espontaneidad estaría ligada al aspecto de la creatividad y el arte tiene más que ver con ese proceso de *vaciamiento*, es decir, una especie de proceso para llegar a la esencia de cada uno.

En ese sentido es que Peñarrubia (2012) toma la metáfora de Perls *vacío fértil* para denominar a la Terapia Gestalt. Y expresa: ‘Si no te entregas al desierto del vaciamiento no conocerás lo que viene después, que es que tarde o temprano el desierto florece’.

CONCLUSIÓN

Llegando al final del presente trabajo de investigación bibliográfica, en el cual se han ido realizando distintos entrecruzamientos entre algunos puntos importantes de la Psicoterapia Gestáltica y el Teatro, más que concluir se pueden hacer algunas reflexiones que inviten a generar nuevos interrogantes. Por un lado, en torno a la idea de que tanto la creatividad como el arte producen efectos muy significativos sobre la psicoterapia, en este caso la Terapia Gestalt. Y por el otro generar interrogantes acerca de otras alternativas posibles de hacer Psicoterapia y el rol que se juega como terapeutas.

Entonces, retomando una de las preguntas iniciales, acerca de cómo poder pensar la influencia del Teatro al interior de la práctica Gestáltica es que se considera que esta vinculación puede ser pensada como una importante herramienta terapéutica y de crecimiento personal.

Para reflexionar sobre esa idea, a lo largo del desarrollo se ha ido realizando un entrecruzamiento entre cuatro categorías de análisis: máscara, personaje, persona y polaridades. Dichas categorías permiten hacer un acercamiento entre estas dos áreas disciplinares, ya que confluyen entre sí generando una posible lectura al respecto del abordaje de lo terapéutico desde una perspectiva teatral.

En principio, es fundamental resaltar la función que tiene la *máscara* y como está ligada a la concepción de persona. Se puede pensar en esto a partir de un movimiento o una doble posibilidad que brinda, ya que en los orígenes del Teatro la *máscara* teatral estaba identificada con la persona del actor (*persona significa máscara*), pero luego se hace desaparecer la personalidad del mismo detrás de la fisonomía del *personaje*, que aparece ante los otros expuesto a través de las características que la máscara ofrece.

Entonces, se considera así la máscara como una importante herramienta simbólica, que permite un doble juego: el de mostrar y ocultar. Ahora bien, ¿qué muestra? Un *personaje*, el cual desde la perspectiva gestáltica se podría apreciar como una especie de *ego*, de *falso self*, susceptible de ser cuestionado o ampliando su mirada sobre él a partir de lo terapéutico. ¿Y que oculta? Detrás de la *máscara* o *falso self* encontramos la *persona*. Por otra parte, este doble juego de mostrar-ocultar se puede entender como una *polaridad*, es decir, con aspectos que están 'a la luz' que son identificables con el *personaje* (las cualidades, actitudes o conocimientos mediante los cuales se construye y sostiene el autoconcepto), y otros que quedan 'en la sombra', a los cuales se pretende acceder a través del proceso terapéutico mediante el 'estiramiento del autoconcepto'.

En este punto es importante, entender lo artístico en el proceso terapéutico, como dice Peñarrubia (2012), como un *proceso de vaciamiento*, mediante el cual se permite ir soltando todas esas 'falsas muletas' que habitualmente funcionan de apoyo en la vida, despegarse de los clichés, de los personajes y roles conocidos, las maneras estereotipadas de comunicarse, y sostiene que lo que va quedando a partir de esto es el camino inevitable de todo artista, ya que estos siempre parten de la nada, de lo que aún se está por hacer, de una página en blanco; de un punto cero, la nada. Pero entendiendo esta nada como plantea Peñarrubia como un *vacío fértil*, un momento que si se lo sabe atravesar conduce a un lugar de máxima libertad.

En este punto, se puede sostener que el Teatro es un acto liberador que permite expresarse y la Gestalt ayuda a poder asumir la responsabilidad de la propia libertad.

Así es como si se piensa en este abordaje desde ambos campos disciplinares, se encuentran de fondo los conceptos de *conciencia* (haciendo referencia en Gestalt a la capacidad de *darse cuenta* y en el teatro a que el actor tiene que ser consciente de sí mismo, de su personaje y de los otros), *presencia* (haciendo referencia al *aquí y ahora*) y *responsabilidad* (como una habilidad para responder haciéndose cargo de las propias acciones, sentimientos y pensamientos). Estos serían entonces, otros grandes puntos de encuentro entre estas disciplinas, y pueden ser tomados como ejes a tener en cuenta a la hora de hacer un abordaje terapéutico que las reúna.

Por otro lado, si se plantea al Teatro y la Gestalt como liberador de las máscaras y personajes cotidianos que funcionan oprimiendo a la persona, si se las entiende como una vía de acceso al conocimiento personal y a la expresión genuina del ser, entonces, en ese punto, se abre una línea de reflexión en la que se considera que es fundamental pensar al teatro y la psicoterapia en su dimensión política. Ante esto, es vital tomar el planteo del psicoterapeuta Jean-Marie Delacroix cuando dice que tanto el teatro como las artes tienen un papel social y político que pueden participar a contribuir al cambio a nivel social.

Se sabe que las sociedades actuales son cada vez más individualistas cambiantes y excluyentes, dónde el acceso a la psicoterapia queda relegado en la mayor parte de los casos a los sectores medios y altos de la sociedad. Gran parte de la población queda así expulsada y alejada de la posibilidad de atravesar por un proceso psicoterapéutico.

A partir de esto es que se intenta pensar otras alternativas que resulten interesantes para generar espacios de encuentro y terapia a los que puedan acceder también los grupos sociales más desfavorecidos. Y poder crear, acordando el planteo de María Laura Fernández e Isabel Montero (2012), condiciones de reflexión, comunión, pensamiento crítico, apoyo, y expresión, y de esta manera poder combinar la “transformación personal” con una “perspectiva social”.

Vale la pena destacar que el Teatro es un arte colectivo y que la Gestalt prioriza lo relacional, el vínculo y el contacto con uno mismo y con el otro; en ese sentido se piensa en el *trabajo grupal* como una posibilidad de *democratización de la terapia*. Y es posible ver en el teatro que propone Grotowski (2016) así como también el Teatro del oprimido de Augusto Boal (2012) propuestas que se podrían vincular con un trabajo psicoterapéutico gestáltico.

Grotowski (2016), quien mantuvo en su trabajo contacto con disciplinas como la psicología y la antropología, y que denominó a su teatro como *Teatro pobre*, apunta en su labor a que los actores puedan enfrentarse cara a cara con sus propias evasiones, con sus clichés, superar sus resistencias y a su vez que puedan descubrir sus propios recursos. En otras palabras, que *vayan prescindiendo de las máscaras de su propia personalidad para llegar a lo genuino*. Y piensa al arte como una evolución, algo que permite emerger de la oscuridad, experimentar la verdad de cada individuo y arrancar las *máscaras* detrás de las que se ocultan diariamente. Para Grotowski, el Teatro no es un problema del arte, sino que es algo más. Es un instrumento antiguo y básico que funciona como ayuda con el drama de la propia existencia. Y de esta forma, es un camino para encontrarse con quien uno realmente es.

El *Teatro del oprimido* que propone Augusto Boal (2012) surge a partir de un principio esencial: que el teatro sea una actividad dedicada a mejorar la vida de grupos sociales poco favorecidos, reconociendo la naturaleza de las opresiones para poder combatirlas.

Es por todo esto que como profesionales es necesario posicionarse desde una ética y comprometerse desde una posición política que lleve a entender, tal y como lo indica el Código de ética de la Federación de Psicólogos de la República Argentina (Fe. P.R.A) (2013): “al bienestar psíquico cómo uno de los Derechos Humanos fundamentales y trabajar según el ideal social de promoverlo a todos por igual, en el mayor nivel de calidad posible”.

Desde esta perspectiva se destaca el valor de la creatividad y el arte como herramientas de transformación y cambio que permiten abordar e integrar lo teatral a lo terapéutico. Y se recuerda así, la lectura que hace Delacroix (2009) sobre el ser humano como un ser de transformación, entendiendo a partir de la noción de campo organismo/ambiente la importancia del hombre en lo social, pero también como juega lo social en el hombre. “Cuando la persona sube al escenario a mostrar su propia realidad y modificarla a su antojo, vuelve a su sitio cambiada, ya que el mismo acto de transformar es transformador. Al transformar la realidad nos transformamos a nosotros mismos” (Boal en Fernández y Montero, 2012: 65)

Por todo lo expuesto hasta aquí, es que no se concibe esta conclusión como un cierre, sino como un punto de partida para seguir pensando, cuestionando e interrogando sobre el papel que se tiene como profesionales y poder generar otras alternativas a las formas tradicionales de terapia para poder atravesar los 'tiempos que corren'.

Hay una frase conocida de Erving y Miriam Polster en la cual dicen que: "la terapia es demasiado beneficiosa para limitarla a los enfermos", y de la misma forma Jorge Villalonga (2016) -un terapeuta gestáltico colombiano- dijo alguna vez que: "la terapia es demasiado beneficiosa para limitarla a los que la pueden pagar".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altuna, Belén (2009). "El individuo y sus máscaras". *Ideas y valores*. N°120. Visita 8 de Octubre de 2017. <http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v58n140/v58n140a02.pdf>
- Betancur García, Marta Celia (2010) "Persona y máscara". *Praxis filosófica*. Visita 8 de Octubre de 2017. <http://www.redalyc.org/pdf/2090/209019322007.pdf>
- Brandolín, Diego (2013). *La concepción de la naturaleza humana para la Terapia Gestalt*. Rosario. Ficha de cátedra de Psicoterapias. Facultad de Psicología. U.N.R
- Chevreux, Annie (2007). *El Berlín de Perls: el espíritu vanguardista en el arte y la terapia Gestalt*. Barcelona: Mandala.
- Código de ética de la Federación de Psicólogos de la República Argentina (Fe. P.R.A) (2013).
- D'Amico, Silvio (1954). *Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Losada.
- Delacroix, Jean-Marie (2009). *Encuentro con la psicoterapia. Una visión antropológica de la relación y el sentido de la enfermedad en la paradoja de la vida*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Fernández, María Laura y Montero, Isabel (2012). *El teatro como oportunidad*. España: Ridgen Institut Gestalt.
- Grotowski, Jerzy (2016). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Mane, Bernardo (1977). *Teatro, creación y técnica del espectáculo infantil*. Buenos Aires: Latina.
- Naranjo, Claudio (2007). *Por una Gestalt viva*. Barcelona: La llave.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Libertador.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Peñarrubia, Francisco (2012). "Gestalt, creatividad y arte". Visita 1 de octubre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=urcasmYAuy4&t=4s>
- Peñarrubia, Francisco (1998). *Terapia Gestalt. La vía del vacío fértil*. España: Alianza.
- Perls, Fritz (1975). *Dentro y fuera del tarro de la basura*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Perls, Fritz (1976). *El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Rayón, Julio (2012). Conferencia dictada en el marco de la *Semana de la lectura*. Actividad organizada en el Museo Estevez de la ciudad de Rosario por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Psicología. U.N.R. Coordinación: Psi. Miguel Ángel Gómez.
- Robine, Jean Marie (2005). *Contacto & Relación en Psicoterapia*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Segovia, Alejandro (2009). "Teatro terapéutico gestáltico". Visita 7 de Octubre de 2017. <http://www.escenarioinvisible.com.ar/articulos/>
- Shakespeare, William (2007). *Hamlet*. Buenos Aires: Colihue.
- Surgers, Anne (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Villalonga, Jorge (2016) "Teatro & Gestalt &Proceso de Paz". Visita 6 de octubre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=3Tec0VNbzyY>
- Zinker, Joseph (2003). *El proceso creativo en la terapia gestáltica*. Buenos Aires: Paidós.