

CAPÍTULO 3

OTRAS FUENTES DE LA TERAPIA GESTALT

Mi objetivo es siempre observar el espíritu de los tiempos: es él quien dirige los grandes acontecimientos del mundo.

VOLTAIRE, *Ensayo sobre las costumbres*

Se ha hablado mucho de la relación de la gestalt con el pensamiento fenomenológico y existencialista, con la semántica general, con el holismo de Smuts... y de todo esto hablaremos brevemente más adelante, sin olvidar la temprana influencia que tuvo sobre Fritz el filósofo Friedlaender y su pensamiento diferencial. Sin embargo, se ha descuidado la importancia que tuvo en la juventud de Perls su entrenamiento teatral y cómo este aprendizaje afloraba en su práctica terapéutica. Aparcaremos de momento las teorías filosóficas implícitas en la gestalt para rescatar otro aspecto implícito, en este caso de la práctica, como es el teatro que tanto influyó en Fritz (antes de imaginarse siquiera como psicoanalista), que nos acerca al psicodrama moreniano y nos incluye en la psicoterapia de la segunda mitad del siglo XX, aquella que recupera el cuerpo, la expresión y la acción.

El teatro

Sabemos de la afición de Fritz al teatro. En su autobiografía alude a su fascinación por el circo desde los cuatro años y a su presencia en los ensayos y representaciones domésticas de un joven vecino, Theo Freiberg, con cuya *troupe* colaboró ocasionalmente ya en la adolescencia.

De este precoz interés da testimonio su hermana Grete:

Fritz amaba el teatro, siempre le gustó. Cuando íbamos a la casa de nuestros abuelos, se iba a la cocina y mientras los adultos conversaban o comían, nos entretenía a la empleada y a mí con caricaturas teatrales que ideaba a partir de grandes poemas de Schiller y Goethe, o de fragmentos de obras teatrales. De adolescente se inscribió en el Gymnasium, ya que Reinhardt estaba dando clases. Lo aceptaron y tuvo pequeños roles en algunas obras. En una oportunidad, representó Mephisto para Reinhardt. Más tarde, el teatro le sirvió mucho para sus talleres¹⁴.

Muy acertado este último comentario de Grete Perls, como iremos viendo. En la temprana afición de Fritz al teatro podemos detectar la influencia de su madre, mujer de inquietudes artísticas que hizo cuanto sus limitaciones económicas le permitieron por familiarizar a sus hijos con los conciertos, la ópera y el teatro de aquel Berlín de principios de siglo.

Volvamos a la época del Gymnasium. El adolescente Fritz, pésimo estudiante hasta la fecha, cambia radicalmente al ingresar en el Askaniſcher Gymnasium donde encontró un profesorado humanista y sobre todo conectó con Max Reinhardt. Él fue su primer maestro: «El primer genio creativo que conocí», dice en su autobiografía, y podemos afirmar que la figura de Reinhardt y el teatro fueron la salvación del joven Fritz en una época más que crítica familiar y escolarmente.

En otro momento alude Fritz a las materias de estudio que le interesaban en el Gymnasium, particularmente las clases de pintura y las matemáticas pero «como de costumbre, no me preparaba para la escuela: estaba demasiado ocupado en mi preparación de actor». Obviamente, esta tarea le tenía absorbido. Tomaba clases con Reinhardt y a su vez actuaba:

¹⁴ J. Gaines, *Fritz Perls, aquí y ahora*, Cuatro Vientos, Chile, 1989, p. 20.

Volvía de la escuela a casa para un ligero almuerzo de mediodía, y en mi bicicleta me iba a un teatro al aire libre donde tuve mi primer contrato como actor. Por cada función recibía cinco marcos, lo que era una suma inusitada para mí. Desconocía lo que era tener dinero en el bolsillo. Antes de esto tenía que robarlo de la cartera de mi madre o tenía que dar clases particulares. Ahora podía pagar mis clases de teatro y además me podía comprar una motocicleta. Después de la función de la tarde, recorría en mi bicicleta los siete kilómetros (a veces sin pasar por casa a cenar) para llegar a tiempo a la función de Max Reinhardt, que muchas veces se prolongaba hasta adentrada la noche. Mi madre temblaba de miedo de que mi padre fuera a llegar a casa antes que yo y armara un escándalo... En esa época yo no era un buen actor, era un buen imitador pero nada creativo... Ahora soy un buen actor y con facilidad logro una transformación camaleónica. Le doy mucha alegría a mucha gente, principalmente cuando hago de payaso.

PERLS, 1975 b, p. 242.

Reinhardt produjo una impresión duradera en su alumno. Es asombrosa la fidelidad con que Fritz recuerda sus métodos y sus montajes, a juzgar por la documentación que hemos ido encontrando sobre el director escénico, del que hablaremos en profundidad más adelante.

Cuando Fritz acaba sus estudios de Medicina, los intereses inmediatos le van a llevar al psicoanálisis. Parece que se abriera un paréntesis entre su anterior actividad de actor *amateur* y su profesión de analista en Europa y África. Lo que no perdió fue su afición a la bohemia, a las tertulias de café, a frecuentar a gente del arte, de la farándula y a intelectuales izquierdistas. Ya en su etapa neoyorquina (años cincuenta) este mismo ambiente contracultural le reconecta con el teatro. Allí los Perls se relacionaron, a través de Paul Goodman, con gente significativa del mundo artístico: el músico John Cage, Merce Cunningham, figura de la danza contemporánea; Julian Beck y su mujer Judith Malina, creadores del Living Theatre, del que hablaremos más adelante.

Otro de los intereses que Perls mantuvo toda su vida fue la danza, o más extensamente, la expresión a través del movimiento. Shepard alude a la figura de Mary Wigman, quien en la Alemania de Fritz revolucionaba la danza al mismo tiempo que Isadora Duncan en Estados Unidos. Ambas intentaban sustituir el estilizamiento de la época

por otra expresión más personal, más conectada con el espíritu del artista. Buscaban en el movimiento una espontaneidad natural e individual, fluida y creadora, no rutinaria o ritual. A través de Palucca, bailarina asociada a la Bauhaus, Fritz llegó a conocer y respetar las enseñanzas de Wigman como ampliación natural del aprendizaje con Reinhardt.

Saltando en el tiempo, la etapa californiana de Perls rescató y propició este interés en la expresión artística. En Esalen conoció a Ann Halprin, fundadora y directora del Taller de Danza de San Francisco. Estrechó lazos con ella y le brindó la oportunidad de trabajar en grupo con sus bailarines, utilizando el movimiento para que ellos saldaran las cuentas emocionales pendientes, trabajo que le satisfizo, según Shepard, por el especial deleite que le producía el teatro creativo y porque esa tarea le permitía establecer un excepcional matrimonio entre lo estético y la terapia gestáltica.

Así lo cuenta la propia Ann Halprin:

Venía al teatro a ver nuestros ensayos. Cuando nos quedábamos pegados en alguna obra, él creaba una situación en la cual se producía una relación de actores respondiendo a un director, le gustaba hacer esto. Usaba la gestalt en una forma muy estimulante y creativa. Hizo una serie de talleres para nuestra compañía de baile. Hacíamos el taller de gestalt como bailarines y como gente de teatro. Bailábamos y actuábamos todo lo que ocurría. Para hacer la terapia gestáltica, nos hacía pararnos en el escenario y nos decía: «Ahora sé esto, ahora sé esto otro...» y todos lo hacían bailando. Cada vez que trabajaba con alguien, era como una verdadera actuación. Nos resultaba muy fácil ponernos en contacto con nuestros sentimientos a través del movimiento. Jugábamos a los roles... A Fritz le fascinaba ser director de teatro¹⁵.

Tenemos también el testimonio de Ilana Rubinfeld, «actriz-paciente» en alguna película de Fritz en Esalen:

Me alegro de haberlo tratado en sus últimos cuatro años porque esa época fue como un crisol de muchas cosas. La gente de hace veinte años dirá que en los últimos tiempos no estaba haciendo gestalt, u otra gestalt dis-

¹⁵ J. Gaines, op. cit., p. 165.

tinta. Lo que sucede es que él era una Gestalt distinta. La Gestalt misma. En un taller nos consagraba a experiencias de contacto-retirada y todos pasaban por la silla caliente. En otro taller se dedicaba al movimiento corporal, a exagerar el movimiento propio... Yo nunca sabía lo que iba a hacer, pero cuando veías trabajar a ese hombre, comprendías que trabajaba con cada persona a partir del punto en que ella se encontraba. Otros terapeutas utilizan técnicas y olvidan lo esencial. Y lo esencial es tener consciencia de dónde se encuentra la persona al trabajar con ella¹⁶.

Y apostilla Shepard:

Muchas personas interesadas por la psicología fueron a conocer a Fritz, como Ilana, durante sus últimos cuatro años. En esa etapa final como terapeuta, Fritz acertó a encontrarse a mitad de camino entre la psicoterapia y el teatro. Así como le dijo a Ilana, ex directora de orquesta convertida en terapeuta, «no se necesita orquesta para ser director, uno puede hacer su propia música», análogamente Fritz creaba su propio teatro. La terapia que practicaba podía ser vista como un drama donde 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.

Sale así al paso de una crítica frecuente al último Perls: la de que sus talleres demostrativos ante grandes audiencias eran más circo que terapia (en opinión de los gestaltistas de la Costa Este) como si la única terapia fuera aquella de encuadre psicoanalítico (individual o en grupo pequeño, tiempo largo de proceso, etcétera). Para entonces Fritz había afinado sus tendencias histriónicas hasta hacer de ellas un arte terapéutico, cuyo impacto en los grupos era innegable y desde luego no pasajero, a juzgar por la opinión de tantos que así lo vivieron y que así lo atestiguan; además, el evidente papel preponderante que la gestalt mantiene entre las terapias actuales, no sería comprensible sin la maestría del Perls maduro. Y hablando de maestros, volvamos al primero, a quien despertó en Fritz todo este potencial.

¹⁶ M. Shepard, *Fritz Perls*, Paidós, Buenos Aires, 1977, p. 175.

Max Reinhardt (1873-1943)

Se le considera una figura capital en el teatro europeo del primer cuarto de siglo. Nacido Max Goldman en 1873, cerca de Viena, en una familia pobre de comerciantes judíos. A los diecinueve años, con el nombre artístico de Reinhardt, está actuando en el teatro municipal de Salzburgo y allí llama la atención del director berlinés Otto Brahm, que lo incorpora a su compañía. Otto Brahm era el director más prestigioso del momento, al frente del Deutsches Theater, el teatro más importante de Berlín. Brahm era un partidario apasionado de las tendencias naturalistas que tenían como modelo el Théâtre Libre de Antoine de París, y que se basaba en la más exacta reproducción del ambiente y de los detalles que proporcionaban a la escena un aspecto de vida real. Reinhardt se incorpora a la compañía de Brahm en 1894 (un año después del nacimiento de Fritz) y permanece en ella ocho años interpretando más de ochenta papeles (Shakespeare, clásicos alemanes y moderno repertorio naturalista: Hauptmann).

Seis años más tarde y junto con otros miembros jóvenes de la compañía (actores, autores y pintores) organiza un pequeño grupo que bautiza Die Brille (Los Anteojos), alquila la sala de un cabaré y comienzan una programación independiente: números musicales, *sketches*, improvisaciones de producción propia... Reaccionan contra el espeso y tétrico naturalismo de Brahm, quieren crear el teatro de la sátira y la caricatura contra el conservadurismo y la mediocridad. Este cabaré literario se transforma en un teatro de 400 localidades que recibe el nombre de Kleines Theater (Pequeño Teatro), dedicado a obras nuevas. En un año presentan diez producciones (*Crímenes y crímenes*, de Strindberg, *El espíritu de la tierra*, de Wedekind, *Peleas y Melisenda*, de Maeterlinck, *Electra*, de Hofmannsthal...) siendo la más exitosa *Los bajos fondos*, de Gorki, y la más polémica *Salomé*, de Wilde, de intenso lirismo, estilo grotesco y abierta teatralidad, que fue prohibida por su erotismo y autorizada un año más tarde por presiones de la prensa.

En 1903 Reinhardt finaliza su contrato con Brahm y el Deutsches Theater y emprende su propio camino. Compra un teatro mucho más grande, el Nuevo Teatro (Neues Theater, que años más tarde sería la sede del Berliner Ensemble de Bertolt Brecht), sin dejar el Pequeño

Teatro, inaugurando así el sistema de dividir su trabajo entre la sala principal y la experimental, práctica que desde entonces se ha hecho común en toda compañía estable. En la segunda temporada hubo por lo menos veinticuatro producciones de Reinhardt entre los dos teatros, dando igual importancia a obras insustanciales de repertorio, pues éstas ofrecían no menos oportunidades al actor, que era su principal preocupación. El montaje que le proporciona mayor notoriedad es *El sueño de una noche de verano*, donde los decorados y la puesta en escena son encarados en estilo simbolista, muy poco conocido en la Alemania de entonces, atrayendo la atención de las masas teatrales, aburridas del chato realismo que invadía los escenarios.

El éxito de esta obra hará que la empresa del Deutsches Theater le contrate para sustituir a Otto Brahm, y así en 1905 un joven Max Reinhardt de treinta y dos años se convierte en el más grande y renombrado director de Alemania.

Para reconocer su «ideario teatral», hay que partir de que Reinhardt no fue un teórico sino un hombre de acción, un artista práctico. A diferencia de sus grandes contemporáneos (Gordon Craig en Inglaterra, Stanislavski en Moscú y Meyerhold en San Petersburgo) no propagaba una nueva escuela de arte escénico. Lo que nos ha legado por escrito son dos muestras: el famoso «manifiesto del Café Monopol» (verano de 1902) y su conferencia «Acerca del actor» (1928).

El Manifiesto corresponde a su época del Nuevo Teatro, a punto de comenzar su andadura en solitario, y en él dice:

Quiero que el teatro traiga otra vez alegría al pueblo, que los arranque de la miseria de la vida cotidiana, más allá de ellos mismos, hacia la atmósfera pura y alegre de lo bello... Me gustaría obtener el mismo grado de autenticidad (de la técnica naturalista) en la representación de lo puramente humano, en un arte psicológico de mayor sutileza y profundidad... Hay un solo objetivo para el teatro: el Teatro mismo. Y creo en un teatro que pertenezca al actor. El punto de vista literario no debe ser el decisivo; esto pasaba porque los hombres de letras dominaban el teatro. Yo soy actor, siento como actor y para mí el actor es el foco natural del teatro. El teatro adeuda al actor el derecho de no atenerse únicamente a una doctrina literaria determinada, dándole libertad para actuar en todos los sentidos y desplegar su alegría en la travesura y en la magia de la transformación... Siento deseos de salvar para nuestra época, demasiado

disciplinada, algo de la vieja Comedia dell'Arte, para proporcionarle al actor la oportunidad de improvisar y dejarse ir¹⁷.

Continúa declarando su exigencia de sacarle al actor el máximo de rendimiento, de recuperar la voz sin la afectación y el énfasis de la época, de interpretar los clásicos de forma novedosa «adueñándonos de ellos con la misma despreocupación y frescura que si se tratara de obras nuevas», de programar tanto a autores consagrados como a desconocidos y jóvenes «así como tampoco rechazaré los experimentos literarios siempre que esté convencido de su valor real». Anuncia la necesidad de una segunda sala más íntima para cultivar el arte de cámara de los autores modernos, e incluso un tercer espacio enorme para el gran arte de los efectos monumentales, «una sala consagrada a la luz y al fervor, construida según el espíritu griego donde se alberguen, además de las tragedias griegas, todo el legítimo arte monumental de todos los tiempos, construida en forma anfiteatral, exenta de telones y bambalinas, incluso desprovista de decorados».

En la conferencia «Acerca del actor» dice textualmente:

Cuando digo actor no me refiero sólo al profesional de la actuación, sino primero y sobre todo al actor como poeta, como dramaturgo. Todos los grandes dramaturgos han sido y son actores, hayan o no adoptado el oficio. Del mismo modo me refiero al actor como director, regidor de escena, músico, diseñador, pintor y por supuesto al actor como espectador. Pues la contribución de los espectadores es casi tan importante como la del reparto. El público debe tomar parte en la obra si entendemos el verdadero arte del teatro, el más antiguo, el más poderoso¹⁸.

Sin duda, este énfasis en la comunicación total debió de impactar al joven Perls, que sesenta años después recordaba con fidelidad las palabras de Reinhardt, según escribe en su autobiografía:

Su idea era que los sueños de los escritores tenían que hacerse verdaderos. Los telones pintados tendrían que desaparecer. Los caracteres sin

¹⁷ P. W. Jacob, *La Nación*, 14 de noviembre de 1943. Citado por G. Tolmacheva, *Grandes Creadores del Teatro Moderno*.

¹⁸ M. Reinhardt, «Discurso sobre el actor», *La Revue Théâtrale*, núm. 13, verano, 1950. Citado por Guerrero y Zamora, *Historia del Teatro Contemporáneo*.

contacto con sus parejas tendrían que desaparecer. Nada quedaría sin ser revisado, hasta que la obra trascendiera en un mundo de realidad, dejando al mismo tiempo cabida a la fantasía del auditorio. Con infinita paciencia ensayaba a sus parejas de actores hasta que sus voces calzaban y se entrelazaban. Comprendía bien el ritmo de las tensiones y del silencio, de modo que la prosa se convertía en música (1970, p. 241).

Reinhardt dirigirá el Deutsches Theater desde 1905 a 1920. Al poco tiempo compra la empresa (fue tan ejemplar artista como hombre de negocios y casi siempre se hizo empresario para salvaguardar su libertad creativa) y crea el Teatro de Cámara, vecino al anterior, de pequeño aforo y dedicado a empresas experimentales, donde aplicó el estilo y el espíritu del Teatro Artístico de Moscú (Stanislavski) y donde educó a una espléndida serie de intérpretes del drama de psicología íntima. De esta época son famosos sus montajes de *Edipo Rey* en versión de Hofmannsthal, prácticamente todo Shakespeare, *Espectros*, de Ibsen (con decorados de Edvard Munch), *El despertar de la primavera*, de Wedekind, *Fausto*, de Goethe, *Everyman* en versión de Hofmannsthal... hasta un total de ciento cincuenta obras.

Algunas de estas representaciones también las recuerda Fritz en su vejez:

La tragedia de Edipo, representada en un gran circo con cientos de personas pidiendo auxilio al unísono acompañados de un gong, revelando pertinazmente las culpas sin culpabilidad del hombre; *El sueño de una noche de verano*, llegando a ser el más hechicero de los cuentos de hadas; la segunda parte del *Fausto* de Goethe con su riqueza de mitología antigua y medieval, alargándose por seis horas y media para atestiguar vivazmente la historia, la filosofía y el ansia de redención del hombre; la riqueza visual de los encuentros de *Everyman* con la muerte... todas ellas cobraban vida en su máxima intensidad, no sólo como «representaciones» (1975b).

Reinhardt compra en 1914 el Circo Schumann para espectáculos de grandes dimensiones. La iniciativa no tuvo éxito y acabó dedicado a revistas espectaculares (allí representó Piscator en 1925 su revista política *Trotz Alledem!* para los delegados del primer Congreso del Partido Comunista). Esta faceta de autor de espectáculos de masas le

ha sido muy criticada a Reinhardt, así como sus innovaciones escenográficas¹⁹.

Se le acusaba (como hemos visto que también a Fritz) de caer en la espectacularidad en detrimento del rigor; otros críticos, sin embargo, apreciaron su habilidad para componer los movimientos de masas, dotarlos de una armonía adecuada a la obra y recuperar una visión peculiar del coro griego. Su hijo Gottfried escribe: «El coro era animado, pues a cada miembro se le daba una fisonomía de sí mismo, incluso su propio texto hablado... Que los extras no deben ser «extras» es hoy lugar común, pero en las primeras décadas del siglo era revolucionario»²⁰.

Uno de sus actores, Martin Esslin, dice sobre el montaje de Fausto:

El método de Reinhardt para dirigir multitudes se basaba en la convicción de que cada extra era un actor y debía actuar su papel como un individuo, totalmente consciente de los objetivos y motivaciones de cada uno de sus movimientos. La multitud era dividida en pequeños grupos de unas quince personas, bajo la dirección de un líder que tenía que controlar la actuación de cada extra e informarle de su función y objetivo en cada escena... Una vez que este esquema había sido esmeradamente ensayado bajo la dirección de sus asistentes, Reinhardt trabajaba en los últimos ensayos los detalles de la interpretación, no sólo de los personajes principales sino también de los menores que componían la multitud²¹.

Esta maestría de Reinhardt tuvo que calar en Perls, a quien (como decía su hermana Grete) este aprendizaje resultaría muy útil para sus talleres: cuando Fritz trabajaba con una persona provocaba una resonancia coral, un impacto emocional y dramático al que nadie podía sustraerse, un contagio de autenticidad que sustituía la idea de cohesión grupal. Este acto de veracidad compartida es tan significativo en el teatro como en el grupo y no hay por qué desestimar su potencia catártica.

Si reflexionamos sobre el *Método de Reinhardt para el entrenamiento del actor*, veremos también similitudes con el estilo de Perls. Todos

¹⁹ Fue el primero en utilizar el escenario giratorio, los decorados tridimensionales, los efectos de iluminación investigados por Appia, la bóveda de Fortuny, etcétera.

²⁰ G. Reinhardt, *The Genius: a memoir of M. Reinhardt*, Nueva York, 1979.

²¹ M. Esslin, «M. Reinhardt, High Priest of Theatricality», *The Drama Review*, vol. 21, núm. 2, Londres, 1971.

los historiadores del teatro coinciden en valorar esta aportación, ya que Reinhardt fue sobre todo un director de actores, cuyo respeto por ellos era absolutamente novedoso en la época: Gordon Craig imaginaba un teatro ideal sin actores, sustituidos por marionetas que transmitieran sin interferencias los postulados del director, y Stanislavski empezó siendo un director impositivo hasta que a partir de 1906 comienza a reflexionar sobre la indagación emocional del actor en torno al personaje²².

Del método de entrenamiento reinhardtiano quiero resaltar dos capacidades fundamentales: la escucha y la visión del recurso genuino del actor.

Sobre lo primero, Reinhardt era una esponja que absorbía todos los datos fenomenológicos que recibía del exterior. Así nos lo retrata el crítico y periodista austríaco Hermann Bahr (Revista *La Escena*, 1909):

No tiene nada de parlanchín. Es un oyente. Cuando escucha, permanece sentado, reclinado hacia adelante, circundando por el humo de su gran cigarro, y puede permanecer horas y horas tragándose el humo y las conversaciones. Está escuchando con todos los medios a su alcance: con las orejas, los ojos, la nariz, con la boca abierta, aun con la piel. Da la impresión de que todo en él se transforma en un aparato receptor.

Salvando las diferencias no deja de resonarnos esta actitud en Fritz: ese olvidarse de sus aspectos de *prima donna* y estar entero para el otro, escuchando el cuerpo, la voz, las ráfagas más sutiles de espontaneidad, los aspectos más ocultos de la manipulación neurótica. Esta forma de escucha no es aventurado decir que tuvo su primer modelo en Reinhardt, y si bien Fritz reconoce su aprendizaje del «cómo» de W. Reich, también es cierto que Reinhardt dedicaba lo mejor de su atención al cuerpo, la postura y la voz del actor.

En segundo lugar y en relación directa con lo anterior, Reinhardt tenía un especial instinto para descubrir el potencial de sus actores y desarrollarlo.

²² Hasta 1909 no representa Stanislavski su primera obra con el nuevo método: *Un mes en el campo* de Turgeniev, según atestigua Edward Braun en *El director y la escena*, Edit. Galerna, Buenos Aires, 1986.

Sabía husmear, captar, apreciar, encontrar y aprovechar cuanto de valor y originalidad surgía a su alrededor. Absorbía y atraía a su órbita a los más interesantes y talentosos actores de Alemania. Apreciaba en mucho el arte del intérprete creador, entendía al actor y sabía como nadie trabajar con él, de manera que éste crecía y se perfeccionaba con rapidez, sin sentirse forzado u oprimido por su *régisseur* y maestro²³.

Era por tanto una maestría nada impositiva. Martin Esslin, actor, dice:

Siendo él mismo un excelente actor de carácter, Reinhardt era capaz de mostrar al actor, no como él (Reinhardt) actuaría el personaje, sino como cada actor o actriz particular debía hacerlo según su individualidad esencial... Reinhardt nunca impuso su forma de actuar en el actor. Tomaba el potencial del actor y le ayudaba a verlo. Una profunda fe en el milagro de la individualidad humana y la autenticidad y riqueza de la personalidad fueron la base del credo artístico de Reinhardt²⁴.

Hermann Bahr, en la Revista *La Escena* (1909), dice:

Cuando tiene que decir algo, se levanta lentamente, se acerca a la persona de que se trate y le comunica al oído sus pensamientos. Si éste tiene una opinión diferente y le contesta, Reinhardt escucha con interés y enseguida ambos ensayan tanto tiempo como sea necesario hasta que uno convence al otro. Si es el actor quien le convence, Reinhardt entonces reproduce ante el actor lo que éste desea interpretar, pero de tal manera que le resulta al actor más convincente que la suya propia. Por eso los intérpretes trabajan con tan buena voluntad con él: nunca los fuerza, sino que les ayuda a encontrar los medios de expresión precisos y exactos para sus propias imágenes.

Muchos gestaltistas se podrán reconocer en este retrato. Respecto a Fritz, Reinhardt parece más diplomático en sus maneras, utilizándose (como modelo) a través de su capacidad plástica de adaptarse al otro. Perls modelaba la autenticidad del otro siendo él tal como era, sin otras componendas. Pero ambos sabían escuchar y extraer lo genuino

²³ Galina Tolmacheva, *Grandes Creadores del Teatro Moderno*, Edit. Centurión, Buenos Aires, 1986.

²⁴ M. Esslin, op. cit., p.14.

de la otra persona. Debió ser parte del buen «ojo clínico» de Reinhardt encomendarle el rol de Mefistófeles; Fritz lo comenta de pasada: «... el placer que me dio en mis años malvados representar e imaginarme a mí mismo como Mefistófeles» (1975b). Identificarse y jugar cualquier rol lo aprendió aquí, no de Moreno o de otras fuentes, como también asevera C. Naranjo: «... la técnica de identificación con material simbólico ciertamente no provino de Oriente sino, como sabemos, del teatro y, principalmente, de su aprendizaje con Max Reinhardt» (1990).

Ambos amaban a los actores y a la gente de teatro. Fritz trabajó con algunos que acabaron siendo buenos terapeutas gestálticos, como si el entrenamiento terapéutico sobre la disciplina teatral fuera una feliz conjunción.

Reinhardt, como Perls, murió en América. Había ido a trabajar en el cine y allí le cogió la invasión de Austria por los nazis en 1938. Desde el año veinte había vuelto a trabajar en Viena y Salzburgo. Decidió quedarse en Estados Unidos, donde fundó un taller de actores, dirigió alguna obra en Broadway y colaboró en el cine. Murió en Nueva York en 1943.

Paul Goodman y The Living Theatre

Fritz hizo una primera visita fugaz a Nueva York en 1923, de la que no guardó una buena impresión. La segunda y definitiva es en 1946, adelantándose a su familia que seguía en el refugio de Sudáfrica. Con dificultades (y la ayuda de Erich Fromm) retomó su práctica de psicoanalista, sin demasiado estímulo, combinada con el interés por la vida intelectual que esa ciudad le proporcionaba, como una nueva versión del Berlín de entreguerras, tras la forzada tranquilidad de Johannesburgo.

Gracias a Paul Goodman entró en contacto con la vanguardia artística y política del momento, en especial con Judith Malina y Julian Beck, los creadores del grupo teatral Living Theatre.

Del encuentro entre Goodman y Perls tenemos dos versiones: Taylor Stoehr²⁵ (biógrafo y albacea literario de Goodman) lo sitúa en la

²⁵ T. Stoehr, *Aquí, ahora y lo que viene (Paul Goodman y la psicoterapia Gestalt en tiempos de crisis mundial)*. Cuatro Vientos, Chile 1998, p. 32.

primavera de 1946, a través de conocidos comunes (entre el azar y la magia), por el interés de Perls, para quien

ubicar a Goodman era parte de su estrategia de éxito en EE UU... Perls había leído con gran interés el artículo de Goodman sobre Reich y los neo-freudianos. Ya que él estaba más o menos en el campo reichiano, Goodman encabezó su lista de posibles amigos y aliados en su nueva patria de adopción... Jamás existieron dos personalidades más engréidas, ni siquiera durante las guerras de sucesión psicoanalítica, y ninguno confió en o simpatizó jamás con el otro. Aún así, deben haberse percatado rápidamente de lo mucho que podían aprender de su intercambio de ideas e impresiones.

La versión de Shepard, biógrafo de Perls es que,

Goodman conoció a Fritz y Laura hacia fines de 1947, poco después de arribar ella. Así como Fritz, viviendo en Africa, había leído y admirado los escritos de Paul, éste había leído y admirado «Ego, Hunger and Aggresion». Los Perls brindaron a Paul una atención simpática y un marco terapéutico en que éste pudiera organizar su vida, caótica a la vez que creativa. Por su parte, él los introdujo en el círculo de la «contracultura» —escritores, actores, músicos y pensadores— dándoles el primer ambiente intelectual llamativo e incitante de que disfrutaran desde su partida de Alemania²⁶.

Paul Goodman (1911-1972) fue un brillante intelectual, filósofo y ensayista interesado por igual en la política, la poesía, el teatro, el psicoanálisis, la vegetoterapia..., en cualquier caso escritor prolífico, repartido entre la literatura y el pensamiento, polemista crítico y pretencioso²⁷ rebelde y provocador para sus alumnos y los lectores de

²⁶ M. Shepard, op. cit., p. 58.

²⁷ Como ejemplo de su impertinencia tenemos el testimonio de dos «pesos pesados», W. Reich y A. S. Neill (el creador de la escuela libre de Summerhill en Inglaterra para niños con problemas). Goodman había rechazado publicar un artículo de Neill, con el evidente enfado del pedagogo. Reich le apoya por carta y hace este retrato de Goodman y su entorno: «Mi estimado Neill: acabo de recibir carta de "Complex" y de Paul Goodman. Te sugiero que olvides a Goodman. Es uno de esos intelectuales que todo lo hace sólo con palabras... El movimiento psicoanalítico que él defiende con tanta pasión fue el mismo que ahogó esas demandas (sociales) donde pudo, incluido Freud. No ha entendido nada y para colmo es un fresco. Hombres así no tienen la menor idea de lo que significa en la práctica construir una escuela y mantenerla funcionando como has hecho tú. Yo no me

las revistas políticas de la Nueva Izquierda en las que estuvo implicado (Complex, Politics, Why?, Resistance), utópico y anarquista. Una personalidad compleja, con muchas similitudes con Fritz: ambos con padre ausente, personalidades con tendencia a la marginalidad y a la contra, iconoclastas, con dificultades para el compromiso afectivo, hambrientos de reconocimiento social... además de su vinculación a W. Reich²⁸, que fue lo que hizo que Perls le buscara al llegar a Nueva York y le encargara posteriormente dar forma literaria y «académica» a sus apuntes sobre el incipiente método terapéutico que luego sería el libro *Gestalt Therapy*. Por cierto, según Stoehr, ese manuscrito de Fritz no ha desaparecido. Dice en su libro (Cap. 2, nota 13) que,

tendría unas cien páginas y aparentemente todavía existe, aunque no está disponible para los estudiosos. Del estudio de otros escritos de Fritz Perls, y de lo que han dicho las personas que lo vieron, es posible formarse una idea razonablemente fidedigna de sus contenidos y carácter, aunque, por supuesto, desearíamos poder examinarlo.

Cuando tanto se han discutido los conflictos de autoría de este libro, sería muy esclarecedor que quienes custodian ese documento lo dieran a conocer para discernir el germen de Fritz y la reformulación de Goodman. Es bastante incomprensible que no haya salido a la luz. Mi colega Pedro de Casso intuye y sostiene que el artículo «Teoría y técnica de integración de la personalidad» publicado en el *American Journal of Psychotherapy* (1948)²⁹ sea una parte de ese manuscrito.

Pero volvamos al teatro neoyorquino con el que Fritz se relacionó.

The Living Theatre (Teatro Vivo)³⁰, el grupo más radical, independiente y experimental de la historia del teatro norteamericano, fue creado por Julian Beck y Judith Malina, jóvenes pacifistas y anarquistas

preocuparía de ellos. Ten por seguro que la creación de la "Nueva Era" no será obra de individuos de esa calaña» (29-6-1950)». Stoehr, op. cit., p. 55.

²⁸ Goodman conoció a Reich en 1945 y trabajó seis meses con su discípulo Alexander Lowen, aprendiendo «los ejercicios que le interesaban para aplicar, como una especie de yoga, más que como un método o una psicoterapia» (Stoehr).

²⁹ Reproducido en J. O. Stevens: *Esta es gestalt*. Cuatro Vientos, Chile. 1978, pp. 49-71.

³⁰ John Tytell, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*. Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999.

comprometidos con la idea de que no podía haber separación entre el arte y la vida.

Judith había nacido en Alemania en 1926 de padre rabino y madre aficionada al teatro. En 1928 la familia se instaló en Nueva York, donde Judith conocerá con 17 años a Julian. Éste era un año mayor que Judith y procedía de una familia judía culta e integrada en la ciudad de Nueva York.

La primera vocación de Julian fue la pintura, en la que no acabó de descollar a pesar del apoyo del grupo expresionista con el que mantuvo amistad (cedió más de una vez sus obras para ser subastadas y sacar de algún apuro a la compañía teatral) y con el que llegó a exponer en 1945 en la galería de Peggy Guggenheim, entre obras de Pollock, Motherwell, Willem de Kooning, etc. Sus titubeos artísticos iban parejos con su inseguridad personal, las dudas acerca de su identidad sexual, su aspiración a ser poeta, actor... y en este último interés coincide con Judith, que está estudiando en el Taller Dramático de Piscator.

Julian y Judith se casan en 1948, tras el embarazo de ella. Son años de dificultades económicas, crisis personales, psicoanálisis, bohemia y frecuentación de los círculos anarquistas, donde reforzarán el trato con Paul Goodman (al que Julian ya conocía desde 1944). Como portavoz de un anarquismo no violento, pacifista, Goodman les ofrecía una guía teórica y filosófica para la acción futura, además de compartir sus ideas comunitarias (como forma de vida) y la búsqueda artística: Goodman se debatía por entonces entre sus devaneos políticos y su vocación literaria, entre el ensayo filosófico y la novela, además del teatro. Precisamente por su faceta de autor teatral alentará desde el principio el proyecto de los Beck de crear una compañía de teatro independiente donde sus obras puedan representarse (como luego ocurrirá), empezando por el salón de su casa: el nacimiento oficioso del Living Theatre fue en el verano de 1951 en el salón de estar de la casa de Julian Beck y Judith Malina (Wooster Street) con este programa: una pequeña farsa de P. Goodman (*Crying Backstage*), un intermedio de tres minutos de Gertrude Stein y un diálogo de Lorca (*Así que pasen cinco años*).

Unos meses antes los Beck han conocido al bailarín Merce Cunningham, discípulo de Martha Graham, de cuya compañía fue solista entre 1939 y 1945, y a John Cage músico innovador, admirador de

Webern y Satie, para quien los sonidos de la calle y de las máquinas eran igual de válidos para su composición musical que un violín. Ambos, Cunningham y Cage, llegarían a ser aliados incondicionales del Living Theatre.

Estamos en 1951, año de la publicación de *Gestalt Therapy*. Fritz tiene 58 años, Goodman 45. Así lo retrata Tytell:

Goodman era juvenil, alegre, insolente e insubordinado; dos veces casado, tenía hijos, pero era agresivamente promiscuo... Goodman afirmaba que su homosexualidad había sido la razón de que le echaran de tres puestos docentes... Hizo una terapia reichiana con Alexander Lowen en 1946, una serie de ejercicios físicos más que conversación... Causó impacto en la vida intelectual neoyorquina cuando escribió *Gestalt Therapy* a partir de las notas de Fritz y Lore Perls, dos judíos alemanes que habían practicado el psicoanálisis en Sudáfrica durante la guerra. Goodman pasó dos años en terapia con Lore Perls y empezó a tratar él mismo a pacientes, una ampliación, pretendía, del asesoramiento a amigos suyos... Su terapia era reichiana, en cuanto se basaba en ejercicios físicos que pudieran aliviar la tensión y acabar con la inhibición, pero también era política. Como anarquista creía que la autoridad coercitiva podía producir más daño que provecho en la mayor parte de los asuntos humanos... Goodman le ofreció a Judith aconsejarla con unas cuantas sesiones gratuitas, ya que ella se encontraba desdichada y alienada por la tensión de intentar formar su propio teatro... A partir de noviembre (1951) acordó verla tres veces por semana³¹...

La versión de Stoehr:

Cuando ofreció a Judith Malina sesiones privadas de terapia gratis, ella se sintió sorprendida y feliz, pero le dijo que le preocupaba que no fuera discreto... (pág. 139) Su recompensa podía ser un algo potencial, una disposición a corresponder regalos y favores. Cuando se ofreció a atender a Judith Malina como paciente, él no era sólo un amigo necesitado, sino también un dramaturgo cuya obra ella dirigiría para el Living Theatre, si es que éste llegaba a materializarse... (pág. 141). Sus amigos Judith Malina y Julian Beck finalmente fundaron The Living Theatre y durante la década de los cincuenta representaron una obra de Goodman cada dos años. En aquel entonces estaba enamorado del teatro y se decía a sí mis-

³¹ J. Tytell, op. cit. pp. 53-54.

mo que ése era el arte en el que podía triunfar. Cada tarde aparecía por los ensayos y pronto se prendaba del joven que tenía el rol protagonista, descuidando la producción... (pág. 162).

Esta relación de Paul Goodman con el matrimonio Beck será permanente y estrecha durante dos décadas.

La primera sede «oficial» del Living fue Cherry Lane que inauguraron con una versión de *Fausto* de Gertrude Stein. A este mito, tan cercano a Fritz (que actuó de Mefisto con Reinhardt), siguieron otras obras, (Auden, Jarry, Artaud...), recitales poéticos (de la *beat generation*: Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso...), conciertos de J. Cage... siempre con un espíritu de comunidad de artistas y amigos.

Como negocio, el Living Theatre era más bien ruinoso y hubo de cambiar de sitio tantas veces como se acababan los fondos para pagar el alquiler. Habilitaron un desván (1953) y posteriormente la que sería su sede más duradera y conocida, el teatro de la Calle Catorce, unos almacenes abandonados que restauraron en 1957; Merce Cunningham se hizo cargo del cuarto piso para recitales de danza y sala de ensayos y John Cage hizo donación al teatro de su colección de instrumentos de percusión (más de 300). Ésta será la mejor época del Living, con algunas producciones emblemáticas (*The connection, The Brig...*) recitales de jazz y poesía, charlas de P. Goodman, Joseph Campbell, Martín Buber, exposiciones de pintura y cualquier actividad que aportara innovación y creatividad.

Volvamos a Fritz Perls. A través de Goodman (y sin la vinculación de éste ya que los intereses de Fritz estaban abocados al mundo terapéutico y no tanto al artístico) conoció y formó parte de esta red contracultural, tan afín a sus ideas y estilo. Por el diario de Judith Malina sabemos de su presencia y la de Laura en diversos acontecimientos: fiestas en casa de los Beck y de los Perls. Se reseña en abril del 54 la asistencia de Fritz y Laura (junto con Paul Goodman y Joseph Campbell) a la representación de *The Age of Anxiety* en el desván de Broadway. También parece que Fritz tuvo tentaciones de empresario teatral cuando el Living estaba sin escenario:

Aunque Perls dejó de vivir con su familia en Nueva York desde 1955, siempre volvía. Por ejemplo, en 1957 Perls volvió a Manhattan para in-

vertir en un inmueble que incluiría una sala de actuaciones para The Living Theatre. Pero el negocio nunca cuajó y Perls invirtió su dinero en otros proyectos.

STOEHR, pág. 215.

Esta pasajera vocación de promotor también la recoge Tytell:

En el Village había un teatro disponible pero era demasiado caro. Fritz Perls habló de gastar diez mil dólares en un edificio que había alojado un famoso club nocturno, pero ya antes había hablado sin hacer luego nada (pág. 86).

Todo esto nos hace pensar en la implicación de Fritz con las propuestas del Living, además de tener a alguno de sus actores como pacientes. Julian Beck recordará su presencia en ensayos y representaciones, sus comentarios sobre teatro en general y sus actuaciones en particular, lo que da a entender el tiempo que les dedicó más allá de encuentros sociales. Dice Julian:

En aquel momento Fritz buscaba hacer algo con la dirección de actores, tenía en mente algo que estaba a mitad de camino entre el estilo de interpretación que nosotros ofrecíamos y las sesiones terapéuticas. Siempre intentaba llevar la reunión, el encuentro, hasta sus límites. Y el recurso era siempre la honestidad, la franqueza y cierta técnica de shock. Estas formas de comunicarse fueron muy importantes para nuestro trabajo. Por ejemplo, en *Paradise Now* es preciso en muchas escenas llevar una especie de ingenuidad y de honestidad a una relación de tú-yo entre actor y público. Creo que Judith y yo aprendimos mucho acerca de esto, como concepto y como realidad, gracias a Fritz.

SHEPARD, pág. 60.

El punto en común podría ser la técnica del *shock*, en la que tan experto era Fritz y que también será una de las señas de identidad del Living, especialmente a partir de los años sesenta. Tenemos un testimonio de excepción: el director teatral Peter Brook comenta así uno de los más controvertidos éxitos del Living, *The Connection*³²:

³² P. Brook, *Más allá del espacio vacío*, Alba, Barcelona, 2001, pp. 51-52.

... en *La conexión* el tiempo es el mismo tiempo de la vida... Estamos allí sentados, aguardando la próxima situación, viendo a esos adictos a la droga que pasan el tiempo escuchando jazz, de vez en cuando hablan, pero principalmente se quedan sentados sin hacer nada... Nosotros estamos allí frustrados, irritados, aburridos en nuestra butaca, cuando de repente nos hacemos preguntas: ¿Por qué estamos frustrados, irritados, aburridos? Porque no nos están dando la comida en la boca. Porque nadie nos dice qué debemos mirar ni nadie nos ha programado las actividades, las emociones, los juicios. Porque somos independientes, adultos, libres. Entonces, súbitamente, nos damos cuenta de qué es verdaderamente aquello que tenemos delante.

La aportación específica de Perls tuvo más que ver con la honestidad en la comunicación. Judith recuerda que el código de la época era la maldad brillante, la charla ingeniosa para ofender a alguien, que acabó convirtiéndose en una trampa para el grupo. Fritz, que también compartía esta habilidad hiriente, denunció sin embargo su falsedad, lo que luego llamaría el estrato falso y estereotipado, la sucesión de clichés, roles y juegos psicológicos:

Gracias a gente como Fritz, que se apartó de eso y nos sacó a los demás de allí, dándonos idea de la porquería en que estábamos metidos... que se basaba en la apariencia, en la personalidad dominante, ingeniosa socialmente, dotada de todas las maneras falsas, toda la actitud de juego, lo que solíamos considerar absolutamente divino.

SHEPARD, pág. 60.

Sin duda Fritz atravesaba el mismo proceso interior que a él le llevaría a separarse del grupo inicial gestáltico (con sus rivalidades disfrazadas de debate teórico), de Laura y de Nueva York, y que al Living Theatre le llevaría a su etapa más polémica, política y socialmente comprometida, y al exilio.

Es fácil entender la simpatía de Perls hacia Julian y Judith cuando revisamos el ideario del Living: anarquismo, anti-sistema, pacifismo, antitabúes, provocación, método comunitario (creación colectiva), desnudez física, exploración con drogas (marihuana y LSD), apertura y experimentación sexual, teatro de improvisación, teatro libre, movilización participativa del público, activismo (salir a la calle), identifi-

cación entre el arte y la vida... En la forma intentaban rescatar el espíritu del kibbutz israelí, donde la intimidad era un prejuicio burgués, por lo que había que desterrar las cerraduras, las llaves, la propiedad privada. En el fondo, compartían la actitud del teatro de la crueldad de Artaud, como un azote capaz de derrotar la moralidad y destruir el orden social, un teatro de actos extremos que impusiera al público algún tipo de sufrimiento.

Con estos presupuestos, la vida de la compañía no fue fácil ni cómoda. Las deudas les hicieron perder el espacio de la Calle Catorce y a partir de 1960-1961 comenzarán un peregrinaje por Europa, con largas estancias en Francia. Por la España franquista pasaron en 1967 con su versión de *Antígona* (luego volverían en el 77 y el 81). Mayo del 68 les coge en París, en la ocupación del Odeon, y en el festival de Avignon estrenarán ese mismo año su obra más emblemática, *Paradise Now*.

De vuelta a América en 1969 Julian y Judith son invitados a un simposio para debatir sobre el tema «¿Teatro o Terapia?». Entre los ponentes, Paul Goodman, que habló en tono cauteloso y conservador de la inoportunidad del caos revolucionario. Los actores del Living, sorprendidos, le abuchean y organizan un escándalo recitando a gritos versos de *Paradise Now* (El Paraíso Ahora). Una semana más tarde, antes de volver a Europa, los Beck visitan a Goodman para despedirse (y realmente será la última vez que se vean). Paul está desanimado, no se ha repuesto de la pérdida de su hijo ocurrida hace dos años en un accidente. No soporta el odio que expresan los jóvenes universitarios y que hayan sustituido el signo V (victoria) por el puño cerrado. Cuestiona las pretensiones del Living: aunque definieran con más precisión sus ideas, no podrían encontrar ni la liberación ni el paraíso.

En Europa visitarán a R. D. Laing en Inglaterra, que a su vez les acompañará por Marruecos, acudiendo a sus ensayos, hablando de mitología, advirtiéndoles que el LSD no llevaría a cambios permanentes... Parece que Laing viene a ocupar un lugar en el que antes estuvieron Goodman y Perls, y seguramente inspiró sus actuaciones en psiquiátricos italianos años más tarde.

Hay una disolución de la compañía en 1970, agotada por el activismo y el desgaste de los últimos tiempos, aunque volverá a reunirse dos años más tarde. Entretanto Julian y Judith estuvieron en Brasil hacien-

do teatro obrero y campesino, fueron encarcelados en Belo Horizonte, y utilizaron la protesta internacional que ocasionó su detención para poner a prueba la censura impuesta por la dictadura militar.

Cuando Fritz murió (marzo del 70), se conmemoró su muerte con un servicio en Nueva York donde el orador fue Paul Goodman. Su discurso (bastante descalificador) aludió al estilo de shock fritziano igualándolo con otras dos aportaciones de los años sesenta: la pedagogía comunitaria de Elliott Shapiro y el teatro participativo de The Living Theatre. La primera con raíces en W. Reich y A. S. Neill, el último derivado de Piscator y Brecht. Aludió al peligro de las técnicas radicalizadoras y en concreto al «teatro educativo de guerrilla» de Fritz, cuestionándolo por la falta de seguimiento y de análisis científico.

Más allá de los debates internos de la compañía y de los alineamientos políticos de la época, parece claro que, a ojos de Paul Goodman, Fritz y el Living Theatre acabaron en un mismo y detestable espacio: «el teatro educativo de guerrilla», que, o bien Goodman no entendió, o bien malinterpretó interesadamente, reduciendo la potencia terapéutica de Fritz a una especie de circo y la revolución teatral del Living a una suerte de inoclastia vacía. Pero sabemos, y el director teatral Peter Brook nos lo recuerda en su reciente autobiografía, que «el teatro no es un lugar sin más, ni simplemente una profesión. Es una metáfora. Ayuda a hacer más claro el proceso de la vida... porque, en su origen, el teatro era un acto de curación»³³.

Jakob Levy Moreno (1889-1974)

La personalidad de Moreno, su gran creatividad y su vocación interdisciplinaria (medicina, psicología, sociología, filosofía, antropología...) le convierten en la influencia más poderosa de la psicología humanista. Sus nociones básicas han sido adoptadas por otros muchos enfoques (la mayoría de las veces sin reconocer la paternidad moreniana), por ejemplo, el concepto de encuentro (1915: *Invitación al encuentro*), la noción de empatía («telé»), la insistencia en el «aquí y ahora»... También acuñó el término «psicoterapia de grupo» en 1913,

³³ P. Brook, *Hilos de tiempo*, Siruela, Madrid, 2000.

aunque no puede hablarse con propiedad de un método que responda a tal expresión hasta los años treinta, en su etapa americana (Lewin y su escuela se reúnen en casa de Moreno por primera vez en 1935).

Se afirma (Kriz) que el desempeño y cambio de roles, la silla vacía y el monodrama son elementos que Perls tomó de Moreno. También se sabe (Anne Ginger) que en el Congreso de la Asociación Americana de Psicología de San Francisco (1968) Fritz atacó virulentamente a Moreno para reconocer después de mala gana que había sacado provecho de las visitas efectuadas diez años antes al Moreno Institute de Beacon igual que Eric Berne y los discípulos de Lewin. Son difíciles de determinar las deudas de la gestalt con el psicodrama si tenemos en cuenta la influencia de Reinhardt en el joven Fritz. A. Ginger resalta las similitudes biográficas y de contexto cultural:

Perls y Moreno tienen prácticamente la misma edad, ambos crecen a principios de siglo (en Berlín y Viena, respectivamente)... en la época en que surge simultáneamente en Moscú, Berlín, Estocolmo, París... un teatro totalmente renovado... En 1902 Strindberg crea el desdoblamiento de personajes en la obra *El Sueño*. En Austria, en 1909, Schönberg dirige un monodrama: su ópera *Erwartung*. ¡La teoría gestáltica de las polaridades, la técnica del «doble» moreniana y este famoso monodrama ya existían cuando Perls y Moreno eran aún unos niños!³⁴.

Jakob Levy Moreno nació en Bucarest de familia judía sefardí. Se separa de su familia a los trece años para trabajar y estudiar en Viena, donde se doctoró de médico psiquiatra. Desde la época de estudiante escenifica en las plazas públicas su «teatro de la improvisación» con niños, germen del futuro psicodrama. Conoce a Freud en 1912, si bien Moreno no llegó a psicoanalizarse y se mantuvo crítico con el método y la figura dominante de Freud.

Crea el psicodrama (1923), basado en el juego de roles y la expresión espontánea y dramática de sentimientos. Sus elementos son: el escenario, lugar de la representación, deslindado claramente del espacio grupal restante; el protagonista, miembro del grupo que escenifica algún problema o situación conflictiva; el director de escena, general-

³⁴ A. Ginger, «Perls et Moreno: deux frères ennemis», *Boletín francés de Gestalt*, núm. 6, primavera, 1994.

mente el terapeuta: asiste al protagonista, intensifica la representación, analiza el resultado y organiza el *feedback* grupal; los yoes auxiliares, los coactores que desempeñan los roles asignados por el protagonista; por último la audiencia, público resonador que aporta su *feedback* posteriormente. El trabajo se desarrolla en tres etapas diferenciadas: el caldeamiento inicial (*warming-up*: descubrir el problema, definir la escena), la dramatización y los comentarios finales (*summing-up*: elaboración, integración).

En relación con la terapia gestalt, ambos métodos comparten el sustrato filosófico (humanismo, fenomenología), la actitud terapéutica (una relación igualitaria, desestimando la transferencia en favor de la relación auténtica aquí y ahora), la importancia de la movilización corporal, así como de la espontaneidad y creatividad (básicas en cualquier método teatral), la exploración de las emociones no expresadas a través de actualizar la escena o la situación pendiente, el valor de la catarsis como garantía de un *insight* no meramente intelectual y el uso del grupo (o los yoes auxiliares y la audiencia) como contraste, confrontación o ampliación de la conciencia del «protagonista».

A nivel técnico no cabe afirmar que el juego y cambio de roles sea un préstamo del psicodrama sino que es una herencia de Reinhardt. La «silla vacía» sí es una técnica moreniana, utilizada en la fase de caldeamiento³⁵. Así como el monodrama (monoterapia) y el soliloquio: el director puede pedirle al protagonista parar la dramatización en algún punto, girarse y expresar lo que siente en ese momento; se trata de ayudar al protagonista a clarificar sus pensamientos y experimentar sus sentimientos de forma más intensa. Ésta es una de las técnicas fundamentales de la gestalt, al igual que la silla vacía. Y precisamente aquí radica su diferencia con el psicodrama: lo que allí son herramientas secundarias, en gestalt son esenciales, como si Fritz, experto en descubrir lo propio por absorción y discriminación de lo ajeno, hubiera extraído y potenciado la valía de estos recursos, desestimando la fuerte orientación interpersonal del psicodrama en favor de una orientación más intrapersonal (aquí podría rastrearse su filiación con el psicoanálisis). Por eso en gestalt no se utilizan yoes auxiliares, raramente

³⁵ Así lo expone S. y A. Ginger (op. cit., p. 22) citando un artículo del año 1958 de Rose Mary Lippitt: «La chaise auxiliaire», en *Group Psychotherapy*, vol. 11.

una persona interviene como actor en la exploración del otro. Fritz prefería que el propio paciente jugara los diversos papeles (o elementos de un sueño, por ejemplo) en lugar de distraerse con la aportación de terceras personas. Puesto que su interés estribaba en reintegrar lo proyectado, trataba de evitar las proyecciones del compañero. En una sesión de gestalt, los compañeros son sobre todo testigos; si participan en algún trabajo son como «sillas vacías», depositarios mudos de la proyección del paciente, que es quien ha de reapropiársela. Éste es al menos el método clásico en la elaboración de sueños y en cualquier exploración del mundo interno del paciente; claro que en otras situaciones la gestalt explota la interrelación, pero siempre marcando la diferencia Yo-Tú. Tenemos opiniones diferentes de Fritz al respecto:

Podemos jugar al psicodrama con nuestros pacientes y también les podemos pedir que jueguen por sí solos, juego que denominamos monoterapia (1976)... Moreno llama a actuar a otras personas que saben muy poco acerca del paciente; traen sus propias fantasías e interpretaciones que falsifican el rol del terapeuta. Pero si todo lo hace uno mismo, al menos sabemos que estamos dentro de uno mismo. Además, en el psicodrama generalmente hay que atenerse sólo a las personas, en cambio la silla vacía nos permite representar todo tipo de roles: ruedas, arañas, dolores de cabeza, silencio... (1974).

También la técnica del «doblaje» es una aportación del psicodrama. El doble se sitúa tras el protagonista, actúa como él y en momentos habla en su lugar. La función de este áter ego es aumentar la conciencia del protagonista (sus conflictos internos, sus sentimientos reprimidos) y ayudarle a expresarse. En gestalt esta función puede hacerla el terapeuta aunque ni es muy frecuente dicha intervención ni suele ser de esta manera, más bien el gestaltista se guía por lo fenomenológico y/o propone un experimento («prueba a cambiar tal frase», «repite eso como si estuvieras aún más enfadado», etcétera).

Concluyendo, hay más similitudes en la actitud terapéutica y en la comprensión del proceso, que en el despliegue técnico, si bien hay técnicas semejantes y reconocibles. El énfasis en la espontaneidad y en la expresividad es sin duda lo que más profundamente comparten la terapia gestalt y el psicodrama, de ahí la importancia capital del teatro en ambas.

El pensamiento diferencial de Friedlaender

De su juventud bohemia Fritz rescata el encuentro con el filósofo Friedlaender, asiduo frecuentador también de las tertulias de intelectuales y artistas en el Café des Westens y en el Romanische Café. En sus memorias lo cita como su primer gurú, aunque escriba mal su apellido e incluso confunda su nombre, Salomo, con Sigmund (buen lapsus freudiano):

De S. Friedlaender, que se consideraba a sí mismo como neokantiano, aprendí el significado del equilibrio, del punto cero entre los opuestos (1975b)... se ganaba la vida escribiendo cuentos muy humorísticos bajo el seudónimo de Mynona, que es anonym escrito al revés. Su obra filosófica *Creative Indifference* me impactó muchísimo. Como personalidad, fue el primer hombre ante cuya presencia me sentía humilde, inclinándome ante él con veneración. No había lugar para mi arrogancia (1975b).

Poco se sabe de este autor y de su obra, desaparecida en la Segunda Guerra y hoy inencontrable. C. Naranjo ha ido recuperando algunos escritos y datos después de ardua búsqueda, y aquí resumo sus hallazgos³⁶.

Salomo Friedlaender nació en 1871. Nunca se interesó en los estudios escolares; comenzó Medicina por voluntad de su padre, abandonando estos estudios por los de filosofía. En 1897 atravesó una transformación durante la cual pasó largos períodos sin alimentarse y tuvo acceso a estados de éxtasis. En este tiempo descubrió ese punto medio entre el sí y el no de la voluntad que llamó al principio una «indiferencia viviente hacia la polaridad del mundo». Escribió *Kant para niños* donde interpreta el idealismo kantiano según su propia intuición de un sujeto puro como realidad trascendente y su experiencia de la toma de conciencia del yo profundo como liberación. Las obras que él mismo consideró más importantes son *Al yo mágico* y *El Experimento Hombre*, si bien escribió más de cuarenta libros y fue calificado

³⁶ C. Naranjo, «Noticias de un genio olvidado», *Boletín de Psicoterapia Integrativa Transpersonal*, núm. 2, Barcelona, primavera, 1995. Posteriormente ha aparecido una *Pequeña Antología de Salomo Friedlaender* en Mandala Ediciones. Madrid, 2007.

en vida como un «Voltaire alemán», «un Charlie Chaplin de la filosofía», «el único heredero de Nietzsche», así como «un profeta» y «el prototipo del cínico». Tras la llegada del nazismo se trasladó a París, donde vivió años de gran miseria. La Gestapo le mantuvo prisionero en el sótano de su casa, ya que su vejez le impedía ser transportado, mientras que sí se llevaron a su anciana esposa. Murió en 1946 a los setenta y seis años.

Perls, en su primer escrito, declara su intención de revisar el psicoanálisis:

- a) Reemplazando el concepto psicológico por un concepto organista.
- b) Reemplazando la psicología asociacionista por la psicología de la forma (gestalt).
- c) Aplicando el pensamiento diferencial, basado en la indiferencia creativa de Friedlaender.

Se apoya en Friedlaender para reaccionar contra el pensamiento lineal (causa-efecto) en favor de un pensamiento que tiene en cuenta los opuestos desde una posición de neutralidad:

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 (1975a).

Esta cita de *Indiferencia creativa*, expuesta por Perls en el primer capítulo de *Yo, hambre y agresión* sustenta la teoría gestáltica de las polaridades (en lugar de la dicotomía del pensamiento dual). Al establecer un puente entre los extremos o polos, la gestalt acentúa el valor de la diferenciación y la posibilidad de la síntesis.

Hasta aquí parece llegar la influencia explícita de Friedlaender en Perls, pero Naranjo rescata otros aspectos espirituales de ese libro: la conciencia indiferenciada es una expresión de la nada, una conciencia que no diferencia siquiera sujeto de objeto, conciencia pura. A esta indiferencia creativa Friedlaender la llama también individualidad: es

el verdadero centro de la persona, es decir que lo más personal e individual es al mismo tiempo nada, como en el budismo mahayánico. Friedlaender filosofa sobre lo dionisiaco, estableciendo un puente entre Nietzsche y Perls. Retoma la actitud rebelde de Nietzsche (que oponía a la voluntad castrada su «voluntad de poder») señalando además que la verdadera voluntad es interdependiente con la indiferencia creativa: ese no importarle a uno las consecuencias de su acción, esa suprema indiferencia con que uno puede ponerse más allá del mundo, es la que permite una verdadera libertad y aquella en que puede apoyarse la voluntad.

Friedlaender va más allá afirmando que esa voluntad es divina, que si logramos trascender el mundo podemos contactar con una voluntad, en lo más íntimo de nosotros, que es más bien una voluntad del cosmos. Individualidad y voluntad, a la vez que no voluntad (indiferencia) y totalidad, como dice Friedlaender: «Indiferencia creativa, pero no equivocarse con esa expresión, no se trata de individuos aislados... sino del todo vivido subjetivamente. De una conexión subjetiva con el todo. Un pathos creador». Y en otro momento dice: «Pongámonos de acuerdo: «individuo», pero digamos de partida que el sí mismo es ilusorio», lo cual resuena con el budismo donde no se formula un *self* sustancial, aunque, como afirma Naranjo, es muy improbable que Friedlaender tuviera conocimiento del budismo, sino que haya sido a través de su experiencia interna.

Volveremos a Friedlaender al hablar de las polaridades en gestalt.

Fenomenología y existencialismo

La filosofía de principios de siglo reacciona contra el pensamiento de la época (materialismo y positivismo) con la fenomenología o filosofía de la esencia, y el existencialismo o filosofía de la vida, de la existencia.

Como fundador de la fenomenología, Husserl (1859-1937) distingue entre sujeto, objeto y conciencia. Según A. López³⁷, la conciencia,

³⁷ A. López Alonso, *Bases filosóficas y teóricas de la Terapia Gestalt*, Archivo de formación de la AETG, 1988.

el darse cuenta, es un acto, una vivencia que no puede confundirse ni con el objeto ni con el sujeto. Esta corriente filosófica propone partir de lo manifiesto, de los fenómenos (aquello que aparece, que es dado a la conciencia en un momento determinado) y su interés se centra en describir las vivencias de tal conciencia. Para llegar a la esencia de las cosas, el camino es la descripción de la experiencia inmediata, no la explicación ni el juicio de valor. Metodológicamente, tan válida es la objetividad como la subjetividad introspectiva, ya que cualquier fenómeno humano ha de observarse teniendo en cuenta la situación externa en que se da, así como los procesos internos del sujeto particular.

La filosofía fenomenológica es antianalítica. Dice Husserl: «Regreso del discurso de las cosas, a las cosas mismas, tal y como aparecen en la realidad, a nivel de los hechos vividos, previos a cualquier elaboración conceptual deformante»³⁸. El pensamiento gestáltico comparte los mismos criterios descriptivos y libres de prejuicios, así como la interdependencia del objeto y del sujeto.

El existencialismo acentuó este entendimiento del ser humano como un «ser en situación», un «ser-en-el-mundo» (Heidegger) y el valor de la existencia en sí misma y por sí misma.

La filosofía existencialista se remonta a Kierkegaard (1813-1855) y a Nietzsche (1844-1900)³⁹. Más que por los valores absolutos, el existencialismo se interesa por el hombre real en su existencia genuina y desnuda. No hay respuestas eternamente válidas sobre el sentido de la vida, sino cuestionamientos continuos del ser humano sobre su soledad y su angustia en su autodevenir. La esencia de este hombre, en su temporalidad y su finitud, no es sino aquello en lo que se convierte cada vez en virtud de su obrar. La responsabilidad y la libertad hacen posibles la dignidad humana.

Todos estos principios resultan afines a la terapia gestalt; el mismo Perls incluía a la gestalt entre las terapias existenciales, junto con la logoterapia de Frankl y la terapia del Dasein (análisis existencial) de Binswanger. A la vez criticaba a los filósofos existencialistas por necesitar de apoyos teóricos: «Los existencialistas dicen de sí que no son conceptuales, pero si miramos a su gente veremos que todos toman

³⁸ Citado por S. y A. Ginger, op. cit., p. 37.

³⁹ Precisamente C. Naranjo ha investigado la influencia de Nietzsche en Perls considerándola más significativa que la de los existencialistas posteriores.

prestados conceptos de otras fuentes: Buber del judaísmo, Tillich del protestantismo, Sartre del socialismo, Heidegger del lenguaje, Binswanger del psicoanálisis» (1974).

L. Binswanger (1881-1966) fue el fundador de la Sociedad Suiza de Psicoanálisis. Disiente de Freud y su concepción biológica y mecanicista, propuso a cambio comprender la tendencia humana a percibir significados en los sucesos y, por eso, ser capaz de trascender las situaciones concretas. Utiliza el concepto de Heidegger de ser-en-el-mundo (Dasein) para denominar su método terapéutico, basado en estos puntos: los trastornos psicopatológicos representan una alteración del ser-en-el-mundo, la psicoterapia pretende entender el proyecto existencial de la persona y ayudar a asumir la propia experiencia en toda su plenitud, descubriendo las áreas de alienación para recobrar la autodeterminación.

V. E. Frankl (1905-1997) tuvo una relación con el psicoanálisis más tangencial, aun manteniendo un intenso intercambio epistolar con Freud y habiendo participado en la Asociación de Psicología Individual de Adler. A su logoterapia la llamaba también «análisis existencial» (como Binswanger) y se la ha considerado como la «tercera escuela de Viena» (tras Freud y Adler). Para Frankl cada época tiene una neurosis característica, y si en tiempos de Freud la más corriente era la frustración sexual, actualmente ha sido sustituida por la frustración existencial. El hombre no tiene instintos que le digan lo que tiene que hacer (como los animales) y tampoco tradiciones que se lo señalen (como los hombres del pasado). Las consecuencias de esto son el conformismo, el sometimiento y las neurosis noógenas: derivadas de la falta de sentido de la vida (noos: el espíritu humano). El concepto básico de la logoterapia es el padecimiento por la pérdida del sentido (o vacío existencial) y la tarea terapéutica consiste en encontrarlo o reestablecerlo. Proponía terapias breves y algunas de sus técnicas han sido retomadas por otros enfoques: el cuestionamiento por medio de preguntas, la intención paradójica (intensificar el síntoma con lo que cambia su sentido), la biblioterapia (recomendación de lecturas según el momento del paciente o su problemática), la de-reflexión (entrenamiento para no prestar una atención inadecuada al síntoma), etcétera.

J. P. Sartre (1905-1980) afirma que el hombre está condenado a la libertad, a ser y devenir él mismo, separándose de una concepción del

ser humano determinado «desde dentro» (por los rasgos de personalidad) o «desde fuera» (por las relaciones materiales, como afirma el humanismo socialista; su compromiso político con la izquierda fue la respuesta puntual al tiempo que le tocó vivir). Estar condenado a la libertad conlleva el riesgo de elegir, la lucha entre opciones y la responsabilidad última de la propia existencia, pero el hombre sólo puede encontrar sentido en sus propios actos dirigidos.

P. Tillich (1886-1965) es un teólogo de la cultura, que intenta unificar lo espiritual y lo profano, la religión y la filosofía, la fe y la duda. Afirma que el hombre religioso es el que tiene una preocupación última y es precisamente esto lo que le pone en contacto con el fundamento de su ser.

Laura Perls siguió los cursos de Tillich en Fráncfort (años veinte) y posteriormente en Nueva York. Fritz lo conoció en Esalen, si es que no se habían encontrado antes⁴⁰. Su relación con la terapia gestalt es prácticamente inexistente. A la psicología humanista ha llegado a través de Rollo May.

M. Buber (1878-1965), nacido en Viena, es considerado como una de las grandes figuras del pensamiento judío por haber recuperado la tradición hasídica. Laura Perls recibió sus enseñanzas en Alemania y Paul Goodman le programó un seminario en el Instituto Gestáltico de Nueva York. Su enfoque dialógico influyó en Fritz Perls a la hora de sustituir el vínculo transferencial psicoanalítico por el encuentro dialógico, el contacto y la relación puntual. Desde que se popularizó la fórmula lapidaria de Simkin: «Gestalt = Yo-Tú, Aquí y Ahora», Buber ha entrado a formar parte de nuestras referencias gestálticas. Su obra *Yo y Tú*⁴¹, cuya primera versión apareció en 1920 y una segunda en 1957, es un pequeño libro de inspiración místico-poética:

Las palabras fundamentales del lenguaje no son vocablos aislados, sino pares de vocablos. Una de estas palabras primordiales es el par de vocablos *Yo-Tú*... Las palabras primordiales no significan cosas sino que indican relaciones... La relación significa elegir y ser elegido; es un encuentro a la vez activo y pasivo... La palabra primordial *Yo-Tú* sólo puede ser di-

⁴⁰ B. Chevalley, «Paul Tillich et La Gestalt-thérapie», *Boletín francés*, núm. 6, primavera, 1994.

⁴¹ M. Buber, *Yo y Tú*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

cha con la totalidad del ser... Me realizo al contacto del *Tú*: al volverme *Yo*, digo *Tú*. Toda vida verdadera es encuentro... El instante realmente presente y pleno sólo existe si hay presencia, encuentro y relación. La presencia nace cuando el *Tú* se torna presente... El presente no es algo fugitivo, pasajero, sino algo continuamente persistente y duradero. El objeto no es duración, sino cese, detención, interrupción, ausencia de relación y de presencia. Los seres verdaderos son vividos en el presente, la vida de los objetos está en el pasado...

Según S. Schoch⁴², la filosofía buberiana se inscribe en una perspectiva radicalmente diferente del «cogito» cartesiano, donde la realidad emerge de una conciencia reflexiva. Buber pertenece a la corriente fenomenológica donde la conciencia es «conciencia de algo», pero va más allá al introducir el Yo-Tú que fundamenta la relación peculiar, llamada dialógica, donde no hay intencionalidad ni relación sujeto-objeto, sino presencia cara a cara.

La relación Yo-Tú es un encuentro sin finalidad, sin codicia, sin preconcepto (Kriz). En un encuentro así cada uno tiene la posibilidad de descubrirse hondamente a sí mismo sin ser manipulado en manera alguna por el otro, ambos son catalizadores recíprocos del crecimiento en libertad.

Mientras una gestalt (inspirada en Paul Goodman) analiza el pensamiento de Buber en términos de pre-contacto, contacto pleno, post-contacto, frontera de contacto, etc., C. Naranjo resume la semejanza entre Buber y Perls en la palabra «presencia»:

Mientras en Buber la palabra presencia tiene una connotación implícita de presencia «amorosa», es decir, solícita, la presencia cultivada en la gestalt es más un asunto de atención en el presente: atención al sí mismo, atención al otro y autenticidad en el encuentro yo-tú. Podríamos decir que la fórmula de Buber para la actitud ideal con el otro es presencia y solicitud, mientras que en el credo implícito de Perls es presencia y autenticidad (incluso si esa autenticidad involucra la expresión de la ira y el reconocimiento de las limitaciones de uno para ser solícito) (1990).

⁴² S. Schoch de Neuforn, «La philosophie du dialogue chez Martin Buber», *Boletín francés*, núm. 6, primavera, 1994.

En conclusión, cuando Fritz incluía la gestalt entre las corrientes existenciales dejaba clara su diferencia con los autores aquí citados. La suya era una postura ateórica, por eso criticaba la filosofía «acercadeísta» (el pensamiento abstracto acerca de las cosas) y la «debeísta» (moralismo), así como el existencialismo que participaba de una u otra. Él se consideraba un existencialista apoyado en sí mismo, no en una teoría psicológica, filosófica o religiosa, sino en su propia autenticidad frente al otro. Las referencias a los autores aquí citados parecen haber entrado en la gestalt de la mano de Laura Perls, como acredita Yontef:

Laura tuvo contactos con los teólogos existenciales Martin Buber y Paul Tillich. Gran parte de las influencias gestálticas, fenomenológicas y existenciales llegaron a través de ella... Entre estas influencias estaban el reconocimiento de la responsabilidad y la opción para crear la propia existencia personal, la primacía de la existencia sobre la esencia, y el diálogo existencial⁴³.

Seguramente Rollo May sea el mejor representante de la psicoterapia existencial y las características con que la define resultan bastante afines a la gestalt⁴⁴:

El objetivo de la terapia existencial es aumentar la conciencia del cliente respecto a su propia existencia y ayudarlo a que la experimente como real.

La técnica debe ser flexible y ajustarse a las necesidades de cada cliente. Terapeuta y cliente son dos personas en una relación auténtica.

La dinámica psicológica no es general y común a la especie humana sino que tiene una significación particular para cada cliente según su contexto de vida. Escuchar con respeto en vez de aplicar teorías.

El terapeuta analiza las formas de comportamiento (de sí y del cliente) que impiden el encuentro real entre ambos.

Estar comprometido es el verdadero modo de estar vivo⁴⁵.

⁴³ G. Yontef, *Proceso y diálogo en psicoterapia gestáltica*, Cuatro Vientos, Chile, 1995, p. 128.

⁴⁴ Aunque Fritz no simpatizaba con él y decía que Rollo May era un existencialista sin existencia.

⁴⁵ R. May, *Dilema existencial del hombre moderno*, Paidós, Buenos Aires, 1968, p. 102.

En la introducción de su primera obra, Perls alude a los «nuevos instrumentos intelectuales: el holismo (concepción de campo) y la semántica (el significado del significado) con los que se va a oponer al pensamiento psicoanalítico. En esta revisión de las fuentes de la terapia gestalt vamos a concluir exponiendo brevemente estas aportaciones.

La semántica general de Korzybski

Esta teoría subraya la relación existente entre el modo de pensar de un individuo y su manera de expresarse (Petit).

Las conocidas premisas de Korzybski: *el mapa no es el territorio* (ni lo expresa en su totalidad) o *el mapa representa al cartógrafo*, fueron tomadas metafóricamente por Perls para señalar que la experiencia no cabe en las palabras con que se expresa, que el lenguaje es una representación convencional que no abarca los hechos en su totalidad sino que más bien refleja la personalidad de quien habla (el cartógrafo). Aquí coincide la importancia que la gestalt otorga a la expresión y a la comunicación (no sólo la verbal), en términos de responsabilizarse de lo dicho y reapropiarse de lo proyectado. Hablaremos más adelante del estilo de comunicación que recomienda la gestalt, resaltando por el momento lo que Perls valoraba de Korzybski, el lenguaje unitario, «tratamos de hacer lo imposible: integrar personalidades con la ayuda de un lenguaje no-integrativo. Un lenguaje unitario que podría crear o provenir de personalidades unitarias, es una condición sine qua non para la estructura social o personal integrada. Pero hoy el desarrollo de tal lenguaje está aún en su infancia. Korzybski, L. L. White y otros están en la tarea de crearlo»⁴⁶.

El holismo de Smuts

Mayor y más directa influencia tuvo esta doctrina en Fritz en su etapa sudafricana. Jan Smuts (1870-1930), ministro de Botha en la guerra

⁴⁶ F. Perls, «Teoría y técnica de integración de la personalidad» en Stevens, *Esto es gestalt*, Cuatro Vientos, Chile, 1978, p. 51.

de los bóers y primer ministro de Sudáfrica a partir de 1920, fue amigo personal de Perls. Su libro *Holism and Evolution* (1926) se auto-define en la frontera entre ciencia y filosofía; acuña el término de holismo (del griego holos: totalidad) y define la evolución como «el desarrollo y la estratificación graduales de series progresivas de totalidades que se extienden desde lo inorgánico hasta los niveles más elevados de la creación espiritual».

Según J. M. Robine⁴⁷, Smuts reacciona contra el viejo principio de causa-efecto (que anula todo progreso y creatividad) y contra una idea de evolución basada en el desarrollo de lo ya dado y por lo tanto pre-determinada, proponiendo la idea de evolución creadora. El holismo designa este factor fundamental, motor de la creación de totalidades en el universo.

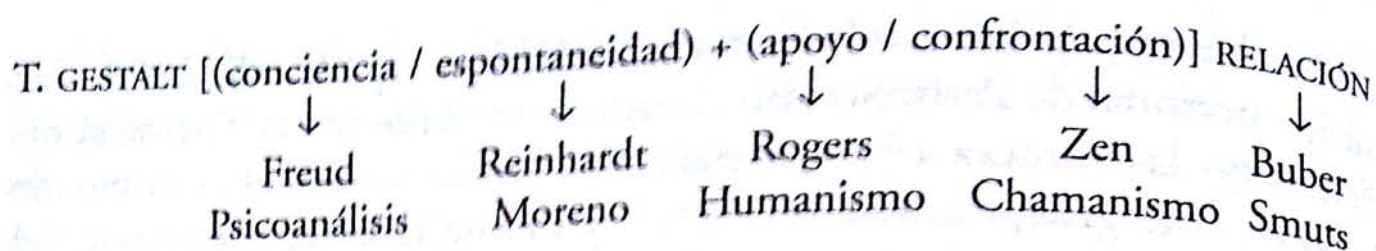
El holismo no solamente es creador sino autocreador: sus estructuras finales son mucho más holísticas que las iniciales. Las totalidades naturales siempre se componen de partes y es la síntesis (no la suma) de estas partes lo que constituye el todo. Cada totalidad se incluye en otra mayor, del átomo y la célula a la personalidad y al universo. Su obra termina con estas palabras: «La progresión y el autoperfeccionamiento de las totalidades en el seno del Todo es un proceso lento pero infalible y es también la meta del universo holístico».

Directa o indirectamente el pensamiento de Smuts puede rastrear-se en muchas teorías de este siglo: Lewin y su concepto de campo, la Teoría General de los Sistemas de Von Bertalanffy, el concepto de Holon de A. Koestler, los «Campos Morfogénicos» de Sheldrake... y la terapia gestalt con su énfasis en el proceso (un proceso de incesante cambio creativo), en la interdependencia de organismo y medio, en la naturaleza holística de las personas y el universo, donde todas las cosas, vivas o no, están interconectadas.

Para resumir lo que llevamos dicho en estos capítulos, voy a retomar la fórmula con que Claudio Naranjo sintetiza el hacer gestáltico para incardinar en ella las aportaciones e influencias de las que hemos venido hablando.

Esta fórmula (que desarrollaremos más adelante) conjuga la actitud del paciente y la del terapeuta en el marco de la relación:

⁴⁷ J. M. Robine, «Le Holisme de J. C. Smuts», *Boletín francés*, núm. 6, primavera, 1994.



En la primera parte, que podríamos llamar las «tareas» del paciente, la CONCIENCIA nos remite al imperativo socrático: «conócete a ti mismo» y dentro ya de la psicoterapia moderna, a Freud y su formulación del objetivo psicoanalítico: «hacer consciente lo inconsciente». Aun difiriendo en los términos y en el método, el objetivo es semejante en el gestaltista que promueve y amplía la «capacidad del darse cuenta».

La ESPONTANEIDAD nos emparenta con la expresividad de las técnicas teatrales (Reinhardt) y con Moreno, como el primero que aplicó estas herramientas al trabajo psicoterapéutico.

Entre las «tareas» del terapeuta, el APOYO fue la base del Enfoque rogeriano Centrado en el Cliente a través de su concepción de la empatía. Toda la psicología humanista comparte, de distintas maneras, este principio.

La CONFRONTACIÓN es un aporte original de Fritz Perls y la gestalt le confiere una importancia determinante. Más que a los diferentes abordajes psicoterapéuticos occidentales nos remite a algunas tradiciones espirituales donde el maestro zen o el chamán, por ejemplo, utilizan de forma activa la quiebra del autoconcepto y la denuncia de los juegos falsos.

Y todo ello en el marco de la RELACIÓN, en el encuentro, en la experiencia puntual que, dentro del existencialismo, ha resaltado Buber y que también resuena en el holismo de Smuts y en muchos conceptos teóricos de la psicología de la forma.