

161



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES IZTACALA

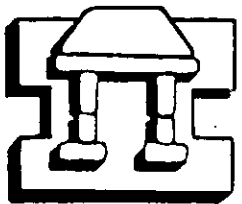
UN ACERCAMIENTO A LAS DIVERSAS TENDENCIAS
EN METODOS PSICODRAMATICOS

299301

TESINA QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIATURA
EN PSICOLOGIA PRESENTA:

LAURA RAQUEL TAYLOR MORENO

COMISION: MTRO. JOSE VELASCO GARCIA
DR. SERGIO LOPEZ RAMOS
LIC. ESTELA FLORES ORTIZ



IZTACALA LOS REYES IZTACALA, ESTADO DE MEXICO 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a mi familia:

A mi padre: Rafael Victor Taylor Gual

A mi madre: Ana María Moreno Caballero

A mis hermanos: Oscar Enrique Taylor Moreno

César Eduardo Taylor Moreno

En especial, a mis padres les agradezco todo su apoyo para que pudiera concluir exitosamente mi carrera, y gracias también por todo su apoyo y empuje para la realización del presente trabajo.

Gracias también a mi tutor y sinodales por sus valiosos consejos:

José Velasco Garcia

Sergio López Ramos

Estela Flores Ortiz

Y a todas las personas que me ayudaron de alguna u otra forma en esta investigación:

Familia Lozada

Verónica López

Francisco Landa

Rosa Elena Gallegos

Francisco Pestana.

INDICE

RESUMEN.....	3
INTRODUCCION.....	4
CAP. 1 ANTECEDENTES	
1.1 Psicoterapia de grupo, sociometría y psicodrama.....	10
1.2 Esbozo Biográfico de Moreno.....	22
1.3 Relaciones entre lo dramático y lo terapéutico.....	30
CAP. 2 DIFERENTES TENDENCIAS EN METODOS PSICODRAMATICOS	
2.1 Psicodrama de Moreno.....	39
2.1.1 Conceptos básicos del psicodrama clásico.....	41
2.1.2 Agentes dinámicos.....	46
2.1.3 Métodos.....	57
2.1.4 Entrenamiento.....	68
2.2 Psicodrama analítico.....	73
2.2.1 Conceptos básicos.....	80
2.2.2 Agentes dinámicos.....	85
2.2.3 Estructura de la sesión.....	87
2.2.4 Procesos de la sesión.....	91
2.2.5 Otras escuelas de psicoanálisis y su manejo particular del psicodrama.....	94
2.3 Integración del Psicodrama con otros enfoques terapéuticos.....	100
CAP. 3 APLICACIONES.	
3.1 Área educativa.....	103
3.2 Area Industrial.....	107
3.3 Aplicaciones en grupos sociales diversos.....	110
3.4 Aplicaciones clínicas.....	112
CONCLUSIONES.....	126
REFERENCIAS.....	134
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	136

RESUMEN

Dentro del campo de la Psicología, uno de los métodos más utilizados globalmente en la actualidad es el Psicodrama, cuya creación se le atribuye a Jacob Levi Moreno en 1921. En sus orígenes, el Psicodrama consistía en realizar representaciones en las calles de Viena, por parte de actores que seguían la pauta espontánea de temas sugeridos por el público; usando el role playing, la gente podía entender problemáticas cotidianas desde otros puntos de vista diferentes al personalizado. Al descubrir los efectos de la dramatización, Moreno estructuró su método privilegiando el principio terapéutico en grupo. Por medio de la acción y la relación interpersonal derivada del eco del grupo, y a través de los procesos de catarsis, toma de conciencia y aumento de la espontaneidad creativa, se alcanzan los objetivos de expandir el concepto del propio yo y de crecimiento personal al lograr una conducta más versátil ante cualquier eventualidad de encuentro humano. Todos los participantes fungen como agentes terapéuticos adoptando roles como Dobles, Egos Auxiliares, Protagonistas, etc., bajo la orientación del terapeuta quien es el Director. La influencia grupal se observa en tres fases: Calentamiento (preparación para la integración colectiva), Acción (Representación) y Participación (Retroalimentación). Posteriormente este método fue adoptado por otras escuelas de psicología tales como el psicoanálisis, donde se han rescatado casi las mismas formas aplicadas a otros tipos de contenido, en el caso del psicoanálisis con el respeto ante todo de la clave simbólica en la interpretación de los resultados. Hoy en día, son muchos los enfoques psicológicos que utilizan la representación de papeles u otras técnicas psicodramáticas como eje central de sus procesos de intervención, respetando los fundamentos claves de cada disciplina. Asimismo, las diversas tendencias en métodos psicodramáticos se pueden aplicar en una gran amplitud de áreas tales como la educativa, industrial, clínica, etc.

INTRODUCCION

Actualmente, las facilidades de comunicación entre los hombres son tan avanzadas, que cualquier hecho ocurrido en cualquier parte del globo terráqueo puede ser registrado y difundido en cuestión de segundos en el resto del planeta. La comunicación exterior avanza con la velocidad de la tecnología. Sin embargo, paradójicamente, el hombre se encuentra con mayores dificultades de comunicación interior. En casi cualquier encuentro humano (con objetivos políticos, profesionales, religiosos, etc.), cada uno se escuda en una barrera difícilmente filtrable. Casi siempre nos tropezamos en el encuentro con el otro y con uno mismo, desprovistos y desarmados. Para el descubrimiento de uno mismo y de los demás sobre esta afectividad siempre oculta pero siempre presente, se han llegado a aplicar ciertas técnicas grupales que han pretendido poner al descubierto los intrincados mecanismos que rigen al ser humano como individuo, así como sus manifestaciones en grupo. Una de las más interesantes de estas técnicas es el PSICODRAMA, por situarse entre los medios más eficaces de encuentro interpersonal.

La creación del psicodrama en 1921 se le atribuye a Jacob Leví Moreno, discípulo de Freud, de tradición médica, psicológica y filosófica, quien quiso renovar a la psicología científica sin renunciar a la experimentación y medición, creando técnicas sociométricas. En palabras de Moreno (1974), el psicodrama "intenta invertir la técnica psicoanalítica, para orientar la personalidad total del sujeto hacia la acción espontánea, transformándolo en un actor. En vez de remontarse al pasado, se trata de entrar en la vida misma como escenógrafo; de utilizar una técnica que, apoyándose en el presente inmediato, opcinada de alguna manera con la dirección misma de la vida y del tiempo; de superar la asociación libre de Freud, tratando de favorecer en el sujeto su plena liberación y en su expresión mental y mímica" (citado en Mueller, 1963, p. 164). Este sentido de expresividad y de liberación, a juicio de Moreno, se logra gracias a que históricamente el psicodrama surgió a partir del juego, tomado este como principio de autocuración y de la terapia de grupo, ligado a la espontaneidad y a la creatividad. Poco a poco se fue haciendo del juego un principio metodológico y sistemático que condujo al "teatro de improvisación" y después al teatro terapéutico, que alcanzó su culminación en el intercambio de papeles, el psicodrama y el sociodrama de nuestros días. De esta forma, a través de la escenificación pueden liberarse impulsos espontáneos que podrían incidir en el desarrollo del sujeto.

A través del tiempo, el psicodrama ha ido madurando y ampliando los senderos de su aplicación, hasta llegar a ser uno de los métodos más utilizados en la psicología dentro de los campos de la salud mental, la industria y la educación.

Ahora bien, el principal componente del Psicodrama es *la representación*. ¿Cuál es su importancia? Para Bour (1977), en la esfera de lo consciente se nos ha enseñado a "reflexionar antes de actuar", pero dentro de la línea de la espontaneidad que despliega el psicodrama, probablemente entraríamos a la esfera inconsciente, al "actuar antes de reflexionar". Al respecto, Seki Sano (Director de teatro y seguidor de la teoría de Stanislavsky) señala: "gracias a Freud sabemos de la existencia de lo inconsciente, cómo a través de la actuación *consciente* aflora lo *inconsciente*, ya que a partir de actos volitivos se obtienen resultados más desprovistos de voluntad" (Sano 1980, citado en Jiménez y Ceballos, 1992, p. 367). Para entender esto, cabe decir que Seki Sano promueve la actuación fresca e inspirada: aquella en la que se observa el mayor fluir de los elementos de lo inconsciente. En el lado opuesto está la actuación forzada. El aboga por la actuación no acartonada, no representacional sino vivencial, donde no se finja la tarea escénica, sino donde se dejen fluir las emociones: "...una tarea escénica es un verbo volitivo, es un querer, un acto consciente, un fenómeno de la voluntad; mientras que un resultado emocional es involuntario, Inconsciente" (Jiménez y Ceballos, Op. Cit. p. 367). Lo importante de todo esto, es que a través de una representación con un objetivo consciente se obtiene un despliegue emocional inconsciente.

¿Qué participación tendrá este fenómeno dentro del psicodrama? ¿Es posible acceder a los contenidos inconscientes más agudos a través de la creación, de la representación? ¿Se puede crear un cambio psicológico profundo?

De la forma en que la representación actúa sobre el sujeto, ya mucha gente dedicada al teatro se había cuestionado, por ejemplo Sartre quien pone las siguientes palabras en boca de Kean El Comediante, en el libro Kean, de Gallimard (citado en Bour, 1977, p. 27):

"No se hace teatro para ganarse la vida. Se hace teatro para mentir, para ser lo que no se puede ser, y porque uno está harto de lo que es. Se hace teatro para no conocerse y también porque uno se conoce demasiado. Se representa a los héroes porque uno es cobarde, y a los asesinos porque uno se muere de ganas por matar...se hace teatro porque amamos la verdad y porque la odiamos. Se hace teatro porque uno se volvería loco si no lo hiciera. ¡Representar! ¿Es que yo sé cuando represento? ¿Habrá algún momento en que dejo de representar?"

Kean, "El comediante"

¿Es posible creer, junto con Moreno y su método, que la ficción conduce a veces a un despliegue de procesos que de otra forma no serían tan digeribles para la conciencia? Quizá esto es cierto para Antonin Artaud en *El Teatro de Seraffín*, quien dice: "Cuando vivo no me siento vivir, pero cuando represento, entonces sí me siento existir" (Citado en Bour, Op. Cit. pp. 27, 28). Esta verdad tal vez alcanza no sólo a los actores sino a todos los hombres, quienes son actores en la gran escena de todos los días. Actuamos

cuidando nuestra fachada y arrastrando máscaras. Hemos inventado un personaje que responde a una historia muy particular. Según Bour, todos a veces jugamos a "parecer" poniendo trampas y coartadas e incluso nos engañamos a nosotros mismos, y otras veces, cuando cae la máscara de jugador, no queda más que la catarsis. En este sentido, aparte de esta última visión del teatro como una extensión de la vida donde se podrían observar los efectos de la representación en la cotidianidad, resultaría enriquecedor recobrar algunas de las herramientas del teatro para la realización de la escenificación, en donde a los participantes se les mire no sólo como gente que ofrece un espectáculo de entretenimiento, sino como seres subjetivos en los que convergen diversos procesos psicológicos, que en muchas ocasiones pasan inadvertidos.

El arte siempre ha funcionado no sólo como exposición estética para la recreación de los sentidos y el espíritu, sino también como un medio para la exteriorización de los más recónditos deseos e impulsos inconscientes. El arte es simbolización y puede alcanzar tintes de sublimación; y es también a través del arte, de la expresión concreta del artista, como en ciertos casos se ha podido acceder al terreno íntimo de la personalidad del autor: el hombre mismo.

En especial, los antiguos griegos utilizaban el drama como ritual para evocar una catarsis de grupo. Algunos autores como Bour afirman, que fue por medio del drama, que se usó totalmente el elemento colectivo para poner al descubierto las corrientes cruzadas de los dilemas y conflictos de la condición humana. El drama tuvo poderes curativos con relación a que aclaró experiencias no expresadas, ayudando al individuo a aceptar más completamente las diferentes facetas de su personalidad.

Dados los anteriores planteamientos, cabe anotar que una de las principales motivaciones sobre las cuales descansa esta tesina, radica en el hecho de que además de haber cursado la licenciatura en psicología, también he estado bastante activa en el teatro -actuando, escribiendo y dirigiendo-, así que existe una implicación personal profunda en la elaboración de este proyecto ya que estoy interesada en encontrar una especie de puente entre la psicología y el teatro, que me permita adentrarme al estudio y práctica de técnicas activas que involucren el encuentro, el movimiento, el arte y que al mismo tiempo, exista la posibilidad de una elaboración psicológica sobre aquellos procesos que consciente, o inconscientemente, se manifiesten en el grupo. Es en esta búsqueda como me he topado precisamente con el psicodrama como un posible vehículo de síntesis del teatro y la psicología, ya que se le ha atribuido al psicodrama el valor de proveer al paciente de un espacio vital donde poder actuar gracias a un método que le da amplia libertad para dar curso a la expresión de sus sentimientos y problemas. La resolución última de los conflictos mentales profundos es facilitada gracias a un ambiente de acción dramática grupal: el teatro terapéutico.

Además, me ha sorprendido encontrar que existen numerosas aplicaciones potenciales para los métodos psicodramáticos: en el campo de la salud mental, la industria, la educación, en variados talleres, consultoría pastoral, etc. Pero aunque sabía de la existencia del psicodrama sin conocer su dinámica a fondo (antes de este trabajo), me preguntaba si la aplicación del método se conoce realmente a detalle por quienes lo aplican.

Como parte del contenido o de la práctica académica de la licenciatura en psicología no tuve contacto con el psicodrama, sin embargo durante mis primeras incursiones extra-escolares en Iztacala, me tocó asistir a una supuesta sesión de psicodrama y observé algunos factores "extraños" en el desarrollo de la sesión que, a la luz de mi ignorancia, en ese momento no pude comprender del todo ni supe ubicar específicamente dónde radicaba el equívoco: si en el encuadre, la conducción o si simplemente a esa sesión se le había adjudicado imprudentemente el nombre de psicodrama (o si independientemente del nombre, el manejo no fue el adecuado), pues había elementos que me crearon muchas dudas, como el hecho de que el conductor entraba y salía del salón sin un compromiso aparente con el grupo; la emergencia de auxiliares que parecían estar improvisando las técnicas; la interpretación de varios miembros del grupo sobre la experiencia de algún participante (a raíz de algún ejercicio corporal o espontáneamente) sin que se llegara a alguna conclusión y sí, desde mi punto de vista, a un aturdimiento y confusión por parte de la persona que exponía su experiencia, al ser "retroalimentada".

Por otro lado, en otra ocasión asistí a un encuentro de Niños de la Calle (como parte de una investigación de la misma institución) en donde me llamó la atención, la incorporación del teatro en el estudio. De ahí surgió mi interés más palpable, pues parece ser que en ese trabajo se tomaba al teatro como una herramienta didáctica y no como un objeto de estudio en sí, y me parece que la representación tuvo que haber arrojado efectos aunque éstos no fueran detectados ni analizados.

Otro de mis primeros contactos con el psicodrama ocurrió cuando participé en un taller de desarrollo humano bajo el Enfoque Centrado en la Persona, donde fui testigo de la representación de un problema familiar, por parte de un miembro del grupo, ayudado por un facilitador. Me sorprendió la catarsis que se produjo como "por arte de magia" y la aparente resolución del conflicto a través de la descarga emotiva. ¿Así de fácil? ¿El psicodrama se adapta a cualquier circunstancia?

Estas tres experiencias han despertado muchas inquietudes, y sobre todo muchas preguntas: ¿Existe un sólo tipo de psicodrama, o hay varias modalidades? ¿El psicodrama puede considerarse como un método terapéutico? ¿Hasta dónde podría surtir efectos de reestructuración e integración de la persona? Si esto último no es así, ¿cuál sería entonces su objetivo? ¿O es que hay varios objetivos según el tipo de psicodrama, que conllevan a distintos modos de aplicación? ¿Será un instrumento para la

desinhibición de los impulsos? ¿Hasta dónde la creación, la representación y la espontaneidad pueden facilitar en un ser humano su crecimiento personal? ¿Qué beneficio puede traer el que el paciente represente su problema en lugar de sólo hablar de él?

Si en efecto las técnicas psicodramáticas pueden ser tan poderosas, me preocupa su utilización responsable, y creo que correspondería a los interesados en practicarlas (incluyéndome) desarrollar habilidades para dicho cometido, con seriedad. El terapeuta o conductor del grupo debe ser auxiliado para construir un amplio arsenal de habilidades ya que el mero conocimiento del instrumento no es suficiente, dada la posible delicadeza de los efectos. Este trabajo pretende ser una invitación a la explotación de este método con propiedad y a la continua exploración de sus teorías y aplicaciones.

De esta manera, formalmente el objetivo de este trabajo, es identificar los elementos fundamentales y principios básicos relacionados con el uso de métodos psicodramáticos, a través de llevar a cabo una revisión teórica para reconocer diversas posturas psicodramáticas y caracterizando las diversas clases de psicodrama, no pretendiendo discutir cual es la más adecuada, sino únicamente tratando de ubicar cuáles podrían ser sus diferencias básicas.

Debido a que pretendo mostrar de manera general los principios básicos relacionados con el uso de métodos psicodramáticos, creí pertinente comenzar el trabajo con los antecedentes del psicodrama, clasificando la información en orden cronológico desde el inicio del desarrollo histórico bajo el cual la psicoterapia de grupo y la sociometría se fueron consolidando y ampliando hasta desatar las condiciones que requerían el surgimiento de una terapia grupal como el psicodrama.

Posteriormente, debido a que la historia del psicodrama es básicamente equivalente a la biografía del Dr. Jacob Leví Moreno, se realizará una breve visión biográfica de éste, señalando los principales acontecimientos (también en orden cronológico), que marcados por sus intereses personales y profesionales determinaron la ruta del psicodrama.

También me pareció interesante incluir dentro del rubro de antecedentes, el paralelo que hace Anzieu entre la personalidad y la obra de Moreno y la de su antecesor Sigmund Freud en cuanto a la concepción que ambos tienen de la psicoterapia, ya que es curioso el hecho de que aunque el psicodrama nació como antítesis del psicoanálisis, parece que a través de la historia ciertos métodos psicodramáticos han sido adoptados y complementados por diversas escuelas psicoanalíticas.

El anterior punto, junto a las "Relaciones entre lo dramático y lo terapéutico" (siguiente punto), se integrarán sólo en función de las consideraciones más importantes que han hecho autores como Anzieu,

Moreno, Blatner y Bour, por ejemplo, desatendiendo desde este momento de la investigación, la cronología de los sucesos. Con este último criterio de integración se realizará el resto de la investigación, la cual continuará con una revisión teórica acerca de los métodos psicodramáticos.

Debido a que durante la presente presentación me encontré con que existen diversas tendencias psicodramáticas, según si se sigue el modelo Moreniano o alguna derivación de este, se irán clasificando todos los datos concernientes a cada tipo de psicodrama, en distintos apartados de acuerdo a si los conceptos son psicossociológicos, psicoanalíticos, humanistas, etc., y también se revisará en cada división sus principales representantes y escuelas.

A su vez, dentro de cada modalidad psicodramática se categorizará la información en función de los conceptos básicos, agentes dinámicos, métodos, procesos de la sesión y entrenamiento para el conductor del grupo. De esta forma, se enfatizará más completamente la distinción entre cada psicodrama.

El psicodrama que dio origen al actual movimiento global en el mundo fue el de Moreno, y en su mención se incluirán sus teorías básicas sobre átomo social, tele, espontaneidad y creatividad (entre otros); así como sus agentes dinámicos: yo auxiliar, protagonista, director, etc.; la utilización de la autopresentación, soliloquio, espejo e inversión de roles, etc. También se hablará de procesos dentro de la sesión como el tele y su diferencia con la transferencia.

En otra de las divisiones visibles del psicodrama se identifica el Analítico, en el cual se incluirán consideraciones sobre la fantasía, la representación, etc.; sus componentes dinámicos y procesos como transferencia, contratransferencia e interpretación. Asimismo, dentro del psicoanálisis también existen subdivisiones de escuelas teóricas, y con ellas otras tantas modalidades psicodramáticas, las cuales también estarán presentes de forma general en este trabajo, así como algunas generalidades sobre otros tipos de psicodramas trabajados bajo distintos enfoques psicológicos.

Por último, se conocerán las principales aplicaciones del psicodrama, organizando el material con relación a las áreas involucradas con la salud mental o clínica, la industrial, la educativa y otras en las que el psicodrama sea requerido más recurrentemente, aunque estén fuera del campo de la psicología.

CAP. 1 ANTECEDENTES

1.1 Psicoterapia de grupo, sociometría y psicodrama.

De los dos grandes descubrimientos de Moreno: el psicodrama y la sociometría, el psicodrama aparece primero cronológicamente. Aunque puede considerarse a la sociometría como una disciplina muy general de la cual el psicodrama no sería más que una subdivisión, es la esencia psicodramática la que favorece la intuición de Moreno, pues al devolver la cualidad naturalmente dramática al encuentro entre sujetos, inauguró una de las formas de acercamiento privilegiadas de las relaciones sociales. De esta forma, podría decirse que la psicoterapia de grupo, la sociometría y el psicodrama fueron planteándose, desarrollándose y difundándose casi de manera paralela, y el curso de ampliación en la práctica, teoría y aplicación de cualquiera de ellos, iba nutriendo y retroalimentando a las otras dos disciplinas, y también al resto de las materias derivadas (como la sociatría y el sociodrama). Fue como si el psicodrama surgiera como culminación del descubrimiento de conocimientos fundamentales a raíz del desarrollo de la psicoterapia de grupo y la sociometría, para después (una vez consolidados estos constructos en el psicodrama), dispararse el espíritu psicodramático, revirtiéndose en la psicoterapia de grupo y en la sociometría, influyéndolos y enriqueciéndolos. Es por ello, y dado que son tres métodos tan emparentados entre sí y que no pueden prescindir uno del otro, que convendría entonces ubicar la procedencia de los movimientos de la psicoterapia de grupo y de la sociometría, antes de abordar de lleno los comienzos del psicodrama, pues tales disciplinas forman parte de su historia.

Historia de la psicoterapia de grupo y la sociometría

Una mirada retrospectiva a civilizaciones tanto primitivas como altamente desarrolladas, muestra como una antiquísima sabiduría el adscribir un papel decisivo a las fuerzas del grupo en la configuración de la vida social. Pronto se reconoció que dentro del grupo es más fácil objetivar y resolver los problemas individuales. La psicoterapia de grupo es más antigua que la psicoterapia individual. Las danzas rituales de los primitivos, el "consejo de los ancianos" así como el consejo de guerra de las tribus indígenas, son ejemplos de su conocimiento acerca del impactante efecto que actúa en el grupo (Moreno, 1969). Sobre este saber, se basa también al parecer, el precursor del drama griego: el coro. Probablemente fue un grupo sin líder cuyo objetivo era informar sobre los hechos del presente y del pasado. En esta labor informativa no correspondía la dirección a ningún miembro determinado del coro, sino que todo miembro que tuviera algo que comunicar, estaba autorizado a ello y lo hacía espontáneamente. Pero la eficacia del coro consistía -según Moreno- en la comunicación entre los miembros del grupo.

Mas tarde, el sistema de la mutua incitación mediante el trabajo, también en grupo, fue empleado por todos los conventos de religiosos. Por ejemplo, Moreno menciona que San Benito reunió a delincuentes y otros expulsados de la sociedad y les dió trabajo, combinando por así decirlo, la terapia de grupo con la ocupacional o laboral.

También Mesmer utilizó las fuerzas activas del grupo, sin explicarse claramente su carácter. Solía tratar grupos enteros haciendo que un paciente retuviera en sus manos las de otro paciente. Mesmer creía que la corriente que circulaba entre los miembros del grupo y a la que él llamaba *magnetismo animal*, proporcionaría nuevas fuerzas a cada individuo. En un principio era el grupo, pero el individuo fue al final. Puesto que el individuo es una manifestación más reciente que el grupo, es lógico que se desarrollaran conscientemente los métodos individuales de la psicoterapia, antes de que alcanzaran su madurez las formas de psicoterapia de grupo.

Por otro lado, la psicoterapia de grupo procede, según Moreno, originalmente de tres fuentes. En primer lugar, es una rama de la medicina.. Fueron médicos los pioneros y precursores de la psicoterapia de grupo, la cual es una forma especial de tratamiento que se propone como tarea curar al grupo como un todo, y también al individuo a través del propio grupo. En un principio el énfasis estaba en la terapia y no en el grupo en sí. Argumenta Moreno (1969) que la gran contribución de la psicoterapia de grupo a la ciencia de grupo, ha consistido justamente en ocuparse en forma realista de la patología del grupo. Sin embargo, para que esto fuera posible hubo un largo proceso plagado de ajustes.

Los médicos estaban acostumbrados a tratar al cuerpo de un individuo como separado de los cuerpos de otros individuos. Cuando un hombre tenía una apendicitis y requería de una operación, a ningún médico se le ocurría extirpar el apéndice de otra persona. Y lo mismo se aplicaba a los métodos psicológicos. El tratamiento en grupo de varios individuos había de crear una nueva especie de problemas teóricos y clínicos, pero no existían precedentes para ello en la medicina. Era así natural buscar una respuesta en la sociología.

La psicoterapia de grupo es también una rama de la sociología, ciencia que puede considerarse como su segunda fuente, según la teoría de Moreno. Era necesario descubrir un principio científico que trascendiera los límites del individuo y abarcara al mismo tiempo la salud psíquica de varios individuos. La dificultad residía en el hecho de que la sociología, hacia 1920 carecía de métodos objetivos de investigación con los cuales poder emprender el análisis de grupos. Era como estar en la "tierra de nadie" entre la psiquiatría y la sociología. Para llenar este vacío fue preciso crear una nueva medida: el método sociométrico, una sociología dinámica de los pequeños grupos: una *microsociología* (término propuesto por Moreno), la cual no sólo debía ser académica sino fundada en la investigación de grupos sometidos a

experimentación u observados en la vida diaria. Esta ciencia comenzó siendo terapéutica y poco a poco se fue convirtiendo en una ciencia de los grupos, conocida como sociometría, cuyo objeto de investigación es la composición de los grupos, sus síndromes característicos, y los métodos para tratar con éxito grupos e individuos.

La integración de un pensamiento sociológico a la terapia de grupo abrió el camino para que sociólogos, educadores, psicólogos y trabajadores sociales hicieran valiosas contribuciones. Gracias a ello, el ámbito de trabajo profesional de la terapia de grupo se ha extendido más allá de la medicina.. Se han desarrollado una serie de métodos para tratar individuos dentro del grupo desde dialógicos, de discusión, dramáticos, de comunidad, etc., que extraen su aplicabilidad terapéutica de los conocimientos de la estructura del grupo.

En el curso de desarrollo de la terapia de grupo apareció una nueva dificultad: se hizo evidente que las relaciones entre los miembros no se reducían a la comunicación verbal. Surgió el planteamiento de cómo podría utilizarse para bien del grupo, este comportamiento inconsciente, psicomotor y activo, y este influjo de unos sobre otros durante las sesiones. Se buscó por diferentes caminos una solución al problema, pero especialmente mediante el cambio de lugar hecho posible desde el momento en que la psicoterapia de grupo se desprendió de los métodos individuales. El formato más conocido del marco en el que tenía lugar la psicoterapia individual, era el diván. El diván es la plataforma para el tratamiento de un individuo aislado. Cuando hay que tratar a más de un individuo, el problema del cambio de lugar se hace urgente. La interacción de los miembros, sus relaciones recíprocas llegan a tener más importancia que la interacción con el terapeuta. Así que resultó un progreso, el permitir a los pacientes sentarse en una serie de sillas, y más tarde, al rededor de una mesa con el terapeuta a la cabecera. Después se les permitió moverse libremente de lugar, de tal manera que pudieran entrar en relación unos con otros sin estorbarse.

También para Moreno, la tercera fuente de la psicoterapia de grupo es la religión. Religión deriva de *religare*, ligar. Es el principio de " reunir todo en uno". En un orden universal estrictamente delimitado como el católico-cristiano o el indo-budista, la psicoterapia de grupo sería religiosa, pues sus valores fundamentales y sus objetivos estarían predeterminados por los correspondientes sistemas religiosos. A falta de tales sistemas, el psicoterapeuta de grupo ha de enfrentarse con los objetivos axiológicos que dominan en el espíritu de la época y con sistemas de valores que se basan en premisas científicas ya que el carácter de la moderna psicoterapia grupal, trae al grupo problemas que antes estaban reservados a la religión (Moreno, Op. Cit).

Por otro lado, Moreno también brinda otros elementos para la mejor comprensión del movimiento de la psicoterapia de grupo, haciendo referencia a los dos grandes problemas fundamentales de la medicina: el problema de la salud y el problema de la conservación de la vida, los cuales tienen su incidencia particular en el nacimiento y desarrollo de la psicoterapia de grupo.

El viejo axioma de proteger al paciente contra daños innecesarios procedentes del propio tratamiento, es un deber evidente del médico. El peligro de ocasionar un trauma psíquico o corporal ha sido ya tratado en múltiples formas en discusiones sobre los métodos individuales, como por ejemplo el psicoanálisis de niños. La cuestión estriba en cómo se pueden evitar esos accidentes traumáticos e incluso en cómo se les pudiera utilizar positivamente en caso de que ocurrieran. En las sesiones psiodramáticas, el peligro de tal trauma es especialmente grande porque aquí el principio y la valoración de estas vivencias está en el centro mismo del proceso terapéutico de la representación total. La impresión de la vivencia traumática puede no limitarse a un paciente individual, sino que puede transferirse a todo el grupo. Surge así la pregunta: ¿Se deben evitar en las sesiones terapéuticas, las vivencias traumáticas o se debe dejar conscientemente que se desplieguen en toda su potencia? Al respecto, debe quedar claro que las formas activas de psicoterapia son igualmente beneficiosas que las pasivas, además cabe apuntar que ciertos problemas especialmente difíciles pueden exigir una exposición de la vivencia traumática en la sesión, pues a partir del dolor puede obtenerse un tipo de aprendizaje y no necesariamente un perjuicio para el "paciente".

Otro problema planteado por Moreno, es el concerniente al juramento hipocrático, el cual impone al médico guardar el secreto de todo cuanto tiene lugar en su relación con el paciente. Pero los métodos de grupo han creado una nueva situación y parecen romper con tal juramento. Todos los miembros del grupo son corresponsables del bienestar de los demás miembros. Por esto, Moreno ha añadido el "juramento de grupo", que significa que durante el tratamiento y en momentos apropiados los miembros del grupo deben ser conducidos poco a poco a comprender su responsabilidad recíproca y a actuar en consecuencia.

Otra vieja máxima de la medicina es "mente sana en cuerpo sano" e incluso ha sido adoptada por doctrinas democráticas y comunistas donde la salud es un concepto ideal que garantiza seguridad y mejor calidad de vida. Pero las investigaciones sociométricas han mostrado que individuos relativamente enfermos pueden llegar a constituir grupos sanos. La filosofía médica está hoy llamada a encontrar métodos para consolidar la salud física y social del hombre. No se trata ya de la salud de una sola persona o de un colectivo nacional o racial. Según Moreno, la psicoterapia de grupo puede ser comparada a la lucha de un ejército invisible. Cuando Moreno hacía esta afirmación, el mundo se encontraba entre dos

concepciones dominantes: la comunista y la democrática, así que él propuso una tercera: la terapéutica, como una nueva solución para un orden universal servicial y terapéutico.

Sin embargo, la ciencia del individuo tuvo que atravesar por un cierto periodo de desarrollo antes de que fuera posible estructurar una ciencia de grupo, hacia el año de 1923. Pero una psicoterapia de grupo fundamentada en la diagnóstico no fue posible sin la sociometría, con cuyos métodos se pudieron captar científicamente las estructuras de grupo. De ahí que se deba ver en el año 1931 el verdadero comienzo de la psicoterapia "científica" de grupo, año en el que recibió su nombre. Cuando Moreno introdujo en la literatura el término "psicoterapia de grupo" contribuyó a crear una base conceptual común. Sus comienzos prácticos se remontan a los años 1910-1914 cuando en los parques de Viena comenzó a formar grupos infantiles para jugar con ellos improvisadamente al teatro y plantar así la semilla de la psicoterapia de grupo y el psicodrama, prosiguiendo el experimento con grupos de discusión con prostitutas en Spittelberg en los años 1913 y 1914, proyecto al que Moreno considera como el **verdadero comienzo de la psicoterapia de grupo**, pues en esas reuniones le llamaron la atención cuatro hechos básicos que se convirtieron en los pilares de la psicoterapia de grupo: la autonomía del grupo, la existencia de una estructura de grupo, el problema de la colectividad y el problema del anonimato. Sus observaciones y estudios en un campo de refugiados de Mittendorf, Viena coronan este periodo. Sin embargo, los gérmenes del comienzo de la psicoterapia grupal están en Francia, Rusia, Alemania y especialmente en Austria; de ahí llegó a Estados Unidos. El desarrollo del psicoanálisis en Viena preparó el terreno para el despegue de su antítesis pues la psicoterapia de grupo se originó en oposición y como protesta contra los métodos individuales entonces dominantes (Moreno, Op. Cit).

El derrumbamiento del ámbito cultural europeo en el curso de ambas guerras mundiales y entre ellas, así como el Influxo de la revolución rusa, promovió la emigración de muchas ideas, y fue sólo en Estados Unidos que la psicoterapia de grupo, el sociodrama y la sociometría tuvieron éxito en definitiva, mientras que en Europa no pudieron echar raíces.

La cuestión originaria era básicamente terapéutica y no una cuestión abstracta y científica: ¿qué es un grupo? El problema consistía en encontrar un método para influir terapéuticamente en el individuo y también sobre el grupo. Por tanto, los instrumentos de laboratorio de Moreno, fueron los pacientes en un marco espacial estructurado grupalmente con fines terapéuticos.

La máxima resistencia contra el desarrollo de la psicoterapia grupal procedió lógicamente entre los años 1914 y 1932, del psicoanálisis de Freud. Este, vió en la situación de grupo, el retorno forzoso e insuperable a la horda primitiva (Moreno, Op. Cit). Para superar este vacío en el estudio de grupos completos, el primer paso consistía en desarrollar una ciencia de los grupos terapéuticos: la sociometría.

El estudio sociométrico fue el fundamento de una ciencia diagnóstica de los grupos normales y patológicos.

La sociometría (metrein=medir) es la ciencia que mide las relaciones interpersonales, aunque para Moreno es más importante el socius que el metrum (es decir, lo cualitativo de lo social más que lo cuantitativo). Para comprender mejor este concepto, cabe decir que el elemento general del sistema es la *Socionomía*, la cual es la ciencia de las leyes sociales. Esta, tiene tres ramas:

La **Sociodinámica**: ciencia de la estructura de los grupos sociales, de los grupos aislados y de las asociaciones de grupos.

La **Sociatría**: ciencia de la curación de sistemas sociales.

Y la **Sociometría**.

La sociometría como parte de la Socionomía se ocupa del estudio matemático de las cualidades psicosociales de la población, de los métodos experimentales y de los resultados de la aplicación de principios cuantitativos. Comienza su investigación con el estudio del desarrollo y organización del grupo y de la posición de los individuos en él. Una de sus tareas es el estudio del número y amplitud de las corrientes psicosociales y del curso que tienen dentro de la población. Lo cuantitativo está contenido en lo cualitativo, y ambos son tratados como una unidad.

La historia del movimiento sociométrico se divide en tres periodos a juicio de Greenberg (1978):

a) el periodo durante el cual Moreno vivió en Europa y fue el único autor que se ocupó de este tema, preparando los cimientos de la teoría interpersonal y del estudio experimental de los pequeños grupos, desde 1901 a 1925.

b) el periodo en que vivió en Estados Unidos, donde halló un creciente número de colaboradores y cocreadores en el desarrollo de la teoría y la práctica sociométricas, desde 1925 a 1941.

c) el periodo durante el cual la sociometría y las disciplinas derivadas llegaron a ser generalmente aceptadas y mundialmente aplicadas, desde 1941 hasta la fecha.

Durante estos tres periodos, Moreno fue el fundador de la psicoterapia de grupo y la sociometría, además del psicodrama, el sociodrama y la película psicoterapéutica, teniendo estas tres últimas invenciones una cosa en común: el carácter artístico que le da un toque diferente a la nueva era de las ciencias sociales, participando las artes en su ayuda y contribuyendo a lograr una gran síntesis (Moreno, Op. Cit).

El descubrimiento más importante fue que cada grupo tiene una estructura propia de diferente cohesión y profundidad, y que nunca dos grupos son iguales. Pero se trataba de no empezar con teorías e hipótesis rígidas sino de encontrar métodos y tests que condujeran al descubrimiento de estructuras típicas de los grupos terapéuticos.

El tratamiento de grupos concretos, la auténtica psicoterapia de grupo según Moreno, consiste en sesiones terapéuticas en las que forman parte tres o más personas que se esfuerzan en resolver problemas comunes. Se distinguen grupos *naturales* (como en una familia), y *sintéticos* (por ejemplo, grupos de pacientes en una clínica).

Moreno (1978) afirma que el paso del diván a un espacio libre y pluridimensional, fue de gran importancia teórica y práctica. El grupo necesita no sólo un andamiaje abstracto sino un espacio concreto en el que puedan desenvolverse libremente las interacciones entre las personas.

El pensamiento terapéutico sufrió una honda transformación a merced de la psicoterapia de grupo. Se pensaba que en los métodos individuales, el paciente no era más que paciente, nunca le había sido permitido tomar el papel de terapeuta (dentro de cierto tipo de enfoques psicológicos), en cambio en un grupo, un paciente es agente terapéutico del otro. A esta interacción, Moreno la llamó *el principio de la interacción terapéutica*, en el que la autonomía de los individuos no se pierde como en la masa y en el que se aprovechan las capacidades y las experiencias que puedan nutrir a los demás (aparte de la gran ventaja de que el paciente se vea confrontado con personas y situaciones reales).

Para Moreno, el grupo normal ha de distinguirse del grupo terapéutico organizado. Piensa que es característico del grupo normal la interacción entre los miembros, los intereses o las actividades comunes y también hay un mínimo de cohesión interna y de desigualdad en el estatus. El grupo terapéutico en cambio, necesita una mayor libertad y espontaneidad por parte de los participantes. Pero para proporcionar fundamentos científicos a este tipo de terapia no sólo era necesaria una nueva orientación para investigar al grupo, sino también una actitud distinta que se identificara con los nuevos métodos. Moreno señalaba que con sus nuevos métodos, en oposición a la reserva y distancia del terapeuta sentado atrás del diván, la actitud del terapeuta de grupo comenzó a ser abierta, estando él amenazado por todos lados y teniendo que afrontar todas las agresiones que vengan del grupo. El líder del grupo debe tener no sólo la experiencia del psicoanalista sino también la presencia de espíritu y el valor de poner en juego toda su personalidad en el momento preciso para llenar el ámbito terapéutico con su calor, su empatía y su expansión emocional (Moreno, Op. Cit). En oposición al psicoanalista, se empieza a dejar hablar al paciente sin interrumpirle, en contraposición de gente como Pratt, Lazelle y Marsh quienes intentaron influir sobre grupos de pacientes mediante conferencias sin estudiar ni conocer las estructuras del grupo. Hasta este momento, no se podía hablar de una psicoterapia de grupo dinámica en sentido moderno. A juicio de Moreno, estos médicos norteamericanos sabían muy poco de los procesos que tienen lugar en el grupo, pues practicaban una especie de psicoterapia de grupo "inconsciente", algo más moderna. Sin embargo, estas diferencias en el tratamiento clínico están basadas en parámetros y

supuestos de trabajo muy diferentes, y aunque para Moreno resulta su contribución una marca evolutiva en este proceso, aquí sólo afirmaremos que sólo se trata de un punto de vista distinto y particular.

La génesis y la difusión de la imagen democrática del mundo que encontró su culminación en las revoluciones francesa y norteamericana, y la génesis y la difusión de la psiquiatría moderna han seguido evoluciones paralelas. A este respecto, Moreno considera tan trascendental su aportación a la psicoterapia de grupo, que incluso habla de tres revoluciones psiquiátricas: la liberación de los enfermos mentales de sus cadenas (Pinel) simboliza la primera de ellas; el desarrollo del psicoanálisis y la creación de la psicoterapia como una parte integral de la medicina, simbolizan la segunda, y la tercera revolución está constituida por el desarrollo de la psicoterapia de grupo, el psicodrama y la sociometría.

El acontecimiento organizador más importante para la evolución de la psicoterapia de grupo, fue el congreso de terapeutas de grupo en Filadelfia en mayo de 1932 en el marco de la American Psychiatric Association. Esta reunión dió el empuje inicial para la difusión mundial y condujo a la fundación de un comité internacional en 1950 y más tarde a los congresos internacionales que tuvieron lugar en 1954 en Toronto y en 1957 en Zurich.

Las bases de la psicoterapia de grupo fueron creadas entre 1925 y 1940. Hasta 1935, Moreno fue el único que utilizó los nuevos métodos bajo el nombre de psicoterapia de grupo. Paulatinamente otros se adhirieron al movimiento, entre ellos Jennings, Wender, Shilder y Solby. Después de 1940 y durante la segunda Guerra Mundial la psicoterapia de grupo se expandió velozmente por los Estados Unidos. En la Gran Bretaña fueron Bion, Bierer, Foulkes y Sutherland, en Francia, Monod, Lebovici y Diatkine, quienes prosiguieron el trabajo de los norteamericanos. La psicoterapia de grupo se ha expandido también por la Europa central desde 1950.

La universalidad del movimiento se manifestó con la máxima claridad en el Segundo Congreso Internacional de psicoterapia de grupo, en el que estuvieron representadas todas las escuelas e ideologías. Asistieron las escuelas individuales de psicoterapia, los freudianos, los adlerianos, los jungianos, mostrando una gran capacidad de adaptación por grandes que fueran las divisiones.

El movimiento de la psicoterapia de grupo y su difusión

Según Anzieu, cuando Moreno llegó a Estados Unidos en 1925 no existía la terapia de grupo, pero fue este país el que jugó el papel decisivo para su evolución. Los Estados Unidos ofrecían un clima social favorable, porque el terreno ya había sido preparado por filósofos y sociólogos norteamericanos como

John Dewey y Charles Cooley, que pusieron de relieve la importancia de los grupos primarios, así como por el movimiento de higiene mental y por los experimentos de Osborne en las prisiones estatales.

Los siguientes 20 años significaron el periodo de su difusión en Estados Unidos y de su desarrollo en el extranjero. Moreno fue el primero que trajo del viejo continente estas ideas a Norteamérica, y el primero también en volverlas a introducir, en su forma madura en Europa.

En Inglaterra comenzaron las investigaciones en 1941. Foulkes escribió en 1948 el primer libro en Inglés sobre el tema. En Francia J. Camuz y P. Paquiez llamaron la atención en su libro *Isolement Psychotherapie* sobre el hecho de que los enfermos mentales se ven confinados al aislamiento, pero que su estado se mejora tan pronto como se les interna en pabellones. Nadie prestó atención a sus observaciones, pero hay una línea directa que conduce desde ahí al concepto de Moreno, de la interacción terapéutica, y a su hipótesis de que existe una estricta correlación entre el aislamiento sociométrico y el terapéutico.

Sin embargo, la madurez de la psicoterapia de grupo fue alcanzada mucho después. Fue hasta 1945 que surgieron las primeras investigaciones sobre psicoterapia grupal en Francia, época en la que la obra de Moreno todavía no era muy conocida. Comenta Moreno, que el Dr. Fouquet y Mireille Monod introdujeron el psicodrama en Francia, después de asistir como delegados al teatro terapéutico de Moreno.

En Rusia, la psicoterapia de grupo tuvo gran difusión, gracias a que una de sus ramas es la terapia laboral, la cual encontró un gran impulso por el sistema económico de esa nación.

En Alemania, fue el Dr. Simon el que empleó la terapia ocupacional y promovió su desenvolvimiento. En Austria el Dr. Metzl intentó reunir en grupos a pacientes alcohólicos. Pero ni en Alemania ni en Austria se desarrolló la psicoterapia de grupo en el sentido moderno de la expresión. Como ya se mencionó tuvo que ser importada de Estados Unidos, 20 años después. La sociometría empezó a usarse en muchas escuelas públicas. La psicoterapia de grupo y el psicodrama se aplicaron en muchas clínicas para enfermos mentales.

La historia del movimiento en Austria es muy significativa. El intenso interés provocado por los problemas psicopedagógicos, y el influjo de los movimientos juveniles, jugaron un papel primordial. Moreno introdujo en 1914, el concepto de "encuentro", y con ello dió comienzo a la fundamentación teórica de la psicoterapia de grupo (terapia á partir del encuentro). Su labor práctica en los parques de

Viena, los grupos de discusión con adultos (1913) y sus experiencias en el campamento de Mittendorf (1915-1917) ayudaron a esclarecer algunas cuestiones de principio.

Es así como la historia nuevamente se centró en Viena, lugar de donde también nacieron el mesmerismo y el psicoanálisis.

Comienzos del Psicodrama

El paso siguiente y decisivo en el desarrollo de la psicoterapia de grupo fue el desarrollo del psicodrama. Afirma Moreno que en el año 1914 existían no una sino dos antítesis del psicoanálisis: no sólo la rebelión de los grupos oprimidos contra el individuo, sino también la rebelión del actor reprimido contra la palabra. Fue la acción, el segundo paso más allá de Freud. Moreno pensaba que "el hombre está en lo que hace, no en lo que oculta"; la espontaneidad es creadora por verdaderos valores vivos que a menudo están ocultos por los valores oficiales en los que ya nadie cree. Según Anzieu, la primera forma del psicodrama (la palabra todavía no se inventaba) es el *axiodrama*, técnica que pone a prueba los valores reconocidos comúnmente (las conservas culturales) a fin de reencontrar el entusiasmo y el impulso que los engendraron. El axiodrama, activa los valores religiosos, éticos, culturales, bajo una forma dramática espontánea. Así es como el contenido original del psicodrama era axiológico, apareciendo entonces primero el axiodrama (1918), después el sociodrama (1921), resultando el psicodrama y su aplicación a los problemas mentales, la última etapa del desarrollo.

Sin embargo, continúa explicando Anzieu, ya en tiempos prehistóricos mucho antes de que la medicina se desarrollara como una ciencia en el sentido actual, se trataron los males psíquicos y físicos con métodos casi dramáticos en las primitivas civilizaciones. Moreno se enteró del caso de un antropólogo que había formado parte de una expedición científica a la región de los indios Pomo, cerca de la costa occidental californiana. En una aldea, el antropólogo fue testigo de una acción que tenía mucho en común con el psicodrama. Resulta que un hombre había sido víctima de un acceso de angustia al tropezar con un pavo salvaje, pues nunca antes había visto uno. Lo llevaron con un curandero, quien representó en forma dramática con la colaboración de sus ayudantes, la situación que había provocado el shock, teniendo mucho cuidado de reproducir exactamente todos los detalles. El curandero representó el papel del pavo en medio de un grupo de amigos y vecinos, rodeando al enfermo como un pájaro batiendo sus alas con fiereza, pero de tal manera que el enfermo pudiera reconocer paulatinamente que el pavo era totalmente inofensivo y que su angustia era injustificada. El estado del hombre mejoró notablemente.

La anécdota anterior, fue uno de los detalles que impulsó a Moreno a fundar muy joven el "teatro de improvisación" en la calle, cerca de la ópera de Viena. Ahí vió de nuevo las posibilidades terapéuticas que existen en la liberación de situaciones conflictivas anímicas, al representarlas, al vivirlas activamente.

El psicodrama como modalidad educativa, tuvo sus orígenes hacia 1911 en Viena. Ramírez (1987) relata que desde 1908 el Dr. Moreno solía observar a los niños en sus juegos en los jardines y parques de Viena. Notó entonces que los niños ensayaban roles familiares y culturales, como los de papá, mamá, rey, reina, policía, etc. También notó que los niños usaban la fantasía representando roles de mitos o fábulas que más coincidieran con sus necesidades o frustraciones. Con ellos comenzó a usar la técnica, hoy ampliamente extendida, del juego de roles (role playing) como medio para ampliar o corregir su percepción personal, haciendo que los niños se pusieran en el papel de sus padres o maestros, y así vieran las cosas desde otro punto de vista.

Ramírez explica que como forma de desarrollo y crecimiento personales, Moreno aplicó métodos psicodramáticos en su *Teatro de espontaneidad*, cerca de la ópera de Viena entre 1921 y 1923. Grupos de actores y actrices que trabajaban con él representaban con espontaneidad y sin ensayo temas sugeridos por el público presente. Algunas veces personas del público subían al escenario a representar ciertos papeles de los personajes envueltos en el tema. El público representaba temas no sólo por lo novedoso, sino también por su relación consciente o inconsciente con ellos. Al igual que los niños, los adultos usaban su imaginación o actuación vicaria de ciertas escenas para acercarse a un problema en el que se sentían involucrados. Asimismo, la representación espontánea de personajes y escenas, al parecer ajenas al auditorio, les servía para ampliar sus experiencias potencialmente y para practicar varios roles sociales, culturales y políticos.

Otra de las anécdotas según el propio testimonio de Moreno que motivó el reconocimiento del poder que ejerce la dramatización, fue la que protagonizó una actriz callejera, de nombre Bárbara, que representaba con gran éxito papeles de santas y heroínas. Uno de sus admiradores era un joven dramaturgo que no se perdía una sola de sus representaciones. Ella se enamoró igualmente de él y se casaron. Con todo, ella siguió siendo la primera actriz del grupo teatral y él un espectador asiduo. Un día él habló muy deprimido con Moreno y le confesó que su matrimonio era insoportable. Su mujer, a la que todos tenían por un ángel, era a solas con él todo lo contrario, como si sufriera una transformación: discutía, se expresaba ordinariamente y cuando él la rechazaba enojado ella le respondía incluso a golpes. Moreno lo invitó a ir al teatro con ella esa misma noche porque tenía una idea de la forma en que se les podría ayudar. Cuando apareció la actriz, Moreno le comentó que tenía la impresión de que debería ofrecer al público por una vez algo nuevo y que no debía reducirse demasiado unilateralmente a representar papeles de mujeres honorables. Ella tomó emocionada la proposición e improvisó con un

colega una escena en la que ella representaba el papel de una mujerzuela. Representó el papel con tal autenticidad, que no había quien la reconociera. El público estaba fascinado. Desde entonces prefirió hacer este tipo de papeles. Su marido comprendió inmediatamente que se trataba de un tipo de terapia. Visitaba a Moreno casi todos los días para informarle sobre la "transformación". Todavía tenía accesos de cólera pero perdieron intensidad y ahora, comenzaba a reír súbitamente al acordarse de escenas del mismo tipo colérico que ella representaba en el teatro. Era como verse en un espejo psicológico, como una catarsis surgida del humor y la risa. Moreno continuó el "tratamiento" transfiriéndole papeles que se adaptaban cuidadosamente a su situación conflictiva personal. Una noche la pareja accedió a salir a escena y comenzó una especie de terapia interhumana. Los diálogos improvisados se fueron haciendo cada vez más semejantes a sus escenas hogareñas. Las familias de ambos, escenas de la infancia, sus sueños y planes para el futuro fueron ahí retratados. El público reconoció que las exhibiciones de la pareja impresionaban más profundamente que el resto de las representaciones. También hubo una catarsis del público.

Tanto a los niños como a los adultos, la representación de ciertos roles servía de satisfacción parcial a necesidades o deseos reprimidos por la educación familiar o por las restricciones sociales y culturales. Es por eso que entonces Moreno usó al psicodrama como método terapéutico. Moreno comprendió mejor la potencialidad terapéutica de la actuación espontánea de un rol o problema con el cual el actor está involucrado, al observar que Bárbara, al escenificar espontáneamente problemas relacionados con "mujeres de la calle", mejoró notablemente las relaciones con su marido. Fue tan grande el cambio, que esto constituyó la consolidación del Teatro de la espontaneidad como el gran punto de partida hacia las posteriores observaciones que continuaron dándole forma al psicodrama.

En realidad, distintos años han sido designados como *el año* en que nació el psicodrama, sin embargo es más apropiado decir que el psicodrama no nació repentinamente, sino que se desarrolló a partir de un cúmulo de experiencias e intuiciones que forman parte de la niñez, juventud y el comienzo de la edad adulta de Jacob Leví Moreno.

Según nos cuenta Greenberg (1978), algunos dicen que la primer sesión psicodramática tuvo lugar durante el cuarto año de vida de Moreno cuando jugaba con otros niños al rededor de la figura de Dios y sus ángeles. Otros dicen que el psicodrama tuvo sus comienzos en 1908 cuando Moreno tenía 16 años y era estudiante de Filosofía en la Universidad de Viena, y empezaba a reunirse con los niños en los parques de su ciudad para contarles cuentos y alentarlos a representar sus fantasías. Según otros aún, el psicodrama y la psicoterapia de grupo, nacieron algunos años después cuando Moreno, entonces estudiante de Medicina, comenzó a organizar a grupos de prostitutas vienesas para realizar debates con el fin de promover su desarrollo personal e impedir que fueran explotadas por otras personas.

Y están también aquellos, como Ramírez (1987) que sostienen que el psicodrama se inició en 1921, cuando Moreno era ya un joven psiquiatra, organizador del Teatro de la espontaneidad en Viena... Sin embargo, concluye Ramírez que podría decirse que el psicodrama no tuvo un punto de origen definido, sino que surgió de la vida y las iniciativas de un hombre que estaba sumamente interesado por el mundo que lo rodeaba. Es por ello, que para hablar más concretamente de los orígenes del psicodrama, es definitivamente necesario hacer un esbozo biográfico de su creador.

1.2 Esbozo biográfico de Moreno.

Se dice que el surgimiento de cualquier tipo de acto creativo o aportación a algún campo cultural humano, está permeado por el contexto y vivencias del autor que lo produce. Definitivamente, las tradiciones psiquiátrica, religiosa, teatral y filosófica de Moreno influyeron en sus postulados, y por ello me resultó interesante incluir algunos datos y pasajes históricos del creador del Psicodrama, que pretenden facilitar la comprensión de la forma en que Moreno realiza sus conceptualizaciones sobre este método.

Jacob Leví Moreno nació el 21 de mayo de 1892 en un barco sin bandera que atravesaba el mar negro. Su padre era de ascendencia judeoespañola y su madre eslava, mientras que él adquirió la nacionalidad rumana cuando emigró a Estados Unidos en 1925, haciéndose finalmente ciudadano norteamericano. Fue educado en Austria, según relata Anzieu. La familia pertenecía a la comunidad judía sefardita, pero Moreno recibió escasa instrucción religiosa. Recuerda haber ido a una escuela de estudios bíblicos a los cuatro años, hecho que pudo haber influido sobre su deseo casi obsesivo por representar el papel de Dios, a juicio de Anzieu. Tenía cuatro años y medio la primera vez que propuso a sus vecinos jugar a "Dios". Construyeron el cielo con una pirámide de sillas que llegaba hasta el techo. En la cima, Moreno ocupaba su trono mientras sus amiguitos revoloteaban como ángeles. La experiencia fue ampliamente satisfactoria hasta que Moreno (completamente apoderado de su papel), quiso volar, pagando con un brazo roto el precio de su fantasía. Este es uno de los pocos incidentes de que se tiene conocimiento sobre su infancia, sin embargo como se puede ver, lejos de haber constituido algún tipo de psicodrama formal, sí se puede decir que contenía algunos de sus elementos básicos: creatividad, espontaneidad y catarsis a juicio de Greenberg (1978).

Desde los 12 años decidió que sería médico. Estudió matemáticas y filosofía en la Universidad de Viena, y en 1912 ingresó a la facultad de medicina. Greenberg apunta, que entre los filósofos que le interesaron en esos años, Moreno recuerda a Spinoza, Kant, Nietzsche y Hegel. Según Ramírez nunca abandonó su interés filosófico, al que añadió intereses literarios, teológicos y dramáticos. Siendo

estudiante de medicina en Viena, Moreno comenzó a formular las ideas que eventualmente conducirían al desarrollo de su sistema terapéutico. En aquellos años pasaba las tardes con frecuencia en los jardines de Viena, relatando historias improvisadas a grupos de niños, quienes se agrupaban en círculos. Moreno sitúa esta actividad en la línea de una reacción contra el materialismo filosófico y práctico. El nuevo teatro que imaginaba, con el escenario en el centro y el público circundante, le proporcionaba la visión de una religión nueva y dramática destinada a "renovar a la humanidad", según Anzieu (1982). Moreno siempre se cuestionó sobre la esencia de lo divino y publica en *Daimon*, la revista que dirige en ese tiempo, sus tres primeros artículos que contienen protocolos sobre psicodrama: *Dios como actor*, *Dios como autor*, *Dios como orador*. Con estos escritos, Moreno participa en el nacimiento del movimiento filosófico que se ocupa de lo "divino", pero de un modo muy personal. Vinculaba sus experiencias "teatrales" con el tema de la representación de Dios, así como su reacción personal contra el énfasis freudiano en las características neuróticas de los héroes y los genios. Afirmaba, que él era un hombre que representaba todos los signos de la paranoia y la megalomanía, el exhibicionismo y la inadaptación social, y que podía -no obstante- ser bastante sano y controlado, y aparentemente más productivo "actuando" sus síntomas, en lugar de restringirlos o tratar de resolverlos, y remataba asegurando que el único medio de dominar el síndrome de Dios -que él padecía-, era precisamente actuarlo, según Anzieu. Esto daba muestra del nacimiento de la antítesis viva del psicoanálisis, incluso antes de que Moreno comenzara a practicar la psiquiatría, al formular ideas firmemente opuestas a la prohibición freudiana de la actuación (acting-out) de los impulsos neuróticos, y por ello, además de su exagerada complacencia por sí mismo, fue sometido a un aislamiento en diversos medios científicos.

Durante más de un año Moreno integró el personal de investigación de la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Viena, y en ese periodo tuvo algún contacto personal con Freud, cuyas teorías psicoanalíticas recién comenzaban a llamar la atención internacional, según nos cuenta Greenberg. También Ramírez apunta, que Moreno afirmaba que mientras Freud quería Interpretar los sueños de sus pacientes, él quería ayudarlos a soñar constructivamente para mejorar su postura psicológica y su condición mental.

Concebía al médico como terapeuta de las almas, al estilo de Gandhi y Mesmer. Pero los principales maestros que Moreno reconoce son Jesús y Sócrates. Considera a este último, como pionero del psicodrama; Sócrates elegía a un antagonista con carácter representativo: el sofista y sin saberlo, utilizaba la técnica de la inversión de roles transformando al sofista en maestro mientras que él tomaba el papel del alumno ignorante que hace las preguntas. Conduciendo al sofista a través de diferentes dilemas, provocaba la participación del auditorio y el diálogo terminaba en una catarsis dialéctica; en las primeras sesiones de psicodrama de las que se tiene conocimiento, el desarrollo era a manera de diálogo socrático (Anzieu, 1982).

Siendo todavía estudiante de medicina, se interesó por un proyecto al que considera como el verdadero comienzo de la psicoterapia de grupo: la organización de reuniones semanales de discusión entre pequeños grupos de prostitutas, en el distrito vienés de Spittelberg.

Moreno se recibió de médico en 1917, un año antes del fin de la Primera Guerra Mundial y del colapso de la monarquía austro-húngara. Trabajó en la comunidad de personas desplazadas en Mittendorf, creada para recibir a la multitud de refugiados austriacos que huían ante el avance del ejército italiano en el Tirol. Moreno estudió las volubles estructuras sociales de dicha comunidad, y comenzó a considerar la planeación de comunidades de acuerdo con la dinámica social manifestada entre sus miembros. A juicio de Greenberg, con esto se iniciaba el desarrollo de la sociometría, que llegaría a ser el fundamento analítico del psicodrama y la psicoterapia de grupo.

Como ya se mencionó, fundó la revista *Daimon* (entre cuyos colaboradores se contaban a Max Scheler y Víctor Frankl), y nueve libros anónimos de carácter religioso, de los cuales *Der Koenigsroman* es una novela autobiográfica, donde relata la primera sesión psicodramática "oficial" en 1921 como un intento de canalizar algunas de las incertidumbres y frustraciones de un grupo de austriacos en una producción espontánea. Con tan sólo un sillón y una corona dorada en medio de un espacio teatral, se intentó purgar al público de una enfermedad, un síndrome patológico cultural: la Viena de la posguerra no tenía un gobierno estable. Se puso a prueba a todos los miembros del grupo que aspiraban al liderazgo, a sentarse en el trono y actuar como reyes, pero ninguno la superó, según Greenberg. Este acontecimiento, es para Anzieu la manifestación de la ingenuidad de Moreno, al intentar encontrar con este nuevo método, la solución a los problemas políticos. También para Anzieu, con este fracaso se cierra el periodo místico y ético del psicodrama, pues hasta este instante sólo estaba constituido por ideas religiosas y filosóficas, y no propiamente "científicas".

El paso siguiente en la evolución del psicodrama fue la fundación del Teatro de la espontaneidad (*Das Stegreiftheater*). Se trataba de un centro de reunión para las actividades creadoras de jóvenes artistas radicales, donde se ofrecía a los vieneses producciones dramáticas improvisadas espontáneamente en el escenario. Estas representaciones adquirieron muchos matices; uno de ellos fue el "Periódico Vivo", en donde se dramatizaban sucesos recientes tanto locales, como de relevancia mundial. Este laboratorio fue muy importante en el desarrollo de las prácticas psicodramáticas y fue el precursor del moderno teatro improvisado.

Moreno considera que 1923 es el año en que su orientación deja de ser religiosa y filosófica para convertirse en científica, en el sentido moderno (Greenberg, 1978). En esa época trabajaba en una invención suya: una máquina para registrar y reproducir el sonido a través de discos de acero. Su interés

en este tipo de tecnología condujo a experimentos posteriores con el registro y la reproducción de las sesiones entre terapeuta y paciente.

La deserción de sus actores espontáneos para incorporarse al teatro tradicional y el fracaso de sus libros *Das Stegreiftheater* y *Das Testament des Vaters*, inspiran a Moreno la decisión de emigrar en 1925 a Estados Unidos buscando un terreno más fértil para sus ideas, inaugurando así, el segundo periodo de su vida y la consolidación del pasaje de los escritos religiosos a los escritos científicos. Para Anzieu (1982), Moreno encuentra en el pueblo norteamericano, al que una larga historia de pioneros y una filosofía pragmática han preparado para la psicología de la acción, un terreno propicio para el psicodrama.

Moreno comenzó a ejercer la medicina en Nueva York y se naturalizó ciudadano norteamericano. De inmediato se dedicó a introducir al psicodrama en las profesiones compatibles a la salud mental. Comenzó su trabajo psicodramático con niños en el Instituto Plymouth y en el Hospital Mount Sinai, según lo cuenta Greenberg. También trabajó en prisiones y en escuelas correccionales. Fruto de esas ocupaciones fue su voluminoso libro *Who Shall Survive*, donde expone con amplitud sus ideas sobre espontaneidad, creatividad, roles.

Como director de la Escuela Correccional para jóvenes de Nueva York, Moreno robusteció sus ideas de la función terapéutica del grupo y de las relaciones grupales. Conociendo quiénes eran las estrellas del grupo y quiénes eran las aisladas, Moreno usaba escenas psicodramáticas y agrupaciones estructuradas para levantar el ánimo y autoestima de las personas marginadas en los grupos. De esta manera, argumenta Ramírez, que utilizó su método sociométrico para reconocer la dinámica interna del grupo y al psicodrama para corregir las deficiencias, promover la integración y cohesión y dirigir terapéuticamente la dinámica interior de cada grupo y las potencialidades terapéuticas de los componentes del mismo.

En 1929 realizó el primer programa regular de psicodrama "abierto": el Grupo de Teatro Improvisado en el Carnegie Hall. Durante este período hubo grandes progresos en la sociometría. Realizó estudios sociométricos en la cárcel de Sing Sing (1931-1938), y en la Escuela de Instrucción para Niñas de Nueva York. Para ese entonces Moreno era muy conocido dentro de la comunidad psiquiátrica, así como por el público en general, como resultado de las noticias periodísticas sobre el Teatro Improvisado y el Periódico vivo.

Desde 1932 empezó a difundir la idea, entonces rechazada en los círculos psiquiátricos y analíticos, de la potencialidad del grupo como agente terapéutico. A esto lo llamó Terapia de Grupo y promovió su idea contra viento y marea, hasta que después de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en una rama respetable y difundida de la psicoterapia, a juicio de Ramírez.

Se inauguró el Sanatorio de Beacon Hill en 1934, sede de la Academia Moreno y del Centro Mundial para el Psicodrama, la Sociometría y la Psicoterapia de grupo, según nos cuenta Greenberg. Allí acudían pacientes en busca de remedio a sus problemas emocionales, así como profesionistas interesados en aprender -observando- el método nuevo de sociometría y psicodrama. Afirma Ramírez (1987), que por este establecimiento pasaron los creadores de los Grupos de Encuentro y de Crecimiento personal y en 1959, Fritz Perls creador de la Terapia Gestalt. Fundó un buen número de publicaciones científicas y dió muchos cursos universitarios.

En 1941 se construyó en el Hospital St. Elizabeths, en Washington, un teatro de psicodrama con un escenario especial, inspirado en otro ya construido en el hospital de Beacon, y en 1942 se inauguró el primer Instituto de Psicodrama de Nueva York. A partir de aquí, los teatros psicodramáticos se multiplican.

Pronto, el psicodrama desborda muy rápido los límites del tratamiento médico: los conflictos matrimoniales, la selección del personal para la industria y el ejército, le abren campos para explorar. Moreno inventa el juego de roles (role playing) y los primeros tests psicodramáticos. El primer volumen de *Psychodrama* (1946) reúne los más importantes artículos al respecto, publicados desde 1940. Según Moreno, derivaría del psicodrama toda la terapia de grupo, argumentación que a juicio de Anzieu trae aparejada una rivalidad con Slavson, el líder norteamericano de la psicoterapia de grupo no psicodramática.

Moreno se transformó en jefe y organizador de todo un movimiento. Designa como "directores" de psicodrama a algunos de sus alumnos más "aptos" para seguir formando psicodramatistas y para representarlo eventualmente en otros países.

Su ambición era hacer llegar los beneficios de la espontaneidad dramática y de la planificación sociométrica a la humanidad entera. Con este fin multiplica los viajes al exterior, los contactos, y con la ayuda de su segunda mujer y colaboradora Zerka Toeman Moreno, promueve a partir de 1964, los congresos internacionales de psicodrama. Para Anzieu, quizá su tendencia a la mezcla de géneros y su tolerancia hacia las variantes técnicas de toda clase, provocaron la reserva de muchos psicoanalistas. Pero también, en contrapartida, su intuición para los conflictos interindividuales y su talento para la dramatización, interesaron y fascinaron a sus seguidores. De manera personal agregaría, que Moreno dió muestra del profundo compromiso que tenía con su profesión, a la luz de la fe (no sé si en sentido religioso o no) que depositó en los métodos sociométrico y psicodramático. Es sorprendente la gran confianza con que transformó sus delucidaciones (a partir de sus observaciones en los parques de Viena), en convicciones firmes sobre el poder de la dramatización espontánea, al grado de sobreponerse a varios

fracasos y ser constante en la lucha por encontrar terrenos propicios para el desarrollo de sus ideas y de sus proyectos. Tal vez lo motivó el afán de demostrarle a sus detractores que sus métodos sí podrían resultar funcionales y benéficos, pero sobre todo, demostrarse a sí mismo que la única forma de dar cause a su deseo de desempeñar el personaje del Creador, combinándolo con el de sabio, era, precisamente **actuando**. Se encontró con quienes quisieron escucharlo en un diálogo vivo y postuló a la creación como una necesidad divina: " ...Dios necesita auxiliares para completar su creación". La creación se le aparece como un psicodrama cósmico, y después de que éste se expandió por todo el mundo y fue ampliamente aceptado, debió morir satisfecho al haber sido Moreno, un *actor de Dios* sobre el escenario de la psicoterapia grupal, según su propia filosofía.

Después de sufrir una crisis cardíaca en 1974, como médico decidió no prolongar su existencia con métodos artificiales. Dejó de alimentarse y de tomar medicamentos, puso sus asuntos en orden y murió diez días después de haber cumplido 85 años.

Moreno y Freud

Reconocido el psicodrama como procedimiento psicoterapéutico, su confrontación con el psicoanálisis resulta lógica, aunque más tarde -paradójicamente, los métodos psicodramáticos fueron rescatados y adoptados por tendencias psicoanalíticas. Es por esto, que se tratará de identificar exactamente dónde y cómo surgió la divergencia, para comprender también cómo fue que después se concretó la integración de ambas posturas. Para ello es necesario hacer un paralelo entre la personalidad y obra de Moreno y la de su famoso rival, Sigmund Freud.

Moreno conoció a Freud en 1912 en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Viena. Cuando Freud le preguntó a qué se dedicaba, Moreno respondió: "Verá doctor, yo comienzo donde usted llega. Usted encuentra a los otros en el cuadro artificial de su gabinete; yo me encuentro con ellos en la calle o en su medio habitual. Usted analiza sus sueños, y yo trato de infundirles el ánimo de soñar aún más" (Widlöcher, 1976, p. 40). Nos cuenta Widlöcher (1976), que Moreno se complace en recordar su precoz ruptura con Freud y en multiplicar las críticas hacia él. Opina que el psicoanálisis es una venganza de la mediocridad, pues ve neuróticos a los genios y reduce la creatividad a complejos. Según Anzieu (1982), Moreno cree que Freud es un ansioso, incapaz de dejarse llevar a la representación, retardando por muchos años el surgimiento del psicoanálisis de niños por su incomprensión de las técnicas de juego; cree que asocia la vida sexual con la angustia y no con la espontaneidad; que Freud teme ser visto y obligado a dar una respuesta; comprometerse en un encuentro; y que recibe a los pacientes en la soledad de un consultorio, los hace acostarse en un diván, les prohíbe toda acción, se ubica detrás de ellos y los escucha

en silencio; se va fuera del mundo ignorando los grandes movimientos colectivos que arrastran a los hombres como la religión y la política. Sin embargo, nos cuenta Widlöcher (1976) que esta opinión es resultado de una lectura que hizo Moreno, bastante completa -aunque también muy superficial- de las obras completas del creador el psicoanálisis.

Pero la diferencia esencial entre Moreno y Freud, según Anzieu (1982), reside en la concepción que tienen de la psicoterapia. Para Freud, llegar a conocer la naturaleza de sus propios deseos y angustias es esencial para el interesado, y la inhibición, la angustia y los síntomas representan el precio que se paga por desconocer la verdad propia; sólo ésta conduce al equilibrio y armonía internos. Para Moreno, es a los otros a los que hay que mostrarse tal cual es, residiendo allí la mejor oportunidad, de que a su vez los otros se muestren tal como son y se establezca un acuerdo entre ellos, y si no es así, el individuo se siente aislado y rechazado. Pero esta oposición entre los fines designados al psicodrama y al psicoanálisis es esquemática y extremada.

Sin embargo, esta oposición vuelve a aparecer por la idea que ambos tienen sobre la teoría del funcionamiento psíquico. Anzieu explica, que a Freud le interesa descifrar las significaciones simbólicas y concibe al aparato psíquico como aparato para soñar, pensar, hablar. Mientras Moreno, concibe a la ficción teatral como el elemento que hará posible la fusión de lo imaginario y lo real. Al distorsionarse la percepción, la afectividad es la fuente de las inadaptaciones, y todo el problema estriba en llegar a la percepción correcta. Para ello es necesario "capturarla" por medio de la acción dramática. Quizá se trate de una oposición de temperamentos, pero lo que sí queda claro es que lo que Moreno no acepta, es mantener al sujeto a la distancia interponiendo barreras. Por su parte, para el psicoanálisis, la preocupación de Moreno por dramatizar sus necesidades, no sería más que un mecanismo de defensa: el pasaje al acto, y detrás de él, un temperamento hipomaniaco.

Estas diferencias, tienen su base en los factores personales que intervinieron en los descubrimientos de Freud y Moreno. No se intenta hacer un "psicoanálisis de la investigación científica", sino brevemente mostrar cómo las experiencias personales de cada uno, no pudieron conducir a un destino muy disímil de lo que fue.

Freud fue un campesino, hijo de un comerciante arruinado, judío en conflicto con los brotes de antisemitismo. Se replegó sobre sí mismo y desarrolló agudas capacidades de observador. Moreno vivió en otro dominio: su interés por los niños abandonados de los jardines, las prostitutas reprobadas por la sociedad, los desplazados de Mitterndorf; su experiencia de actor en conflicto con el teatro tradicional; estar fuera de las religiones establecidas y el ser inmigrante, finalmente parecen converger en el problema

del rechazo social. Moreno se preocupa por los aislados, por quienes tienen dificultades para hacerse aceptar en un grupo. El juego de las atracciones y las repulsiones interindividuales le apasiona.

Para Anzieu, estos hechos derivaron en Moreno su identificación con Dios, su optimismo sobre una armonía y paz universales, signos que probablemente un psicoanalista traduciría como vestigios del deseo infantil de omnipotencia y marcas de la idealización narcisista, pero también rasgos que indudablemente le han dado al psicodrama un gran poder de reconstrucción narcisista. A veces se tiene la tentación de decir que a este hombre le hubiera hecho falta psicoanalizarse. Seguramente la experiencia psicoanalítica lo habría podido curar del síndrome de Dios. Pero el poder catártico de la improvisación dramática, la especificidad de ciertos fenómenos de grupo (afinidades, liderazgo) y la interacción de los roles, el psicoanálisis no se los hubiera enseñado nunca (Anzieu, 1982).

Según Widlöcher (1976), dentro del marco de la evolución del tratamiento "psicológico", el psicoanálisis vendría siendo un tiempo en dicha evolución, y el psicodrama, otro. No se contraponen finalmente, se complementan. Por una curiosa paradoja, la introducción del psicodrama en Francia se debe principalmente a los psicoanalistas infantiles, como Anzieu, y puede decirse que la mayoría de los psicodramatistas franceses son de formación psicoanalítica. La división de principio entre ambas posturas, sólo responde a su origen divergente, nada más. Incluso Widlöcher, opina que la ruptura que establece Moreno, es criticable, pues la teoría psicodramática no puede reemplazar a la psicoanalítica, sino que la completa. La teoría psicodramática explica cierto número de efectos psicológicos ligados a la improvisación dramática y a la representación del papel. La teoría del psicoanálisis, a través de la clave simbólica, aporta una consideración de los mecanismos inconscientes y su desenvolvimiento en las articulaciones intra e intersubjetivas.

Widlöcher, reconoce que Anzieu ha sido uno de los psicoanalistas infantiles que ha podido integrar satisfactoriamente el psicoanálisis en el psicodrama. Anzieu identifica a la improvisación dramática y a los fenómenos del grupo, como las características del psicodrama. En cambio, las relaciones interindividuales pueden ser interpretadas según el psicoanálisis. Sin embargo, las opiniones son diversas, y otras tentativas más radicales reducen el método psicodramático a la teoría del psicoanálisis, como Lebovici, Diatkine y Kestenberg pasando de una actitud ecléctica a una posición estrictamente psicoanalítica. Para ellos, el mayor intento del psicodrama reside en un nuevo modo de expresión del niño, y aprovechan de éste, la comprensión del dinamismo del grupo y el valor expresivo del juego dramático. Sin embargo, la teoría de Moreno no parece satisfactoria, y piensan que por desconocer el uso de la catarsis y el movimiento subyacente del juego dramático, el psicodramatista se ve privado de importantes elementos de comprensión.

En resumen, la diferencia básica entre la concepción de Moreno y Freud sobre la psicoterapia, está en su vehículo de actuación: En el psicoanálisis la cura está en la simbolización del síntoma por medio de la palabra, y en el psicodrama es la acción, la participación activa por medio de la representación, el dispositivo para la manifestación de diversidad de problemas, para la corrección de la percepción. Ambas concepciones nacieron separadas, fruto de las contrastantes historias y formas de vida de sus autores, así como de su diferente comprensión del ser humano. Pero las dos teorías, ciertamente son diferentes, mas no necesariamente contrarias. Con el tiempo se han ido complementando y mutuamente apoyando, aunque no faltan los extremistas que siguen respaldando los puntos radicales en la teoría y la práctica. Sin embargo, dejando de lado los prejuicios doctrinales, quizá no exista un motivo determinante para privar sistemáticamente el método psicoanalítico de la práctica del psicodrama. No se sabe qué tan inadecuado sea el eclecticismo como resultado de la dialéctica del enriquecimiento ¿o, simple mezcla sin razón?. Tal vez se llegue a una conclusión, cuando se señalen más adelante las diferencias entre los procesos que distinguen al psicodrama de Moreno, del Analítico.

1.3. Relaciones entre lo dramático y lo terapéutico

Es interesante observar la forma en que en las diversas manifestaciones del arte convergen tantos sentidos. Las artes tienen el poder de despertar y explotar la sensibilidad y la creatividad humanas; forman un mundo de representaciones imaginarias a través de la estética del sonido, del trazo, del movimiento; constituyen una invaluable fuente para el desarrollo integral del individuo, al permitirle potencializar sus capacidades innatas. Por medio del arte se transforma el mundo, dado que es el más noble medio de expresión. Es una pantalla donde el hombre proyecta sus impulsos, su ideología, su locura. Y es la plasticidad de las formas artísticas, la que le permite al hombre tomar en sus manos el resultado de lo que se produce en su cabeza. Es así como lo puede analizar y al mismo tiempo deleitarse y satisfacer las demandas de su espíritu. Son esos caprichosos resultados de su abstracción al servicio de su fantasía, los que le dan el poder al individuo de actuar en su medio y modificarlo. El hombre transforma, protesta, y agradece a través del arte. Y por si fuera poco, el arte, congruente con su existencia polisémica, también es terapéutico.

En la época prehistórica se marca ya la influencia a cualquier intento del ser humano de trascenderse a sí mismo a través de su propia representación ante los demás; por ejemplo están las danzas chamánicas, con su conjuración de las fuerzas oscuras para que los humanos pudieran vencer o calmar su miedo hacia las bestias que rondaban a través de los tiempos. Stevans afirma: "Incluso los diálogos socráticos fueron la gran inspiración de J. L. Moreno: son muy próximos a sus discursos psicodramáticos con su técnica de inversión de roles" (Stavans, 1992, p. 155).

Para Widlöcher, en el psicodrama se conjugan ciertas técnicas, que independientemente de su valor artístico (y valiéndose de la improvisación teatral) tratan de desarrollar las disposiciones latentes, disminuídas o rechazadas de la vida mental, y sobre todo de la vida afectiva. Por esto, nos centraremos en el drama, como una de las manifestaciones artísticas a la que se le han atribuido poderes terapéuticos.

Psicodrama, es una palabra compuesta que viene del griego *psique* (alma) y *drama* (acción) y significaría, la exteriorización en actos (dramatizaciones) de la psique. El ingrediente esencial de lo dramático es el conflicto. Este se puede definir como una lucha entre fuerzas opuestas, un debate entre acciones, ideas, deseos o valores que puede darse entre un personaje y una fuerza externa o entre diferentes aspectos de un mismo personaje. El conflicto es lo que despierta el interés del espectador y es lo que le da sentido a la dramatización. La representación es una puesta en escena destinada a hacer aparecer algo oculto.

El dramaturgo, generalmente presenta por lo menos un personaje que despierte la simpatía del espectador, y con el cual pueda empatizar o identificarse. La reacción emocional provocada puede ser muy intensa, y ya desde el tiempo de los griegos se reconocía que podía producir catarsis, es decir, "la purificación de las pasiones mediante la emoción estética" (Aristóteles, citado en Widlöcher, 1976, p. 46).

Para Widlöcher, el teatro más allá de su aspecto de diversión o entretenimiento, facilita el acceso al mundo de lo sagrado, así como influencia al hombre en el conocimiento y dominio de sí mismo y de la naturaleza. Parece que fue Aristóteles el primero en destacar los efectos de la expresión dramática en la economía de las pasiones. En un pasaje de su *Poética*, dice: "la tragedia es la imitación de una acción virtuosa y consumada, que mediante el temor y la piedad, suscita la purificación de tales pasiones" (Widlöcher, Op. Cit, p. 47). Esta purificación, que conservando el término griego, es la "catarsis", puede aplicarse a la creación artística, a la representación del actor o a la emoción del espectador. La costumbre occidental se ha concentrado en esta última perspectiva, donde la catarsis se ha conservado en sentido restrictivo, pues el teatro occidental se ha mantenido como una obra estrictamente literaria. A juicio de Widlöcher, una vez que el autor termina el texto, no queda lugar para el espíritu creador, y sólo hay cabida para una reproducción sin espontaneidad, la cual sólo ofrece al actor posibilidades de actuación estereotipada, y al público, una participación puramente pasiva. Es así como la improvisación dramática ha sido descuidada por varios siglos, por el teatro occidental, salvo escasas excepciones como la *Commedia dell'Arte*, la cual nace en el siglo XVI, en la que los actores improvisan por medio de pautas y de caracteres un tanto perfilados. Sin embargo, afirma Widlöcher que para Moreno ni siquiera este movimiento era completamente espontáneo, pues las situaciones estaban marcadas por clichés estereotipados (se improvisaba sobre bocetos ya preestablecidos). Sin embargo, la *Commedia dell'Arte* ha

resultado una influencia capital en cualquier forma de psicoteatro, ya que fecundó según Stevans, dos siglos de civilización europea y modeló las formas más puras del teatro, comprendiendo el teatro de Shakespeare y de Molière. En esta forma de teatro es muy frecuente que el actor termine por imponerse sobre el autor, que se proyecte en un personaje y que lo conduzca donde éste jamás lo hubiera proyectado, dándole una salida personal al desgarramiento que se produce cuando el actor se separa de su mundo privado, bajo el precio de una fuerte angustia o de alterar su rol (imprimiéndole una marca personal). El psicodrama de Moreno introduce el principio de la espontaneidad; la comedia del arte simplifica la paradoja del actor, permite la abreacción, pero no produce la toma de distancia, es decir, la comedia del arte no autoriza al actor a ser *el otro*, aunque tienda un espejo hacia el público, sino solamente a través de él mismo en la dinámica de su propia personalidad.

Otra gran influencia a las formas psicodramáticas posteriores, resulta ser el teatro shakespeareano, que presenta múltiples rostros del hombre como Lear, Macbeth, Hamlet, Otelo; personajes con una locura que no tiene edad histórica. Este fue el preludio al teatro moderno. Pero fueron Pirandello, Stanislavsky, y Artaud representantes del teatro moderno al dar el sello definitivo a éste de parte misma de la vida, derribando las barreras entre la ficción y el drama personal. Son contemporáneos de Moreno, quien al descubrir el psicodrama, va trazando el devenir de este método que definió como la tercera revolución psiquiátrica. Estos tres maestros se encargaron de devolverle al teatro su alta vocación catártica. Artaud con el teatro de la crueldad, purgante y drástico; Pirandello y Stanislavsky con la paradoja del comediante, se reúnen con Moreno por caminos diferentes por los mismos intereses: combatir la alienación del teatro, la necesidad del ser y del representarse en lo imaginario, a cambio de inducir una autorepresentación en la acción, explorando el mundo de las identificaciones *adheriéndose uno a la vida misma* como dice Stanislavsky, rechazando un arte puramente cerebral, a cambio de recobrar el contacto consigo mismo sobre la base de la experiencia vital de la espontaneidad.

Al defender la improvisación y criticar al teatro tradicional inspirado en el clásico griego, Moreno se inscribe en el movimiento revolucionario que nació en Europa entre 1910 y 1920. Copeau, Brecht y Pirandello participan en esta renovación del arte dramático, cuyo objetivo consistía además en hacer del teatro un lugar vivo, en el que espectadores y actores participaran en una emoción colectiva.

Al respecto, esta semilla sembrada a principios de este siglo ha ido cosechando diversas formas de expresión escénica. Por ejemplo cabe hacer mención de uno de los renovadores más fecundos del teatro actual, el brasileño Augusto Boal, quien además ha abogado por que el teatro sea no sólo un medio de entretenimiento en donde los únicos participantes sean los actores, mientras el público asuma un papel pasivo. En el *Teatro del oprimido*, intenta mostrar cómo el teatro puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y descubran nuevos contenidos, pues considera al teatro como un

lenguaje, que puede ser usado por cualquier persona, tenga o no tenga aptitudes artísticas. Con su "poética del oprimido" tiene el objetivo de transformar al pueblo "espectador" y pasivo en el fenómeno teatral, en "actor" y transformador de la acción dramática. " Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Bertol Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis, en el segundo una concientización" (Boal, 1974, p. 102). La postura de Boal propone la acción teatral como un arma liberadora; en la poética del oprimido es que el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, y en resumen, se entrena para la acción real. Es así como la realización colectiva de la interpretación dramática ofrece un campo de expresión donde pueden manifestarse libremente numerosos sentimientos, que pueden llevar a una "reconstrucción" de algunos aspectos de la personalidad.

De esta manera, a juicio de Widlöcher se ha luchado por renovar la concepción del papel del actor, quien no podía seguir siendo el técnico insensible que reduce la representación a una mecánica ajustada, como deseaba Diderot. Actores como Dussane, Jouvet, Stanislavsky y Copeau, han demostrado que la psicología del actor interviene en la composición del papel.

La originalidad de Moreno consistió en ver que estas nuevas perspectivas esclarecían y explotaban el sentido de catarsis, no como un simple efecto del espectáculo, sino como una suma de emociones que la acción dramática entraña.

Es por esto, que para hablar de la eficacia terapéutica del método psicodramático, primero se hace necesario hablar de la teoría de la catarsis, y específicamente, de la catarsis como resultado de la acción dramática. Como ya se había mencionado, la primera referencia a la catarsis se encuentra en Aristóteles, cuando asegura que el propósito de la tragedia es purgar al público mediante la piedad y el terror. ¿Pero, cuáles son las condiciones que desatan tal catarsis?. Sheff (1986), en *Una teoría de la catarsis en el drama*, da toda una explicación al respecto. Sheff cree que cierto manejo de las estructuras dramáticas, pueden propiciar reacciones emocionales determinadas, y es por ello, que intenta hacer un análisis del teatro desde el punto de vista de sus efectos sobre las respuestas del público. Por ejemplo, es posible que las obras de Shakespeare hayan estado planeadas para estimular una seguridad grata, como si Shakespeare hubiera usado ciertos recursos para causar ciertos efectos. La tesis de Sheff se refiere al uso que da el dramaturgo a la consciencia e identificación del público con los personajes para producir catarsis, (claro que esto no quiere decir que los dramaturgos manipulaban conscientemente los efectos de sus obras, sino que eran guiados por su intuición), así que una teoría de la catarsis, ayudaría a

comprender la estructura de la mayoría de las obras clásicas, y así, conociendo cómo es la relación entre la estructura del drama y sus efectos sobre la respuesta del público, creo que se podrá comprender mejor cómo actúa el elemento dramático del psicodrama en el proceso psicológico de individuo que lo ejecuta, así como en los demás miembros del grupo psicodramático.

Primeramente, mencionaremos a Freud, quien en su análisis de la respuesta psicológica al drama, asegura que las escenas dramáticas conmueven al público porque tocan emociones reprimidas (Holland, 1964 Citado en Sheff, 1986, p. 33). Las escenas no tienen que ser exactamente iguales a las vividas por el público, sino que hay ciertas experiencias universales compartidas por el común de los hombres. Por ejemplo, las escenas de pérdida y separación estimulan la pena reprimida, así como las escenas donde se representa un peligro de muerte despertarán el temor reprimido de la mayoría del público. Ahora, no todos los dramas están contruidos para llevar al público a la catarsis. Hay algunas obras donde la respuesta emocional queda minimizada (cuando la emoción es equiparada a la irracionalidad y al desorden), tendiendo a provocar una respuesta intelectual; otras, provocan una reacción emocional más violenta e intensa, como por ejemplo el teatro clásico romano o los contemporáneos dramas de suspenso y horror, como las novelas policíacas y las películas de excesiva crueldad y violencia. Su efecto es provocar enormes sentimientos sin resolución, dejando al público anclado con angustia, temor y pena (cuando se busca un sensacionalismo con explotación de violencia, drogas y sexo). Entonces la respuesta es una tensión emocional y no una descarga.

Un tercer tipo de obra va orientada hacia la catarsis y no busca pensamiento puro sin emoción, o una emoción desnuda sin pensamiento, sino un equilibrio. Gran parte del teatro clásico y moderno parece ser de este tipo, cuyos representantes serían Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Wilde, etc.

Ahora, ¿qué tendría que hacer un dramaturgo para crear una obra que propicie una descarga de emociones? ¿Cómo tendría que aplicar la teoría de la catarsis? Primero tendría que ofrecer escenas que tocaran emociones reprimidas compartidas por la mayoría del público; y tendría que construir las escenas de tal manera que el público se sintiera lo bastante envuelto para poder sentir lo reprimido, pero no tanto como para verse abrumado. "Según la teoría, la obra debe crear condiciones que conduzcan a la reestimulación de la emoción reprimida, de acuerdo con un equilibrio de atención, permitiéndole al espectador ser a la vez, participante y observador de las escenas dramáticas" (Sheff, Op. Cit, p. 139).

Según Sheff, las escenas de separación y pérdida, tocan la *pena* reprimida; en las que hay peligro de muerte o mutilación, provocan *miedo*; las de vergüenza y humillación, provocan *bochorno*; y las escenas que pintan injusticia y frustración, provocan *ira*. Una forma de lograr la identificación del público con un personaje consiste en hacer de él una encarnación de los valores ideales de público. El héroe o la

heroína que es físicamente atractivo, valeroso e inteligente se identificará con el público. Otra táctica es usar a personajes similares al público: para un público de niños, personajes infantiles, para mujeres, personajes femeninos, etc. En resumen, se usa el recurso del *control de la conciencia*, basado en los procesos de inclusión y exclusión social (la pertenencia social suscita identificación).

Esta es exactamente la situación que ocurre casi siempre en los dramas del tipo catártico, en que el público es incluido en una conciencia compartida con uno o más de los personajes, mientras que uno o más de los demás personajes son excluidos. "Los efectos de este recurso son sutiles, pero extraordinariamente poderosos" (Sheff, Op. Cit, p. 141). El público empieza simplemente como observador, pero con el desarrollo de la obra, el público se ve arrastrado por la acción y participa vicariamente, identificándose con los personajes y experimentando el mismo tipo de tensión que sufrirían si realmente se vieran envueltos en las situaciones planteadas por la obra. Si esto ocurre en situaciones ficticias, y donde el espectador no es el actor, ¿qué podemos esperar en el psicodrama, donde las situaciones planteadas sí son verídicas y son representadas por algunos de los personajes reales?

La improvisación de una acción teatral, ofrece a quienes participan en ella, un campo ilimitado de expresión. El principio del psicodrama, se basa en la improvisación dramática, así como en sus efectos constantes en el campo psicológico de cada uno de los participantes, y en el campo interpsicológico constituido por el grupo. Para Widlöcher, el psicodrama permite que aparezcan o reaparezcan sentimientos, fantasmas y conductas, cuya comprensión y elaboración -en la interpretación dramática- ayudarán a describir, modificar o desarrollar la personalidad. El teatro terapéutico permite al sujeto representar sus propios papeles, los del pasado o del presente, y hasta los que la vida no le permite asumir libremente. La eficacia terapéutica de este método, se funda en una teoría renovada de la catarsis, en la que el "revivir" el pasado es sustituido por una recreación simbólica del acontecimiento pasado y por la creación de escenas que no han podido existir jamás.

"El psicodrama es un juego, pero un juego que abarca la existencia real y hasta la trasciende, por cuanto lo que era simplemente virtual, todas las dimensiones únicamente esbozadas de la personalidad, se realizan en la creación dramática. Así es como el psicodrama resulta creador" (Widlöcher, 1976, p. 18). La teoría del psicodrama está indisolublemente ligada a la obra de Moreno, quien no sólo es creador del término, sino que al renovar las técnicas de la improvisación dramática, y al recurrir para desarrollarla, a la antigua teoría de la catarsis, hizo posible que el mismo psicodrama naciera, según afirma Widlöcher.

La dramatización terapéutica y la teatralización psicológica.

Toda vez que ya se plantearon los anteriores elementos inmersos en la relación teatro-terapia, podemos conjugarlos en una síntesis:

La dramatización terapéutica es el nombre que se le da al grupo de alcances curativos, que utiliza el lenguaje sin palabras y el medio simbólico del drama creativo. Está implícito en el trabajo de ayuda personal la creencia de que la expresión creativa de sentimientos y actitudes es el camino ansiado para alcanzar la sanidad psicológica y el insight; y que nuestros cuerpos y nuestra capacidad innata para representar pueden ser vehículos para tal expresión. El teatro terapéutico abre los caminos a las posibilidades curativas, para que la gente que tenga dificultades vivenciales pueda crecer y aprender acerca de sí misma a través de la actuación y del movimiento corporal.

El teatro terapéutico es un dinamismo envolvente sin límites precisos, está constantemente cambiando y dirigiéndose hacia lo potencial del ser humano. La teatralización improvisada envuelve una salida de la realidad inmediata. Personajes fuera de uno mismo y como uno mismo son representados; objetos y escenografías que no están realmente presentes, están representadas por otros objetos y acciones mímicas; esta pretendida realidad es la esencial del valor simbólico del teatro curativo.

Muchos de los acercamientos modernos de la terapia usan el teatro, como ya se ha mencionado, el primer intento formal fue hecho por Moreno con su psicodrama. El uso que Moreno le daba al drama desviaba el énfasis para conservar -como en Stanislavsky-, la respuesta por sí misma; en el psicodrama lo que es terapéutico es el *acting out* (el actuar), el momento en que debido a su problema el paciente produce la catarsis (abreacción). Sin embargo también era parte de su teoría que todos los participantes en la sesión psicodramática sean ayudados por la misma experiencia: paciente, auditorio, terapeuta-director y sus asistentes. "En esta fase Moreno vió que el psicodrama era una reunificación de la comunidad total con el propósito de una reeducación" (Stavans, 1992, p. 170).

El psicodrama usa la improvisación principalmente como un medio dramático creativo; además usa el sociodrama, ya que en éste existe un punto básico donde el grupo improvisa un problema de índole social que los confronta a todos. Es a raíz de ello, que muchas instituciones con base psicoterapéutica han tomado el teatro como vehículo importante para sus trabajos. Por ejemplo, la terapia gestáltica que usa espontáneamente los métodos de la improvisación teatral entendiendo al organismo como una función dentro del campo organismo-ambiente y la conducta como reflejo de sus relaciones dentro de este campo. Le da la importancia a la capacidad que tenemos de pensar e imaginar, ya que afirma que son dichas capacidades las que generan la energía actuante para promover el cambio en las personas a través

del acting out, al complementar las experiencias frustradas o interrumpidas. De manera semejante se puede agregar que las nuevas formas de crecimiento humano en las terapias basadas en Rogers, Maslow y muchos otros, usan el drama o el teatro considerando que *lo que se mueve, lo que sale, lo que se desenvuelve*, es lo que ayuda; trabajar con las áreas conscientes para concientizar más. Es también frecuente encontrar a freudianos, jungianos, lacanianos y otros seguidores psicoanalíticos que han hecho uso de las técnicas del drama.

Los caminos en que el teatro y todas sus improvisaciones son usados actualmente en la terapia y en la educación cada vez se acercan más entre sí. Incluso existe una modalidad llamada **Psicoteatro** creada recientemente por Ofelia Stavans, terapeuta que cursó estudios de psicología en la UNAM y de Maestría y Doctorado en Desarrollo Humano en la UIA, y por su esposo Abraham Stavans, quien es actor. **Psicoteatro** es un método de aprendizaje de desarrollo humano que combina técnicas estructuradas dentro del terreno artístico (en improvisaciones teatrales), así como dentro del terreno psicológico-holístico (diferenciar y habilitar áreas personales). Esta disciplina, trata de estimular específicamente mente, cuerpo y emoción para aprovecharlos en su mayor capacidad en lo cotidiano, pues se parte del supuesto de que la vida cotidiana va mermando el desenvolvimiento de la gente, empobreciendo su potencial psicofísico y espiritual. Esta "desarmonía" se manifiesta en el aprecio que la gente hace de sí misma, frecuentemente cargado de inseguridad, represión, falta de autoconocimiento, etc. Se busca en la teatralización, una técnica de expresión afín al método de Stanislavsky, combinándola con objetivos específicos de actualización existencial (congruencia, autoaceptación, etc.) En resumen es un enfoque fenomenológico-escénico.

El entrenamiento psicoteatral puede ser un remodelado de la naturaleza del hombre a través de una técnica clara y organizada para encausar adecuadamente las acciones físicas (corporales), las intelectuales y las afectivas o emocionales. Este es un ejemplo, de que los vehículos del teatro y la psicoterapia se pueden estrechar funcionalmente en su afán de facilitar la expresión de integración en el ser humano.

Jacob Leví Moreno es el precursor directo del psicoteatro. Se inspira en la poesía, en la espontaneidad y en el impacto de la religión. Apoyándose en la psiquiatría contemporánea y en la filosofía, crea una forma de pensamiento, un sistema renovador.

Moreno reconoce como sus antecesores a Jesús y a Sócrates, el diálogo socrático de la inversión de roles, el impacto de la Comedia del Arte y las lecciones de Stanislavsky y sobre estas bases desarrolla su teoría de la Espontaneidad y la total utilización del "aquí y el ahora" en la improvisación.

El psicodrama propiamente es terapéutico, ya que Moreno ante todo es un médico y se esforzó mucho por definirlo como una ciencia. Lo que hacía en su *Teatro de la improvisación* era confiarle a los actores roles cuidadosamente adaptados a su situación de conflicto personal, y observaba que los actores iban mejorando en sus actividades y conductas conflictivas en su vida cotidiana. Además observaba cómo la interpretación de estos roles causaba grandes emociones en los espectadores, a los cuales él identificaba como catarsis del público. Posteriormente con éste, analizaba las representaciones y las explicaba a partir de escuchar los cambios que habían tenido, entendiendo así el por qué habían superado sus conflictos. La terapéutica había consistido en haber hecho coincidir al actor consigo mismo. Descubrió que lo que sucedía con sus actores-pacientes pertenecía a la noción aristotélica de catarsis. La catarsis no es sólo es aquella que beneficia al actor para la representación, sino también la del espectador que descubre la unidad de sus problemas con aquellos que ha visto representar sobre el escenario, como también podría ocurrir en el campo psicodramático.

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre el método puramente del teatro, el psicodramático y el método del psico-teatro? Stavans opina que se podría sintetizar con una afirmación de Stanislavsky: "un actor jamás debe olvidar que cada gesto típico construido en función del personaje lo acerca a éste, mientras que la intrusión de gestos personales lo separa del personaje y lo empuja hacia emociones puramente personales" (Stavans, Op. Cit, p.173). En el teatro, de lo que se trata es de desempeñar un rol preestablecido hasta el olvido de sí mismo; prestar las emociones registradas en la historia personal del actor, para recrear una situación ficticia. En el psicodrama, por el contrario se trata de irse olvidando del rol e irse acercando cada vez más a la representación de la propia realidad. Y en el llamado psicoteatro se trata de que la persona se acerque a sus propios recursos (imaginar, concentrarse, expresarse corporalmente) sin adoptar un rol, para facilitar la toma de conciencia de su experiencia personal, con fines de ampliarla.

De esta manera, se puede observar cómo la síntesis drama-terapia puede dar lugar a múltiples alternativas de tratamiento, de las cuales el psicodrama ha acaparado la atención ampliamente en la literatura y en múltiples eventos de psicoterapia. Actualmente, hay diferentes tipos de psicodrama. Pero para comprender las diferencias en la mecánica de cada uno de ellos, se hace necesario el conocimiento de su matriz, de la cual surgieron las demás modalidades psicodramáticas. En el siguiente capítulo, se mostrará la teoría -en sus conceptos básicos-, así como el desarrollo de la sesión en un psicodrama del tipo que originariamente instituyó Moreno, a partir del cual se hará la lectura y demostración de las demás versiones psicodramáticas surgidas posteriormente.

CAP. 2 DIFERENTES TENDENCIAS EN METODOS PSICODRAMATICOS

Los instintos, los sentimientos y el pensamiento están ligados al movimiento.

Moshe Feldenkais

En este capítulo entraremos de lleno a la descripción general de ciertos métodos que integran dentro de sus técnicas, algunos de los elementos psicodramáticos instituidos originalmente por Moreno dentro de la psicoterapia de grupo. Comenzaremos introduciéndonos directamente al Psicodrama "clásico" de Moreno, tal como fue creado y aplicado por su autor, describiendo los conceptos básicos de la teoría que sustenta su práctica y repasando cada una de las funciones de sus elementos físicos activos dentro de cada sesión. Las demás tendencias psicodramáticas derivadas, serán desglosadas a partir de la lectura del Psicodrama clásico; se tratará primordialmente al psicodrama analítico y su derivación lacaniana, por haberse distinguido como los más utilizados en el terreno de la psicoterapia grupal y haber dedicado más espacios de investigación y de publicación sobre su teoría y práctica.

2.1 Psicodrama de Moreno

Las bases del psicodrama planteado por Moreno, según la visión de Ramírez (1987), integran al cuerpo, a las emociones y al pensamiento. Es decir, hay terapias que se concentran en la parte corporal, como la terapia psicomotora y algunas variedades de grupos de encuentro; hay otras que hacen hincapié en las emociones, como la Terapia Centrada en el Cliente (Carl Rogers), y hay otras más que dependen básicamente de la comunicación verbal, como la terapia tradicional. Pero, según la opinión de Ramírez, el psicodrama es una técnica global que integra los tres aspectos antes mencionados, dando un énfasis especial en la acción corporal para reforzar los sentimientos. Argumenta este autor, que cualquier comunicación verbal que no corresponda a la emocionalidad reflejada en el cuerpo, es dudosa. Por ello, es que la base en que Moreno fundamentó su técnica, es el supuesto de que uniendo la acción psicodramática con las expresiones verbales se logra la salud mental, pues al activar conscientemente los músculos del cuerpo se intensifican los recuerdos relacionados con esa parte del organismo, dando como resultado que la situación conflictiva se haga presente y se intensifique, en lugar de seguir reprimida por una falsa resolución al problema. Es por ello que se dice que la acción psicodramática produce catarsis y una percepción más objetiva del problema.

Moreno le otorga un origen social a los disturbios emocionales, y a pesar de sus diferencias con Freud, al igual que éste afirma que se inician en la infancia. Sin embargo, para Freud estas raíces primitivas de los problemas emocionales tienen que ver con el inconsciente y la simbolización, donde el

lenguaje juega un papel principal, mientras que para Moreno, el origen está más allá de los recuerdos verbales, y la emocionalidad se encuentra reactivando la musculatura del cuerpo y los centros motores involucrados con la situación conflictiva. Se trata pues, de una visión que busca armonía entre el cuerpo, el sentimiento y el pensamiento. Habla Moreno sobre su método: "el paciente y el terapeuta deben situarse en el mismo nivel de espontaneidad, moviéndose en el mismo mundo simbólico, aunque el contacto y experiencia del paciente sean confusos y fragmentarios. Al director de psicodrama no le basta, como al psicoanalista, con observar simplemente al paciente para traducir su conducta simbólica en términos comprensibles, sino que debe estar en el mundo psicótico del paciente como actor y observador comunicándose con él en el lenguaje psicótico de signos y gesticulaciones, palabras y acciones, tal como las vive el paciente..." (Moreno, 1967 citado en Ramírez, Op. Cit. p. 23).

Establece Moreno en su teoría psicodramática que no se llega a los comienzos de un trastorno emocional por los símbolos usuales de un lenguaje organizado, gramatical y significativo, porque el origen y desarrollo de las neurosis y psicosis se encuentra en la parte todavía muda de la psique. Por ello, en el psicodrama se establece primero un contacto físico con el paciente (hasta donde sea posible) y una comunicación táctil y motora con caricias, tocamientos y participando con él en movimientos silenciosos. Así que el contacto y la terapia de comunicación física son los elementos esenciales de la situación psicodramática. Esto va ligado a la bioenergética y al *Análisis bioenergético*, cuyo creador es Alexander Lowen, el cual trata de descubrir el problema a través del examen de la postura y las tensiones del cuerpo. Este doctor, descubrió que repitiendo ciertos movimientos corporales más allá del punto de control volitivo, se reavivan emociones y memorias conflictivas enterradas en la tensión de los músculos y tendones. Así también en el psicodrama se intensifican los sentimientos utilizando movimientos del cuerpo. El pensamiento trabaja al unísono por el uso del lenguaje y las intervenciones del doble que expresa verbal y no verbalmente lo que el protagonista sugiere en su comunicación no verbal; se establece la reintegración del individuo a través de los movimientos corporales que reavivan las emociones, la memoria y la imaginación, al mismo tiempo que la exposición verbal del protagonista (reforzada por las sugerencias del doble) reactiva los centros motores y hace más intensa la acción. En resumen, "se estimula al hombre integral corrigiendo terapéuticamente la disociación del organismo humano, causa de la neurosis y psicosis según Moreno y los que consideran al cuerpo como parte integral del hombre" (Feldenkais, 1985, p. 32).

Además de este concepto del *cuerpo y el movimiento*, es importante resaltar otra de las fuentes dinámicas dentro de la fuerza terapéutica del psicodrama de Moreno. Se trata del papel que juega *el grupo* en la sesión como un agente terapéutico dinámico, lográndose una participación activa de todo el grupo y no sólo de un paciente aislado mientras el resto sólo es espectador. Los pacientes pueden actuar como egos auxiliares, tomando el papel de las personas que forman la trama del problema del

protagonista; éste último es quien escoge a quienes han de representar a los personajes de su drama, intuyendo quiénes han experimentado situaciones semejantes a la suya. Los demás miembros del grupo también son agentes terapéuticos porque pueden subir al estrado para ayudar al protagonista en turno, a expresar más abiertamente sus sentimientos adoptando el papel de *dobles o alter egos*. De esta manera, si los dobles no han experimentado ciertamente una vivencia semejante al papel que estén representando, tienen entonces la oportunidad de revisar sus propios problemas frente a la actuación del protagonista. Mientras tanto el director debe estar pendiente de revisar con el protagonista si los sentimientos expresados con el doble corresponden en algo con los suyos y en tal caso, se le apoya para que los acepte y los reconozca y si no corresponden, se le orienta para que no recargue su problema con sentimientos que difieren de su experiencia. De esta forma, todos los miembros del grupo intervienen y la influencia grupal se observa en las tres fases de la actuación psicodramática: 1) en el *calentamiento* para lograr la cohesión e integración colectiva, 2) en la *actuación o acción* fungiendo como egos auxiliares y dobles, y 3) en la *participación* dando apoyo al protagonista al exponer sus penas o satisfacciones personales similares a las expresadas por el protagonista. "Moreno llama a esta última fase *la verdadera psicoterapia de grupo*, ya que en ella se realiza la catarsis del grupo y se complementa la del protagonista" (Ramírez, 1987, p. 26).

2.1.1 Conceptos básicos del psicodrama clásico.

Dentro de sus obras, Moreno repite constantemente algunos conceptos clave que integran la conformación de la teoría y práctica de su psicodrama. Estos son algunos de los conceptos básicos que más se repiten en su literatura:

a) Juego de roles.

Moreno presenta en su libro *Psicodrama* (1967) distintas descripciones de lo que es un rol: un personaje imaginario creado por un escritor dramático; es la forma en que un actor presenta un carácter teatral; es el conjunto de funciones que la sociedad atribuye a una persona pública, v.g. presidente, policía, etc.; es la forma tangible y actual con que se expresa un sujeto denotando su personalidad; o finalmente, rol es la cristalización del modo de responder de un sujeto a las situaciones por las que ha pasado, ejemplo: padre, hijo, etc. También podría ampliarse este concepto a los "status o adjetivos psicológicos" que el mismo sujeto se adjudica debido a su historia y las circunstancias que ha vivido: v.g. un mártir, una víctima, el héroe, el sobresaliente, el pacifista, etc.

Moreno resume y distingue tres clases de roles que indican el conjunto de operaciones con que el sujeto reacciona a los estímulos con que se topa a lo largo de su existencia: 1. roles psicosomáticos (los que tienen que ver con la integración del soma o cuerpo y la psique); 2. roles sociales (las relaciones con los otros) y 3. roles psicodramáticos. A estos últimos Ramírez llama trascendentales, ya que según su visión del psicodrama de Moreno, el objetivo es ayudar a reconocer, formar, modificar y coordinar todos los roles a través de la representación.

Es así como Moreno, al igual que William James, define pragmáticamente la personalidad como el conjunto de roles que desempeña el sujeto. Así, éste será espontáneo o rígido según ejecute sus roles; será integrado o esquizofrénico, según la integración o disociación de los roles que el sujeto ejecute, etc. De ahí que una de las tareas de la psicología sea enfrentarse al modo en que el hombre adquiere sus roles, cómo los modifica adaptándose a las circunstancias o también al modo en que los roles pueden aprisionar al hombre restándole espontaneidad y creatividad al ejecutar respuestas inadecuadas cuando los estímulos cambian y las respuestas son las mismas, son fijas.

Los roles pueden ser una creación propia del hombre, pero también pueden resultar esquemas tradicionales a seguir (conserva cultural). Si el hombre aprovechara los roles culturales y sociales como un trampolín para elaborar sus propias respuestas ante los estímulos de la vida, modificándolos y adaptándolos, entonces los roles cumplirían una importante función. Sin embargo en la mayoría de los casos, los roles crean conflicto, el conflicto de ser uno mismo o simplemente el eco de nuestros padres o de la sociedad. Por eso dice Ramírez, que el problema de los roles es el problema de la espontaneidad o de la falta de ésta.

Por otro lado, es importante diferenciar que el *rol* es el enfoque del psicodrama y el *juego de roles* es la técnica. Ledford Bischof (1973) resume la exposición de los roles en la teoría de Moreno con los siguientes teoremas:

1. Los roles pueden ser imaginarios o reales
2. Por medio del juego de roles se pueden personificar otras formas de vida.
3. La personalidad puede expandirse si por medio del juego de roles se explora lo desconocido.
4. El juego de roles sirve para enriquecer la personalidad del hombre.
5. El ego del individuo puede afirmarse o rebustecerse con el juego de roles, pues mientras más roles practique un individuo, adquirirá mayor flexibilidad para enfrentarse a los problemas de la vida.
6. El individuo aprende las reglas y disposiciones sociales primariamente por los roles que ejecuta.

Ahora bien, dentro del juego de roles en el psicodrama, el *cambio de roles* es importantísimo. Cambiar de rol consiste en ponerse en el lugar de otra persona y ver y sentir las cosas desde su punto de vista. Quizá este concepto podría ser un equivalente a la "Empatía" definida de forma muy sencilla por Carl Rogers: "ponerse en los zapatos de otro", dentro de su Enfoque Centrado en la Persona.

Nuevamente Bischof resume en algunos puntos, lo expuesto por Moreno sobre cambio de roles en su obra, y que pueden servir como hipótesis para la investigación psicológica.

1. El cambio de roles es una técnica de integración personal y de socialización.
2. Es un requisito indispensable para establecer una comunidad psicodramática.
3. Sirve para corregir conductas antisociales.
4. Es un recurso de gran valor para enseñar y aprender.
5. El cambio de roles con los padres disminuye la dependencia hacia ellos.
6. Es más efectivo cuando la distancia psicológica entre dos individuos es pequeña.
7. El cambio de roles agranda la percepción del rol.
8. La capacidad para cambiar de roles es mayor cuanto más roles juegue el individuo en su vida.
9. Los niños usan a sus padres como egos auxiliares naturales.
10. Tiene la ventaja de beneficiarse del punto de vista de otra persona.

b) Tele

Moreno define este concepto como la intuición, percepción y aceptación de las cualidades físicas, psicológicas y morales de las otras personas si el tele es positivo, y si es negativo la percepción de las características que producen rechazo. Según esta definición podría asociarse inmediatamente el término analítico *transferencia*, sin embargo Moreno se adelanta y hace hincapié en la distinción: la transferencia se funda en la proyección de sentimientos, necesidades y frustraciones infantiles a la persona del terapeuta a quien se desconoce prácticamente. La transferencia es una falsa percepción del terapeuta por parte del paciente, o del paciente por parte del terapeuta cuando hay contratransferencia. Vendría siendo una especie de interpretación sobre el otro contando con pocos o escasos recursos para elaborar un juicio. En cambio, el tele se funda en la intuición o percepción subliminal de cualidades que atraen o repugnan de otra persona. Esta percepción se basa esencialmente en la comunicación no verbal o en el mensaje corporal. Moreno insiste en que no se trata de una proyección transferencial de necesidades, deseos o frustraciones inconscientes de la infancia, sino de la percepción actual -aquí y ahora- de las cualidades o defectos de otra persona.

Moreno observó que en la mayoría de las sesiones psicodramáticas el tele resultaba positivo, pues al estar en un ambiente de empatía, los errores, fracasos y defectos compartidos por el grupo sólo sirven

como un fondo en el que resaltan los esfuerzos, triunfos y progresos, creándose una especie de "amor terapéutico".

Por tanto, Moreno concibe al tele como el elemento que da fuerza a todas las relaciones personales, como si fuese una especie de cemento o imán que está presente entre esposo y esposa, paciente y terapeuta, etc. Si resulta que las relaciones se aflojan, quizá estaban basadas en transferencias y no en tele.

c) Atomo social

Podría definirse sencillamente como el conjunto de personas que son necesarias para el funcionamiento adecuado de un individuo en cada uno de sus roles. Cada persona de este conjunto debe estar vinculada al individuo con un tele positivo, ya que necesita de su existencia para desempeñarse en un determinado rol, mientras que a su vez ellos también convergen en él para el desempeño de funciones determinadas. Ahora bien, debe existir reciprocidad en la elección para que el grupo sea sano y no haya limitación de acción entre sus miembros; es decir, cada individuo elige por orden de preferencia a otros varios sujetos de un grupo para satisfacer sus necesidades de intimidad personal, pero en algunas ocasiones el interés de los sujetos de su primera elección no es recíproco, y más aún, la relación más allá de ser poco satisfactoria resulta hasta dolorosa y frustrante. Este tipo de relaciones deben ser "podadas" o cortadas, significando en la vida del individuo un duelo necesario para resanar su átomo social y seguir viviendo funcionalmente dentro de su grupo social: "Aferrarse a las personas que responden con un tele de signo opuesto, es querer vivir en un cementerio con personas que han dejado de vivir como auxiliares en el átomo social psicológico del individuo... si el átomo social carece de reciprocidad, también carece de vitalidad" (Ramírez, 187, p.41). Es por ello comprensible que un individuo espontáneo y creador necesita reestructurar sus núcleos y acercarse a grupos en los que pueda desarrollarse más. Cuando el átomo social no le es útil al individuo para crecer integralmente o más aún, puede resultar una carga, es necesario reemplazarlo por otro.

d) Conserva cultural

Este concepto es tratado por Moreno en un tono despectivo al compararlo con actos creativos y espontáneos en el hombre, pues representa un reservorio de información que se repite constantemente y que se usa en la misma dimensión una y otra vez. La conserva cultural es un cúmulo de valores humanos de una época cultural determinada, representados en distintas formas, y que pueden copiarse mecánicamente tomándose como base para nuevas creaciones. El peligro que encierran las conservas culturales según Moreno, es el hecho de repetir las sistemáticamente, esclavizando al hombre en la falta

de evolución y progreso, al enfrentar problemas actuales con soluciones del pasado. Entonces se entiende, según Moreno, que la conserva cultural puede aprisionar el espíritu creador del hombre contemporáneo.

e) Espontaneidad y creatividad

Estos conceptos han tenido un tratamiento amplio en toda la obra de Moreno. La definición clásica de *espontaneidad* es: "la respuesta nueva a una situación antigua o una respuesta adecuada a una situación nueva" (Moreno, 1967, p.50). Digamos que Moreno la concibe como el factor que da frescura, vitalidad y novedad a todos los fenómenos psíquicos, pero no es una sola, distingue varios tipos: una es aquella que reactiva las conservas culturales y los estereotipos sociales y da vivacidad a los sentimientos, las acciones y las palabras, aunque no sean nuevos. Un ejemplo de ésta, podría ser la recitación de una poesía que al repetirla, se balbucean las mismas palabras, pero la devoción e inspiración es diferencialmente intensa; otro tipo de espontaneidad, es aquella que rompe los moldes de las conservas culturales y engendra nuevas formas de expresión; otra forma de espontaneidad es la originalidad, la cual no es una expresión completamente nueva como la anterior, sino una producción más viva y dramática que se basa en la conserva cultural pero añadiéndole rasgos nuevos; y por último existe una cuarta forma de espontaneidad que representa la adaptación a situaciones nuevas, aprovechando la flexibilidad de las habilidades propias. Para Valiente Gómez (1995), el concepto de espontaneidad de Moreno es muy propio y personal del autor, pues aunque nació del término latino Sponte <por libre voluntad>, esto es, libre de influencias exteriores, el concepto se aparta parcialmente de la definición de la Real Academia Española, sumando Moreno en este concepto a la idea de *libertad*, las nociones de *novedad* y *utilidad*.

En resumen, parece que Moreno ve a la espontaneidad como la integración del individuo ante una situación ya sea nueva o antigua, movilizándolo sus impulsos corporales, sus sentimientos, sus emociones, pensamiento y voluntad, para dar una respuesta más adecuada en un momento determinado. Espontaneidad es integración de todas las potencialidades orgánicas y psíquicas del hombre, al servicio de reacciones de adaptación. Explica Ramírez a detalle lo que implica ser espontáneo según la concepción de Moreno: "un loco que actúa bizarramente y gesticula con movimientos raros no es espontáneo, porque sus acciones están determinadas por un impulso ajeno a todo pensamiento y sentimiento propio. Una persona que se deja llevar por sentimentalismos exagerados no es espontánea porque sus expresiones están disociadas de la razón. Un intelectual de libros y de clichés bibliográficos carece de espontaneidad porque no hace más que repetir expresiones filosóficas, educativas y culturales, corregidas a través de los siglos. Tampoco es espontáneo el filósofo que sólo habla con lógica, o el matemático que sólo usa números, si ignora los estímulos de su cuerpo y la expresión de sus emociones" (Ramírez, 1987, p.29).

Otro concepto que está íntimamente ligado al anterior es el de la *creatividad*. Si el ser humano es espontáneo, también es creador. Cada una de las modalidades de espontaneidad conllevan a actos creativos. Bischof explica este concepto de Moreno: "Entendemos el concepto tradicional de creatividad, como el acto de dar ser a algo que no existía, pero Moreno piensa que el acto creador es algo nuevo para el individuo, aunque no sea nada nuevo a lo restante del mundo... es la forma en que el sujeto establece o forma relaciones nuevas que no existían y no precisamente el descubrimiento de algo que el hombre anteriormente jamás haya conocido..." (Bischof, 1973, p.385).

Aterrizando ambos conceptos de este apartado en la dinámica del psicodrama, podríamos decir que el psicodrama tiene por finalidad desarrollar la espontaneidad y la creatividad para preparar al individuo en la resolución de sus problemas personales; es ayudarlo a dejar de depender de roles introyectados y conservas culturales, examinando esos moldes para saber si son apropiados y añadirles o quitarles algo para que ajusten lo más adecuadamente posible a su ser integral. La creatividad también puede ser entrenada a través de la actuación como dobles y egos auxiliares, al dejar momentánea e imaginativa y corporalmente a un lado los roles personales, experimentando nuevos roles, aumentando así su repertorio conductual y emocional.

2.1.2 Agentes dinámicos

Dentro de la sesión existen tres fases: calentamiento, acción y participación, que son la estructura o esqueleto que da unidad, las cuales vale la pena describir a grandes rasgos, antes de entrar de lleno a las funciones de los agentes dinámicos.

En la primer fase, el *calentamiento*, tiene como principal función para el terapeuta, evaluar la situación en que se encuentra el grupo en un primer momento, es decir, para determinar la cohesión del grupo. Es aquí donde interviene otro de los conceptos de Moreno: la sociometría. Es decir, el director notará quiénes están cerca de él y quiénes permanecen alejados; quiénes se agrupan entre sí y quienes son los más dispuestos a participar en las técnicas que son seleccionadas como introducción para discriminar los lugares o roles que van ocupando los participantes dentro del grupo, pero sobre todo, el director deberá notar cuál es la tensión general del grupo: si los participantes están allí con fines de involucrarse en una terapia o van con la intención de encontrar una forma de crecer personalmente. Siendo así, la tarea es organizar en esta fase, el medio apropiado para crear una involucración espontánea de los participantes en todos los niveles posibles: intelectual, físico, emocional e intuitivo. Se trata de ayudar a los participantes a involucrarse de tal modo en las sesiones que de la acción resulten momentos de libertad personal y expresión creadora. De las observaciones realizadas por el terapeuta en relación

con lo anteriormente expuesto, puede seleccionar un protagonista en quien se centre toda la acción psicodramática. Es precisamente en este momento de selección cuando termina esta fase y se invita al protagonista al escenario; se supone que a estas alturas, el grupo ya está preparado para la acción.

En psicodrama Moreniano, en cuanto a la duración de cada sesión, Pablo Población (1980) propone hora y media por cada una con una frecuencia semanal, y nos da su punto de vista de cómo ejecutar en un sentido más práctico (tal como él lo hace en su quehacer psicodramático) cada una de las etapas del psicodrama. En este caso, sobre la fase de Calentamiento nos comenta que el Calentamiento o Atemperación o en el también llamado *Warming up* se trata de preparar la espontaneidad en el grupo para la acción, crear el ambiente para la dramatización, calentar el ambiente para la tarea productiva que represente los intereses generales. Puede ser de tres tipos: Por *corrillos*, es decir, disponer en subgrupos que conversan de distintos temas, generalizando poco a poco la plática hasta llegar a un canal común centrado en un individuo; por *cadena asociativas* en donde a través de la participación de distintos miembros, se llega a la persona que protagonizará la situación, y calentamiento *dirigido* en donde se detecta el interés grupal o de alguien en particular que expresa su deseo de trabajar en algo en especial.

Continuando con la descripción de Ramírez, en la siguiente fase, la *acción*, el director debe acercarse al protagonista para prepararlo individualmente dándole confianza y reflejándolo corporalmente: la relación deberá hacerse más cercana por medio de la adopción por parte del director hacia el protagonista, de similar lenguaje y posturas. Se realiza entonces una entrevista breve y concreta con el protagonista, centrándose en el "aquí y el ahora" de su problema, en las inquietudes presentes del mismo. No se trata de hacer un diagnóstico sobre su pasado, como ya se especificó, y la comprensión del sujeto debe ser desde el lugar del sujeto, no del terapeuta, para evitar interpretaciones. Al mismo tiempo el entendimiento debe surgir a partir de la comunicación no verbal y poner atención en la disonancia entre la expresión verbal y la no-verbal.

Para poder leer la expresión no verbal del protagonista, el director debe tener conocimientos sobre bioenergética (conocimiento en el que profundizó Alexander Lowen) para conjeturar por dónde anda la problemática de la persona: notar velocidad de respiración, tensiones en cuello, hombros, espalda, etc. Como anteriormente se explicó, se parte del supuesto de que el cuerpo expresa mucho más que las manifestaciones verbales que pueden estar ya automatizadas. Por ejemplo, cuando se le pregunta a alguien sobre su estado emocional actual, puede responder "estoy bien", y sin embargo puede percibirse nerviosismo si se tiene contacto visual o físico con sus manos o con cualquier otra parte de su cuerpo que sensiblemente indique una incongruencia con la respuesta verbal.

Se comienza a trabajar con el problema que más le agobie al sujeto en el momento presente, se acomoda el escenario con el ambiente de la última situación conflictiva del problema y se invita al paciente no a contar su drama, sino a actuarlo. Si los protagonistas intelectualizan (o se andan por las ramas), el director les solicita que citen un caso concreto en tiempo y lugar y se ponga en escena. Si el protagonista empieza a hablar de otras personas se le pedirá que represente esos papeles. Este cambio de roles lo obliga a ver el panorama desde otros puntos de vista, y al mismo tiempo da oportunidad al grupo de formarse una idea de cómo ve el protagonista a los otros personajes inmersos en su conflicto, a fin de prepararse para representar esos papeles como egos auxiliares. Así, el protagonista, usando su *tele* selecciona de entre el grupo, a las personas que representarán a dichos personajes.

La tercera fase es la de *participación* donde el principal objetivo es reintegrar al protagonista con el grupo y propiciar la catarsis grupal. El protagonista se da cuenta de las reacciones que ha provocado su acción en el resto de los asistentes, además de que puede escuchar la retroalimentación inmediata referente a su acción y a su conducta. El director o cualquier otro asistente también puede relatar experiencias que guarden alguna relación con el problema representado; en psicodrama todos son coterapeutas y todos son pacientes, como poniéndose en un mismo nivel vivencial. Los asistentes no deben dar consejos, ni moralizar, ni hacer juicios de valor sobre las externalizaciones de los demás. No se trata de hablar por hablar ni de criticar o ponerse del lado del "saber" en relación con quien externa sus problemas. La retroalimentación debe estar enmarcada en un encuadre definido. Los criterios para que una retroalimentación sea útil son los siguientes de acuerdo al artículo de Weiner y Sacks *Warmm-up & Sump-up*, p. 101, citado en Población, 1980):

1. Debe ser descriptiva y no evaluativa.
2. Debe ser independiente, es decir, relativa a la acción presente.
3. Debe referirse a la conducta factible de ser mejorada por el protagonista.
4. Debe ayudar al protagonista a seguir adelante en lugar de enfrascarse en el pasado.

Esta participación plagada de experiencias personales contribuye enormemente a aumentar la cohesión del grupo. Suele suceder que esta fase está cargada con expresiones de apoyo y afecto entre los participantes, como resultado de la unión y solidaridad que alcanzó el grupo en todas sus etapas. Esta fase cierra el círculo terapéutico facilitando para el protagonista mayor comprensión hacia las figuras que le han producido dolor en su historia, pues los antagonistas tienen la posibilidad de expresarse y relatar la acción de acuerdo a las vivencias experimentadas durante la representación; además, es muy común que el resto de los participantes se identifique más con los antagonistas que con el mismo protagonista, y al expresar su identificación y las emociones que están detrás de las acciones en este tipo de roles, el protagonista puede tener la oportunidad de escuchar y comprenderlas más a fondo, desde el lugar del otro, con sus problemas y necesidades personales.

Posteriormente la terminación de la *participación* consta de una fase estrictamente didáctica llamada *evaluación*, donde se hace una recapitulación de los pasos seguidos en la sesión y se pide a los asistentes su opinión sobre la efectividad de los mismos. El director transmite lo que percibió en cada fase y explica su proceder a cada paso. En general los asistentes hacen comentarios esencialmente sobre los aspectos técnicos de la sesión y hacen sugerencias sobre técnicas que pudieran ser más efectivas para ciertos casos, etc. Sin embargo, esta discusión teórica y técnica se puede omitir para no sacar al protagonista de su estado emocional, si la fase anterior resultó demasiado profunda.

Después de haber expuesto la estructura que da dirección a la acción dramática, podemos pasar a conocer más en detalle a las funciones a desempeñar por los agentes que dan vida a la sesión, bajo la óptica de Ramírez basado en el método de Moreno.

1) El director.

Es el agente principal, quien de su dinamismo, experiencia, y confianza en el método psicodramático, depende gran parte del éxito de las sesiones. su actividad se puede resumir en los siguientes puntos:

- Planear cada sesión considerando los intereses y necesidades del grupo.
- Fomentar una atmósfera permisiva y de confianza, donde el grupo pueda expresarse libremente.
- Provocar calidez en el grupo de modo que pueda haber un trabajo en equipo para decidir sobre las finalidades de la sesión.
- Asistir al grupo en la selección del protagonista.
- Usar técnicas que permitan involucramiento activo de todos en las sesiones.
- Ayudar al protagonista a preparar cada escena y a actuar.
- Proteger al protagonista contra cualquier ataque del grupo.
- Dirigir la discusión grupal después de la acción de cada sesión.
- Hacer un resumen de la sesión reintegrando saludablemente todos los puntos observados.

Aunque es básicamente terapeuta, se trate de una sesión centrada en un protagonista o de un psicodrama centrado en el grupo entero, Moreno (1966) habla de tres funciones del director, las cuales se describirán a detalle a continuación, abarcando las funciones resumidas arriba.

a) El director como productor. La base de esta función radica hacia el año de 1921 cuando Moreno perseguía como fin la renovación del teatro y la espontaneidad en su Teatro callejero, de tal forma, que el director como productor se refiere al director en el Teatro de la Espontaneidad, quien elige el argumento y

a los actores, que sin ensayos previos desarrollan las escenas que el productor señala. Se refiere al papel de coordinación y responsabilidad de organización o logística del proceso, por ejemplo en la formulación para cada situación específica de la idea dominante, el tiempo deseable, la posición y movimientos de los actores y el patrón ideal de la interacción. La diferencia entre este rol del director en el Teatro de la Espontaneidad y el Psicodrama radica en que en el primero, el argumento y los detalles de la producción, dan como resultado la producción dramática, y en el segundo, si el argumento y las escenas se toman de la exploración terapéutica de las necesidades del protagonista, se da como resultado un psicodrama.

b) El director como investigador social. Este concepto se refiere a la producción sociodramática, por estar en contacto con los problemas sociales, culturales, étnicos y religiosos de un grupo. Es una visión que va más allá de la problemática centrada en el protagonista o en los individuos que conforman al grupo; se trata de un planteamiento de los problemas y prejuicios del grupo como una pequeña célula social. Asimismo, el director investiga los ideales, problemas y prejuicios que el protagonista ha heredado del grupo étnico, social, político y religioso al que pertenece. Además, durante la sesión, por medio de los dobles y egos auxiliares, se explora la relación que tiene el protagonista con su átomo social y cómo esta relación influye en su problemática.

c) El director como terapeuta. Es esta su función principal en la cual se conjuntan una serie de características y roles que se deben asumir para mantener y dar seguimiento a los objetivos que se persiguen en cada fase de las sesiones. Es un papel que requiere de gran creatividad e intuición, pues debe estar pendiente de todos los detalles concernientes a: los diálogos, los tiempos, la relación intragrupal (la cohesión o desintegración inicial) y la ansiedad o interés de los participantes, su propia imagen y lo que proyecta al grupo. Es decir, en la *forma* el director está entre el escenario y el público, para darse cuenta de lo que va sucediendo en la acción y en las reacciones del grupo en cada escena y en cada diálogo entre el protagonista y los demás participantes de su conflicto, como un agente integrador de los fenómenos suscitados intra grupo. Asimismo, en el *fondo* el director debe medir intuitivamente el calentamiento del grupo del grupo en general y del protagonista en particular, pues entrar en la acción psicodramática prematuramente puede hacer abortar la acción y dilatar la dramatización demasiado y prolongar el calentamiento, puede restar vitalidad y dinamismo a la acción. Todos estos detalles pueden traer como resultado un insuficiente trabajo de las personas inmiscuidas en el drama.

Ahora bien, específicamente durante el *calentamiento* la función del director es preparar al grupo para la acción y seleccionar a quien será el protagonista. Para esto, primero debe reflexionar sobre su propio estado anímico y físico; es la fuente del entusiasmo y confianza con que debe contagiar a quienes trabajarán con él, debe vislumbrar la actitud que tiene el grupo para con el grupo mismo y con respecto a él, para saber hacia dónde encaminar el trabajo, seleccionando los ejercicios de calentamiento y

dinámicas grupales más adecuadas para las condiciones particulares del grupo (estas técnicas se describirán más adelante), ya sea con música, dibujos o fantasías guiadas. En cada paso, irá sondeando el estado emocional del grupo y el suyo propio, y en cada momento mostrará su sincera apertura como una estrategia para una mejor introducción al grupo y será el modelo para mostrar lo que espera del mismo, además que esto le facilitará la comprensión de sus propios sentimientos y se liberará de los obstáculos que le impidan trabajar. En este proceso, el grupo comienza a actuar como un auxiliar terapéutico, y con éste se discutirá la consecuente elección del protagonista y los alter egos.

Una vez escogido el protagonista, el director continuará preparándolo para la *acción*, iniciando con una entrevista en la que se aclararán puntos sobre su problemática sin pretender hacer una historia clínica. Recordemos que durante esta fase deberá enfatizarse con mayor precisión su cuidado por la observación del lenguaje corporal, y por centrarse en el aquí y el ahora. Después de la breve entrevista y teniendo ya suficientes datos para iniciar la acción, solicitará al protagonista que deje de narrar su historia y comience a actuarla, tratando de recrear tanto tangible como emocionalmente todos los elementos del conflicto en tiempo presente, estableciendo un lugar y una hora específicos. Es en este momento cuando el director pedirá al protagonista que haga uno de los papeles significativos del conflicto, tomando en cuenta las posiciones, tono de voz, situación, con el objeto de poner la muestra de patrones típicos de conducta de ese personaje, a quien lo representará más tarde. Posteriormente, le pedirá al protagonista que escoja a algún miembro del grupo que por alguna razón física o psicológica se asemeje a esa figura significativa en el conflicto. El objetivo de esta dramatización, es presentar dramáticamente el conflicto objetivizando el mundo confuso del protagonista en cuanto a su esquema interpersonal, interpersonal, subjetivo, y hasta imaginario y fantástico, de manera que todos lo puedan ver y palpar. De esta forma, el protagonista se enfrenta a su mundo con todas las deformaciones y percepciones con que se presenta cara a cara. Es como, ante la imposibilidad de llegar al fondo de la mente humana, poner "fuera" las representaciones mentales del paciente, reconstruyéndolas en el mundo físico y posibilitar su enfrentamiento y un encuentro directo consigo mismo. El director irá guiando al protagonista a la subjetivización y a la objetivización según como se vaya dando el proceso, hacia una reintegración psicodinámica del conflicto original. En resumen, se trata de una especie de laboratorio vivencial donde se da oportunidad al protagonista de revivir experiencias malsanas y reintegrarlas más saludablemente a su vida actual con ayuda del grupo. El director debe estar atento a todos los mensajes verbales y no verbales, conscientes e inconscientes, que le da el protagonista para ayudarlo a aclararlos, tratando de entrar en las proyecciones y alucinaciones éticas, religiosas, etc. desde el punto de vista del paciente, sin asustarse, sin censurarlo y cuidando de usar palabras que indiquen respeto y aceptación. Además, el director debe estar alerta para reforzar e intensificar las reacciones constructivas del protagonista. En una palabra, el director debe estar atento a todo lo que se insinúe o se muestre manifiestamente para puntualizarlo, intensificarlo y objetivizarlo. La acción es la mejor fuente del insight donde surgen los

obstáculos que impiden el crecimiento, para entrenar su enfrentamiento, primero en el psicodrama y después en la vida real.

Ya en la *participación*, al terminar la serie de escenas que constituyen la acción, el director debe sacar al protagonista de su trance, introducirlo de nuevo al grupo y promover la catarsis grupal por medio de la participación. Aquí el director pide a los presentes que expresen verbal y no verbalmente sus impresiones sobre la dramatización, eso sí, cuidando al protagonista contra moralizaciones o críticas, requiriendo de mucho tacto y experiencia por parte del director, ya que debe tomar en cuenta que los que hablan o participan son también protagonistas que se preparan para un psicodrama posterior, al expresar su identificación o rechazo hacia el protagonista o los antagonistas. Es aquí donde se realiza, según Moreno, la parte principal de la psicoterapia de grupo, donde las acciones y minipsicodramas pueden suscitarse y sucederse en cadena. El director deberá estar alerta para identificar a los nuevos protagonistas y darles oportunidad y espacio para expresarse, sin perder de vista al primer protagonista, quien provocó tal expresión de sentimientos. Para ayudar a todos los involucrados a cerrar la acción terapéutica, el director puede pedir que revivan juntos la escena conflictiva, cambiándola en base a los nuevos puntos de vista manifestados por todos o viviéndola como a ellos les hubiera gustado que fuera realmente. También puede hacer una breve entrevista postdramática preguntándoles cómo se sienten después de su actuación, para clarificar aún más el proceso que se ha actuado.

El punto de vista de Pablo Población, es que la función del director como terapeuta no es la de ser centro de transferencias, ni ocupar el lugar del saber y la curación; tampoco debe ser el modelo de identificación ni el simple de la patología de los otros. Población está a favor de que el terapeuta despierte la conciencia en los demás de que todos son los terapeutas de todos y de que todas las relaciones son significativas no sólo a nivel transferencial sino a nivel del tele, mostrando que todos pueden ayudar y ser ayudados por los demás, incluso participando el mismo terapeuta como un miembro más, exponiendo sus opiniones y emociones. Sin embargo sí tiene un papel diferenciado: conduce al grupo por caminos terapéuticamente productivos, promueve una participación homogénea en el grupo y es un yo-auxiliar calificado. Es mejor ponderado lo que el psicodramatista conduce a que se desarrolle en el escenario y entre los miembros del grupo, a las intervenciones que pueda ejecutar muy al estilo de un "gran gurú" que establezca pautas a seguir. El autor propone que no se busquen relaciones de transferencia sino de tele, más sinceras, completas y reales, entre terapeutas y el grupo. Para ser psicodramatista se requieren ciertas condiciones, entre las cuales Moreno (1967) destaca en su libro *Psicodrama* (P.75): "sencillez cordial y abierta hacia los demás, mucho ánimo e imaginación creadora". El autor añade: "confianza en la capacidad de crecimiento de los individuos, un carácter cooperativo y mucha humildad". En cuanto a la formación profesional requerida, se aconseja ser parte de un grupo psicodramático con el objeto de facilitar la maduración técnica, obtener un conocimiento profundo de las psicopatologías humanas,

conocer técnicas como las gestálticas, de expresión corporal, amplios conocimientos de técnicas terapéuticas, etc. Cuando se trabaja en coterapia, si es el caso de ambos terapeutas de distinto sexo, puede traer las ventajas de facilitarse la identificación, habiendo mayores posibilidades de establecer relaciones tan más positivas que más tarde también favorezcan mejores funciones de yo auxiliares. Además, cuando uno de los terapeutas sea el director psicodramático, cuenta con el apoyo del otro psicodramatista de otro sexo, y se pueden enriquecer al intercambiar los roles, pues además uno actúa de observador del otro, propiciando crítica, estimulación, enriquecimiento mutuo. La coterapia también entorpece el proceso del grupo, cuando ambos terapeutas se sumergen en relaciones poder-sumisión o de competencia, etc., por ello es necesario que la pareja trabaje en su relación de forma acertada.

2) El doble

El doble o *alter ego* es el auxiliar más importante del director, pues resulta ser la voz y la psique del protagonista con sus dudas, conflictos, ambivalencias, etc. Se distingue de los egos auxiliares en que éstos, representan a las personas del átomo social del protagonista, y en cambio el doble es la expresión del propio aparato psíquico del protagonista, con las distintas fuerzas dinámicas que se debaten dentro del hombre (yo, superyó y ello -para Freud-, o adulto, padre y niño, -para Berne-). Tales fuerzas encontradas ya han sido personificadas en el teatro de todos los tiempos a través de un ángel y un demonio que luchan por arrastrar a su lado al individuo, o como brujas (Macbeth, de Shakespeare, por ejemplo) y seres fantásticos que tratan de engañarlo o manipularlo. En fin, específicamente en el psicodrama, el cometido de los dobles, es representar la dinámica de la psique del protagonista para evidenciarla ante el mismo. Se pretende que el doble presente distintos aspectos del conflicto del protagonista para que éste los reconozca, los acepte y los reintegre en lugar de proyectarlos al exterior como si fueran seres sobrenaturales o fuerzas externas a él mismo, sobre los que no tiene poder alguno.

El doble puede ser uno de los auxiliares entrenados del director o un miembro cualquiera del grupo, con la suficiente sensibilidad para entender la problemática del protagonista. El doble pasa al escenario y se coloca junto al protagonista, donde pueda ver sus ademanes y gestos pero sin distraerle, restarle libertad, ni presentarse como quien está observándolo o analizándolo.

La *primera función* del doble es **identificarse lo más posible** con el protagonista, empezando por tomar la misma posición física e imitando sus ademanes, tratando de comprender la relación que hay entre el lenguaje del cuerpo y las emociones. Si tiene entrenamiento bioenergético, podrá identificar la parte del cuerpo del protagonista hacia donde ha desplazado sus problemas emocionales. La *segunda función* del doble, es **expresar en primera persona**, como si fuera el protagonista, **los sentimientos**

que éste haya expresado confusamente a través del tono de voz, ademanes y posición. La *tercera función* es **cuestionar**, como si fuera la conciencia del protagonista, sus resistencias, ambivalencias y demás mecanismos de defensa. La *cuarta función* es **explorar discretamente la relación** que el protagonista tiene con las personas que son la ocasión de sus conflictos y con las demás personas que forman la trama de atracciones y repulsiones en el círculo social donde se mueve. La *quinta función* es **ayudar al protagonista a evaluar** los pros y los contras de las varias soluciones posibles a su problemática. (según los principios y valores del protagonista). La sexta función es dar apoyo físico y moral al protagonista cuando éste se ve enfrentado con aspectos de sí mismo que lo amedrenten. El doble debe permanecer a su lado imitando sus posiciones como reflejándolo.

3) Ego auxiliar

Al igual que el doble, es un asistente terapéutico tanto para el director como para el protagonista. En la actuación dramática de éste, ocupa el lugar de personas o cosas de su átomo social, que son el contexto de su problemática. Aquí entra en acción el proceso llamado "tele", cuando el protagonista tiene que escoger a las personas del grupo, que representarán a los personajes de su átomo social. Suele ocurrir que la actuación del problema es más realista cuando se hace con egos auxiliares que han vivido o están viviendo ese mismo problema, y por lo tanto, todos pueden enfrentarse a la situación conflictiva con mayor efectividad por la cercana aproximación psicodramática a la verdadera situación existencial de los participantes.

Moreno destaca tres funciones de los egos auxiliares: La *primera es representar a la persona ausente* tal como la percibe el protagonista. Su papel no es estar ahí para defender a la persona ausente de las distorsiones del protagonista, sino que debe objetivizar la proyección, para que el protagonista la vea con claridad; *la segunda es investigar la relación o situación conflictiva entre el protagonista y la persona del átomo social* cuyo papel toma, denotando los fundamentos que hay detrás de una mala o buena relación entre ambos; *la tercera es la de guiar al protagonista* haciéndole ver otros aspectos de la persona que causa su conflicto, y que el protagonista no puede o no quiere ver dentro de su "ceguera de taller" o transferencia negativa. En esta función completa básicamente el papel de agente terapéutico que de por sí ya lleva implícito en su actuación. Al representar objetivamente las impresiones subjetivas que el protagonista tiene de la otra persona, lo mismo que al reportar imparcialmente lo que esas proyecciones le hacen sentir como si fuera la otra persona, ya está actuando terapéuticamente a fin de que el protagonista vea como en un espejo su relación con otras personas y lo que les hace sentir a esos otros. Sólo después de estas observaciones se puede modificar una conducta. El ego auxiliar debe estar atento a las necesidades y represiones del protagonista para llenarlas y satisfacerlas en el momento

adecuado, a nombre y en lugar del rol que representa. En este sentido su actuación es reconstructiva. La integración personal de los egos auxiliares se mide por la espontaneidad y creatividad con que desempeñan sus papeles. En cambio, si un ego auxiliar tiene dificultad en captar las indicaciones del protagonista, es señal de que él mismo tiene problemas en ese rol. Así que su actuación le servirá de calentamiento para explorar ese mismo problema como protagonista posteriormente.

Pablo Población define brevemente al yo auxiliar, como quien tiene la misión de representar el papel que el protagonista requiere para su dramatización. Es frecuente que al ser movilizado por el rol que se le adjudicó, posteriormente requiera explorar aspectos de sí mismo al concluir la representación, aportando con ello distintas ópticas al conflicto nuclear.

4) El protagonista

Según la visión de Moreno, ya quedó más que claro, que es el paciente en quien se centra la principal atención de la actuación psicodramática. El protagonista también es un agente dinámico y terapéutico, pues en su elección, el director debe tener en cuenta no sólo cuál es la persona con mayor necesidad de tratamiento en el momento presente, sino también cuál es la persona que puede tener mayor repercusión en todo el grupo por el tipo de problema que lo aflige. Esto es debido a que cada quien tiene sus experiencias vivenciales propias e individuales, pero como todos los seres humanos que nos movemos, sentimos y vivimos dentro de un marco genérico y específico común, la experiencia de uno tiene muchos puntos de contacto con las experiencias de los demás. Y es aquí donde radica la fuerza y eficacia del psicodrama como terapia grupal. De esta manera, el protagonista es un instrumento terapéutico de todo el grupo, porque se presenta con todo y su problema con la realidad de una vida y no como un actor de teatro que ha tenido que sacrificar su propio yo para presentar el rol ideado por un autor determinado. Además influye en el grupo porque el nivel verbal se trasciende y se incluye en la dimensión de la acción.

Pablo Población (1980) argumenta acerca del protagonista, que aunque la acción concreta la dramatización puede estar protagonizada por uno o varios de los participantes, incluso por los terapeutas (sobre todo en algunos casos de exploración sociométrica), en realidad todos los participantes son los protagonistas en cada acción, dado que en el protagonista real se cargan o se proyectan los conflictos de la mayoría del grupo, y en el protagonista se decide focalizar las áreas básicas del interés grupal. Si permanece un protagonista único o se van desencadenando situaciones que ameriten cambios en los participantes, dependerá de la movilidad del grupo y de la sensibilidad del terapeuta para identificar las necesidades individuales y de la totalidad, para obtener la mayor producción terapéutica.

5) El grupo

Ya que el psicodrama es esencialmente una terapia grupal, es de suponerse el importante papel que juega el grupo, el cual no es como en otras terapias, un conjunto de espectadores, sino que todos son también agentes dinámicos en la acción dramática. Por ejemplo en el calentamiento, el grupo ayuda al director a romper el aislamiento del que será el protagonista, creando una atmósfera de confianza., además de participar en la elección del protagonista. En la acción, del grupo salen los egos auxiliares y los dobles. Además la presencia del grupo está constantemente presente en la penumbra de la acción dramática, pues el protagonista aunque está principalmente concentrado en su representación, nunca pierde de vista los gestos, la respiración y aún el silencio del grupo, e incluso éste influye en los actos de los actores. Y finalmente, en la participación, al compartir con el protagonista las experiencias dolorosas o gozosas de su vida, está coparticipando con experiencias semejantes haciendo sentir al protagonista que no está solo.

Sobre la restricción de la conformación del grupo, Pablo Población hace la siguiente pregunta: ¿Quién constituye el público? Eso depende del tipo de grupo en cuestión, para lo cual Población hace una especial clasificación. Para un grupo terapéutico, los pacientes deben ser máximo 9 y mínimo 4, a excepción de la terapia de pareja que se limita a ésta. Para grupos terapéuticos institucionales como por ejemplo para hospitales psiquiátricos, además de los pacientes se pueden admitir sujetos en formación, visitantes, personal, etc. En grupos de formación también puede haber observadores. En teatros terapéuticos, la entrada no es restringida. ¿Cuál es la función del público? Gracias a éste se desencadenan fenómenos de relación intergrupal. Cada participante utiliza la escena y a los participantes para investirlos con su mundo interno, y mediante el proceso psicodramático, las relaciones se van volviendo más naturales y más libres de adjudicaciones personales; el grupo se convierte en un campo de confianza que ofrece la opción de explorar la vida de nuevo bajo nuevos enfoques, de re-crear modos de vivir y de utilizar los espacios y los grupos como campos de experimentación existencial.

6) El escenario

Moreno concibe al escenario también como un agente dinámico, en la medida en que incide directamente en la construcción o reconstrucción de las experiencias representadas. Concretamente, Moreno se refiere al diseño que realizó para el teatro psicodramático de Bacon, N.Y. donde trabajó con pacientes mentales y donde después entrenó a muchos psicodramaturgos.

Niveles físicos del escenario donde tienen lugar momentos determinantes del psicodrama:

1. Nivel de la entrevista. El primer nivel es un círculo de cinco metros de diámetro y es el primer escalón del escenario. Aquí es donde el director se pone metafóricamente al nivel de todos los participantes, entrevistando brevemente al protagonista.

2. Nivel de la reflexión. Es el segundo escalón del escenario y es un círculo de aprox. cuatro metros que rodea la plataforma principal del escenario. Por él se mueve el protagonista haciendo un soliloquio sobre su situación y junto a él camina el doble imitando sus ademanes.

3. Nivel de la actuación. Cuando el protagonista y el doble se han comprendido y compenetrado como si fueran la misma persona, el director los invita al escenario, el cual es una plataforma circular de cuatro metros de diámetro, que ofrece toda la libertad deseada para la expresión de la espontaneidad y creatividad de los actores.

4. Nivel de las relaciones trascendentales. A dos metros de altura y rodeando la plataforma de acción, hay un semicírculo que forma un cuarto nivel, que constituye el nivel de los ideales, en donde pone con el auxilio de los egos auxiliares a las figuras que sirven de inspiración en el camino de la vida, todo en un nivel trascendental.

Aunque en su origen el escenario del teatro terapéutico instituido por Moreno en Beacon USA, comprendía en total trece escalones o niveles, en la experiencia de Pablo Población en su práctica más reciente, no es necesario un espacio más sofisticado que cualquier sala con suficiente cabida como para que los participantes se sientan con comodidad y se destine un espacio libre para la dramatización. Es más conveniente la disposición de los asientos en círculo o semicírculo, acomodándose de un modo informal. Cualquier atributo o medio de un escenario especial no es absolutamente indispensable. Lo que se requiere realmente es un escenario que responda a las necesidades del aquí y el ahora del protagonista.

2.1.3. Métodos

Los métodos o las técnicas psicodramáticas son aquellos medios utilizados por el director para integrar al grupo y movilizarlo hacia una mayor participación en cada una de las etapas ya antes mencionadas.

El éxito de las técnicas depende de su aplicación adecuada según el momento y el contexto de las sesiones y de que correspondan a la situación emocional y problemática del grupo y su protagonista. En ningún caso deben usarse por azar, o a ciegas o para "entretener" al grupo. En la selección de las técnicas el director debe tener cuidado de purificar emociones intensas provocadas antes de las sesiones y manejar su trabajo de tal forma que no proyecte sus problemas en el grupo o en el protagonista.

También, se entiende que es importante que las técnicas que se empleen sean apropiadas a la edad, educación y cultura general de los participantes. Por último, cabe resaltar que en las técnicas importa más la acción dramática en lugar del exceso de palabrería y discursos: objetivizar sentimientos *actuando*, en lugar de sólo hablar de ellos.

A lo largo de 30 años, surgieron más de 300 técnicas, según Zerka Moreno (1965), sin embargo su selección varía según los fines específicos que se persigan. Por ejemplo, para aclarar sentimientos del protagonista se recomienda el soliloquio, el monodrama y la escenificación de los múltiples "yo"; para tomar conciencia de las emociones y facilitar su expresión, se sugieren técnicas que enfatizan el uso del espacio y los movimientos corporales. Con el conocimiento de la bioenergética, el director puede "leer en el cuerpo" del participante, y escoger el ejercicio que le facilite movilizar o energizar sus partes corporales distorsionadas que impidan la libre expresión de sentimientos reprimidos. Incluso pueden darse masajes en partes tensas para ayudar a soltar el llanto, o expresar miedo u odio.

Algunas reglas que deben tenerse muy presentes al aplicar los métodos, según expone Zerka Moreno (1965):

- El protagonista debe actuar su problemática ubicándose en el presente, en el "aquí y el ahora", y se le indicará constantemente que detalle minuciosamente sus representaciones mentales mientras arregla el escenario, hablando en presente del indicativo, particularizando el tiempo y el lugar. Por ejemplo: "estoy en mi casa, tengo 13 años, está atardeciendo..."
- El director no pone en tela de juicio lo que se dice o se hace, sino que se acepta como verdad la versión subjetiva del protagonista.
- La acción psicodramática debe ir de lo más superficial a lo más profundo, y debe tomarse en cuenta esto para no forzar a quien todavía no se encuentra listo para entrar de lleno en profundidades.
- El protagonista es quien elige el tiempo, el lugar y la escena a representar. Se tiene respeto por la iniciativa del participante, y son el grupo y el director asistentes y acompañantes en cada uno de los pasos que da.
- La finalidad del psicodrama es contribuir a que el individuo sea amo y señor de sí mismo, tanto en la expresión como en el control de sus sentimientos.
- El insight, debe brotar del interior del protagonista, no como presión del grupo.
- No se admiten interpretaciones teóricas que sólo fomenten el refuerzo de las defensas del individuo. Se trata de percibir lo más objetivamente posible a partir de la acción dramática.
- Nunca debe dejarse al protagonista con la impresión de que él es el único que tiene el problema presentado.
- Es necesario que el director tenga entrenamiento serio en psicodrama.

Las técnicas se describirán brevemente a continuación, con la finalidad de dar una idea más gráfica del modo en que se desarrollan las sesiones; se presentarán las técnicas agrupadas según como pueden usarse en las tres fases que estructuran una sesión psicodramática: calentamiento, acción y participación.

Calentamiento

Debido a que esta fase tiene el objetivo de preparar a todos los participantes para hacer una presentación dramática de sus problemas, las técnicas usadas deben corresponder a este fin. Es así como la principal preocupación del director en esta fase y sobre todo al iniciar la sesión, será usar técnicas que fomenten la espontaneidad del grupo, como por ejemplo las siguientes:

En la *Presentación de sí mismos* el director invita a todos a presentarse dando su nombre y algún otro dato que diga algo de sí mismos. Si el grupo se nota algo reservado, el director debe mostrarse como el modelo del grupo presentándose primero con la mayor espontaneidad posible. De ser posible, se recomienda establecer una relación personal y visual con cada participante. Incluso de esta manera se puede intuir lo que la gente espera o teme de la sesión. Se puede usar este ejercicio como test sociométrico al observar quiénes se sientan cerca del director, quién se aísla, quién se presenta primero, etc. para detectar el grado potencial de colaboración. Si el director se da cuenta de que la presentación verbal se está haciendo muy larga y tediosa, puede pedir al grupo que se presenten expresando el sentimiento que tengan en ese momento por medio de lenguaje no verbal: gestos, mímica, etc. y así también se irá conociendo la rigidez o soltura del grupo.

En la *Presentación por expresiones emocionales* el grupo se pone de pie y van diciendo su nombre con el tono de voz que usaría una persona que les tenga "mala voluntad", y después el resto del grupo repite a coro la expresión. Esto ayuda al director para identificar las dificultades que algúen tenga para expresar emociones ni aún adoptando otro papel, así como también para identificar lo que siente el átomo social de cada integrante del grupo. También de esta manera se van preparando los dobles y egos auxiliares.

En el *Sociodrama activo* se pide al grupo que se ponga de pie (insistiendo en la movilización), y también que pongan la mano derecha sobre el hombro de la persona que más conozcan; así se notará quiénes son los mejor conocidos y cuáles son los subgrupos, pues entonces su siguiente tarea será integrar a todos en un grupo común. Una variante de este ejercicio que da mayor cohesión y entrena a egos auxiliares, es pedir a cada uno que escoja a la persona que quisiera conocer más personalmente; se formarán pares donde cada uno hablará de sí mismo y se escucharán sin hacer preguntas ni comentarios,

después en grupo, cada quien se presentará con el nombre e historia del compañero, mostrando la dificultad o facilidad para escuchar empáticamente, y la persona representada se verá como un espejo. Esto añade un toque de hilaridad y relajamiento pero con respeto.

En la *Presentación por medio de dibujos* generalmente se usa con personas de formación muy intelectual y rígida que sólo saben expresarse con palabras. Con esta técnica se puede jugar mucho.

Las *Esculturas* se usan para promover la creatividad del grupo, quitar rigidez y darse cuenta de la confianza que se pueden tener entre el grupo e individualmente. Puede hacerse de muchas formas, entre todos; puede alguien comenzar y los demás ir agregando elementos. También pueden hacerse subgrupos para su respectiva escultura, y otra manera es que alguien del grupo represente a su familia, mostrando su problemática.

Existen *Ejercicios bioenergéticos y con danzas y cantos* que son ejercicios con los que igualmente se pueden generar muchas alternativas de aplicación ya que hay un sinfín de posibilidades para manifestar los sentimientos expresados en bailes, movimientos espontáneos y sonidos propios, donde se puede lograr un trabajo muy intenso, tomando en cuenta la rigidez y la obsesión de las mayorías por seguir patrones convencionales en contraste con la espontaneidad y creatividad que se buscan promover.

En fin, hay una larga lista de técnicas de calentamiento y variantes, donde lo importante es que el director esté abierto a las innovaciones que pueda integrar de los otros y las pueda adaptar a su personalidad y a las necesidades del calentamiento, a saber: integrar al grupo, promover la espontaneidad y creatividad y percibir la problemática que a parece en cada ejercicio. En resumen, el grupo debe prepararse para la acción dramática y para escoger al protagonista. Una vez que se han encontrado los elementos para cumplir con este objetivo, se debe pasar a la siguiente fase.

Acción

De manera general, Pablo Población (1980) muestra para la fase de dramatización o acción las siguientes técnicas dramáticas que se pueden utilizar:

- ✓ **Dramatizaciones.** Es la representación por parte del protagonista (sólo o con ayuda de yo auxiliares) de una situación pasada, presente, futura, real, imaginaria, simbólica, con o sin palabras, sonido, música, etc.

- ✓ Juegos. Son situaciones simbólicas propuestas a todos aunque no todos participen, que no están concentradas en los protagonistas y que afectan a todos para un diagnóstico grupal. Por ejemplo, el juego de la selva, donde cada quien adopta un rol en el espacio escénico para relacionarse con los demás.
- ✓ Ejercicios. Están más centrados en lo corporal. Se elude la palabra propiciando el uso de los demás sentidos: tacto, olfato, etc.
- ✓ Esculturas. Se propone modelar con los cuerpos, expresiones simbólicas de la actitud personal o red de relaciones interpersonales.
- ✓ Juego de roles. Se representan los roles psicosomáticos, sociales y los culturales.
- ✓ Tests sociométricos. Exploran la red de relaciones interpersonales a nivel intragrupo (simpatías y aversiones; status de poder o de rechazo de cada participante).

Ahora, de manera más concreta se puntualizarán una serie de técnicas como ejemplos que sirven como preparación antes de entrar a una acción más profunda y organizada, según la experiencia de Ramírez:

En la *Personificación y dramatización de una historia* alguien puede representar a un personaje de la historia o a alguien que le haya impactado en su vida, así como también puede hablar como si fuera ese personaje, de sí mismo como personaje y de sí mismo como sujeto. Aquí se muestran los ideales que cada cual tenga y lo que piensa hacer para lograrlos. En la dramatización de una historia (técnica usada mucho por Moreno con los niños de Viena en 1911) se pide al grupo que diga qué historia les ha impresionado más y se escoge una para que se actúe libremente.

La *Tienda mágica* es un juego donde se venden cosas no materiales no con dinero sino con trueques simbólicos. Ejemplo: se puede comprar compañía a cambio de ofrecer más horas de estudio, etc. Cada parte del grupo expone por medio del psicodrama lo que le hace falta y el grupo le ayuda a resolver si está usando los medios adecuados.

En el *Monodrama* alguien del grupo pasa al escenario a representar un problema propio tomando todos los papeles de la situación interpersonal conflictiva, y después actúa el final más deseable. Posteriormente se hace una pequeña participación.

Con los *Títeres y representación de animales* se pueden usar muñecos y hacer una función completa o representar animales. Casi siempre esta técnica es para niños, y resulta una verdadera terapia de juego para prepararlos al posterior enfrentamiento con un problema mayor.

En el *Calentamiento por medio de dobles* se hacen subgrupos entre quienes se tengan más confianza. Aquí todos se preparan para ser posibles protagonistas y todos se preparan para ser dobles. Se expone un problema en cada equipo por un protagonista y se van cediendo la palabra entre protagonistas, y los dobles lo repiten actuando como el protagonista. Todos adoptan ambos roles. Después se elige un protagonista por subgrupo y finalmente un protagonista por grupo total, con el problema que más eco tenga en general.

Con la *Actuación de fantasías* se representan fantasías o sueños para tomar consciencia de puntos oscuros o "inconscientes" de la personalidad. El director puede explicar cómo los sueños e ilusiones pueden ser útiles para aclarar nuestros problemas. Se pide al grupo que se concentre en sus fantasías particulares. Después los que quieran relatan sus experiencias imaginativas. El grupo escoge la fantasía con que se iniciará la acción. La persona escogida pasa al escenario fungiendo como productor y director escogiendo a las personas idóneas para cada rol. Otra variante es crear una fantasía dirigida e impuesta de antemano por el director, quien irá conduciendo la imaginación del grupo. Después todos platican sobre lo que se experimentó en el viaje, y se escoge un caso para ser dramatizado.

En el juego de la *Silla vacía* se coloca una silla en el escenario y el director sugiere que ahí se imagine a una persona viva o muerta con quien se tengan cuentas pendientes y a quien no pudieron expresar todo lo que sentían. Se escoge a un protagonista para ponerse frente a la silla y comienza su dramatización; si tiene dificultad, se asigna un doble para que le ayude a expresarse; se pueden cambiar los lugares, ocupando el lugar de la silla para dar respuesta como la persona ausente. El protagonista elige a un ego auxiliar que mejor represente a la persona en cuestión y continúa el diálogo. En esas escenas se puede ir hacia el pasado o hacer proyecciones hacia el futuro. Después viene la participación. En este ejercicio se puede explotar el beneficio del cambio de roles, en cuanto a la obtención de una percepción nueva y más objetiva sobre la persona con la cual se tiene el conflicto.

Con la *Técnica del espejo* el protagonista actúa en el escenario como si estuviera en un teatro representando a un personaje cualquiera, sin involucrarse personalmente con lo que está haciendo o diciendo. Alguien más del grupo pasa al escenario como ego auxiliar y repite la acción pero en primera persona como si fuera el protagonista. Este, corrige la representación del espejo. Aquí las confrontaciones nunca son verbales. En cada corrección se va descubriendo la verdadera naturaleza del protagonista.

En el *Soliloquio* se invita al protagonista a que exprese en voz alta sus sentimientos más personales, sus confusiones, sus estados de ánimo, etc. El director puede asignarle un doble para ayudarlo a profundizar en su reflexión. Mientras habla de sus ambivalencias, el director puede planear con mayor

aciertó las escenas que pueden dramatizarse. Se pretende que se dejen a un lado los convencionalismos y máscaras.

Participación

Se recordará que en esta fase el director regresa al protagonista de la libre asociación dramática y de la fantasía, a la realidad reintegrándolo con el grupo. El director habla con el grupo sobre la apertura que ha mostrado el protagonista y entonces invita al grupo a que también se abra con la expresión sincera de sus vivencias personales traídas a su memoria a partir de la dramatización.

En su quehacer psicodramático apegado al método de Moreno, Pablo Población (1980) llama a esta fase *Comentarios del grupo*. Es equivalente a lo que Moreno denominó como *Participación* y consiste en la intervención del grupo toda vez que se concluyó la acción. Cualquier comentario emitido debe contribuir a la catarsis del grupo, para una integración de los elementos dramáticos con el trabajo personal de cada participante; en el caso de los grupos de formación para psicodramatistas, también se pueden hacer comentarios a nivel técnico. Las intervenciones pueden ser de índole *emocional*, cuando se proyecta en el protagonista algún rasgo emotivo o cuando se comenta en primera persona los sentimientos que se desencadenaron a través de las dramatizaciones, y en todo momento el sujeto muestra su emoción con respecto al otro. También podemos distinguir comentarios de tipo *racional*, cuando sólo se hacen interpretaciones de lo observado, cuando se dan consejos, cuando se hacen comparaciones con experiencias propias, cuando se indican normativas socioculturales, por ejemplo: "debe ser el hombre el que tome la iniciativa, la mujer hizo bien en estar pasiva", o cuando se extienden críticas tanto a la actuación, a la postura, al lenguaje, a la mímica, etc. El autor recomienda promover comentarios más de tipo emocional, preguntando "¿podrías comentar también cómo te hizo sentir el ejercicio?". Si se da el caso de una discusión netamente racional, probablemente se trate de una profunda resistencia a la movilización emocional, y si es así, no se debe obviar la aclaración de ello. También en el caso de que se desencadenen comentarios que expresen la ideología de estereotipos socioculturales, es necesario promover una crítica grupal al respecto, con el objeto de ayudar a desmontar posibles ataduras que impidan un encuentro más diáfano de los participantes con sus propias naturalezas.

El autor señala que la actitud del terapeuta en los comentarios, no debe ser ni silenciosa ni interpretativa. "El equivalente a la interpretación psicoanalítica debe estar en el psicodrama centrado de preferencia en la toma de conciencia por parte del propio sujeto durante la dramatización, dentro del proceso de la catarsis de integración" (Población, 1980, citado en Campos, 1980). Así, los terapeutas son

libres de expresar sus opiniones y emociones, al mismo tiempo que deben destacar aspectos significativos, y animar la expresión e interrelación.

Ahora, Ramírez (1987) nos brinda ejemplos concretos sobre técnicas adecuadas para usarse en la Participación:

En la *Participación verbal* se acercan al protagonista incluyendo al director, a compartir las experiencias con las que se sienten identificados con él. Esta participación debe ser muy cerca del protagonista planteando un ambiente muy intimista para dar calor al protagonista y hacerle sentir que su problema es compartido.

El ejercicio de las *Actuaciones breves*, se usa cuando generalmente después de una acción muy profunda y emotiva, quedan personas involucradas emocionalmente con el mismo problema. El director debe cerrar la situación conflictiva con actuaciones breves de protagonistas eventuales (pueden repetirse técnicas o usar alguna de fases anteriores). El mismo protagonista original suele sentirse más fuerte ayudando a los protagonistas alternos que se sienten sacudidos e identificados con él.

La *Participación sin palabras* se usa en el siguiente caso: si hay personas que no tengan experiencias personales semejantes a las del protagonista, pueden acercarse a él y expresarle su comprensión con contactos físicos y cualquier manifestación no verbal.

En la *Participación verbal* el director pide al grupo que se dirija al protagonista con lo que se aprendió o se descubrió en la sesión, a partir de la dramatización y de la persona del protagonista mismo.

Por último, se puede concluir con una actividad para reafirmar los lazos de solidaridad y crecimiento compartido de los participantes.

Sobre las vías terapéuticas:

Para llegar a la finalidad terapéutica que Moreno describe como "creación total de la vida", se movilizan ciertos procesos que abren el camino hacia tal meta; éstos son: la catarsis, el autoconocimiento, el encuentro, el aprendizaje y el desarrollo de la espontaneidad. A continuación Pablo Población (1980) nos da las siguientes referencias:

a) La catarsis

Es necesario diferenciar este concepto con el de *Abreacción*, pues este último es una simple descarga emocional mientras que la *catarsis* conlleva una reconstrucción. Aunque un tanto vago, Moreno no deja de describir su concepto de catarsis: "el yo tiene la oportunidad de encontrarse y volver a ordenarse, recomponer los elementos que se habían disociado, integrarlos en un todo y lograr así un sentimiento de poderío y alivio, una catarsis de integración y purificación mediante el complemento" (Moreno, 1966 citado en Población, Op. Cit, p.148). En resumen se trata de un proceso interno de reconstrucción de la personalidad. La descarga emocional que acompaña a este proceso es la abreacción, pero es un mero subproducto. Y para llegar a la catarsis, a un cambio de estructura, es necesaria la vía de la acción y del juego. A través del juego dramático todo transcurre en el aquí y el ahora en un encuentro total del sujeto consigo mismo y con el todo: lo oculto, lo indeseado, lo rechazado, lo desconocido y lo potencial; es un retorno a la disociación interna y un encuentro ante las potencialidades de su reconstrucción.

b) Autoconocimiento

El principal objetivo en la práctica del autor es el esclarecimiento para el sujeto, del "para qué" y el "cómo" más que el "por qué"; es decir, es más importante la finalidad o el sentido de lo que se va descubriendo, que su génesis, encarar el sentido adaptativo que hurgar en las fuentes.

Pablo Población pone énfasis en el autoconocimiento de: **los roles inadecuados** (*los modelos que el sujeto pudo aprender en el contexto familiar, social o cultural que ya no le funcionan en su realidad presente*), **círculos viciosos en la interrelación** (*en la interrelación con otros sujetos cada quien asume papeles que alimentan la productividad patológica del otro, de tal forma que se busca en psicodrama identificar los refuerzos que han mantenido dichas conductas*), **el planteamiento existencial total** (*se trata de encontrar las condicionantes familiares, sociales, etc. que han llevado al sujeto a determinar las líneas de acción hasta el momento, y replantear nuevas líneas proyectándolas hacia el futuro para lograr una satisfacción existencial*), **roles potenciales** (*hacer que el sujeto conozca, valore y movilice facetas que posee como riquezas potenciales de su personalidad*).

c) El encuentro

En el grupo se pueden esperar múltiples relaciones que pueden ir como en espiral ascendente hacia vínculos intensos y enriquecedores, mediante el compartir la intimidad y el deseo de crecer. *El encuentro*, es una relación acalorada de lucha, odio, rechazo, amor, hostilidad, cooperación, etc., donde los

participantes se tocan, se pegan, se besan....El resultado de las relaciones *te/e* intragrupales conforma una compleja red interrelacional que es movilizadora de sentimientos y potencialidades del grupo.

d) El aprendizaje.

Está implícito en toda psicoterapia como adaptación del comportamiento a través del ensayo y error. En psicodrama una vía directa del aprendizaje es el juego de roles, abarcando dos campos bien definidos: a) la exploración del yo a través de la representación de los roles, y b) la creación de roles para descubrir potencialidades y desarrollar la creatividad. En resumen, se trata de descubrir nuevas conductas posibles, "aprender que se puede aprender", encontrar nuevas pautas de expresión que sustituyan la estereotipia patológica.

e) El desarrollo de la espontaneidad

Todos los procederes del psicodrama sirven a su desarrollo, como lo muestra el siguiente esquema:

Por medio de	La acción
	La relación interpersonal
	El eco del grupo
A través de	
los procesos de	Catarsis
	Encuentro
	Toma de conciencia
	Aprendizaje
	Aumento de la espontaneidad creativa
Se alcanzan sus	
objetivos	Eliminación de los sistemas de tensión
	Expansión del concepto del propio yo
	Crecimiento personal
Que llevan a la última meta	Integración de la propia individualidad y de la relación interpersonal (Creación total de vida)

Pablo Población argumenta que si se parte por presuponer que hay algo que curar y entonces, aclarar lo que se conceptualiza como patológico y por ende, susceptible de tratar a nivel terapéutico, que no es otra cosa -según Moreno- que un acuerdo social para denominar las variantes de la vida psíquica que no se ajustan a las normas de realidad imperantes en determinada cultura.: "lo patológico se alude a las desviaciones de las normas culturales y de las leyes sociales o al vacío psíquico, que contribuyen en múltiples formas de empeoramiento del status sociométrico de los individuos" (Moreno, 1966, citado en Población, Op. Cit. p. 156).

Según Pablo Población, se puede encuadrar el modo de mostrarse los sujetos en el grupo en tres categorías actitudinales de roles:

- A. Transmisión del vacío psíquico o privación emocional. El grupo se muestra retraído, su postura es enroscada a, responde con hostilidad o reticencia, y se denota falta de participación en el juego. El sujeto expresa con su actitud, su temor al contacto personal y su falta de espontaneidad.
- B. Desviación o inadecuación con respecto al medio. Busca la aprobación de los otros narrando sus dificultades, busca la atención del terapeuta y reprocha la falta de ayuda. El sujeto no puede ocultar su necesidad de encontrar una figura "fuerte" con la cual competir.
- C. Rigidez adaptativa. El sujeto el asiento más convencional de la sala, su presentación es muy formal y protocolaria (saludando, por ejemplo, de la mano a todos). La falta de convencionalismo de alguien, podría irritarle. El sujeto muestra su hiperadaptación a los formalismos del medio en que ha crecido.

Con estas observaciones, se puede dar explicación de importantes aspectos dinámicos de la patología de cada individuo, pero lo más importante es que cada actitud muestra un determinado nivel de relación del sujeto que conduce a una diferente estrategia terapéutica. El origen de la desviación del sujeto se debe a un cimiento resquebrajado de la relación con alguno de los primeros yo auxiliar (la madre o el padre), y por consiguiente un trastorno en la espontaneidad que impedirá al sujeto desenvolverse adecuadamente en su entorno. Las diversas estructuras psicológicas, se construyen sobre esta base mal cimentada, para compensar el vacío. Independientemente a esa falla primordial, el terapeuta grupal deberá estar atento a los síntomas que vayan señalando lo más urgente a atender y el camino terapéutico que se vaya trazando para cada individuo y para el grupo como totalidad.

Con respecto al grupo, se pueden también agrupar actitudes de acuerdo a la predominancia de las tres categorías anteriormente citadas:

- a. Cuando destacan las de la primera categoría, el grupo racionaliza en exceso y prefiere tratar los temas con un matiz teórico, yendo de la dependencia a la disociación, de la pasividad al

resentimiento, del calor a la hostilidad, etc. la clave está entonces, en proponer un hacer exploratorio de aquello que es difícil enfrentar y verbalizar, a través de juegos, ejercicios o tests sociométricos activos.

- b. Si se destacan actitudes correspondientes a la segunda categoría, el grupo va a oscilar entre los pares competencia-cooperación, dominio-sumisión, acatamiento-rebelión, etc. Entonces, el interés debe centrarse en la comprensión de los roles sociofamiliares, a través de dramatizaciones basadas en la realidad actual, biografías y en el análisis de la relación interpersonal.
- c. La tercera categoría provoca en el grupo un clima de superficialidad, con oscilaciones entre la adaptación a lo formal y la vergüenza y el temor al ridículo. La vía más práctica es ayudar a criticar estas actitudes mediante el juego de roles y ejercicios corporales, es decir, todas aquellas técnicas que promuevan la flexibilidad en el modo de relación.

El autor propone un esquema que engloba los roles que conforman el yo del sujeto, de acuerdo a las categorías descritas: los roles se agrupan en tres estratos que corresponden a las tres categorías actitudinales. En la capa más superficial se ubican los roles culturales, en la intermedia los sociales y en el núcleo los psicosomáticos.

Se puede generalizar, que el individuo –de acuerdo a la evolución del grupo- tenderá a mostrarse primeramente en roles que se ubiquen en la capa más superficial del esquema, y mientras más confianza se dé a través de un ambiente cálido en el grupo, tenderá a actuar roles que se vayan acercando más al núcleo. A través de un ir y venir a través de la espiral terapéutica, va surgiendo una mayor integración, una mejor estructuración y unas espontaneidad y flexibilidad crecientes hacia la persecución de la "curación", es decir, actitudes más adecuadas para enfrentar el medio social.

2.1.4 Entrenamiento

Según Blatner (1980), para ser un buen director de psicodrama se requiere de una amplia experiencia en grupos humanos para poder enfrentar diversas situaciones emanadas de la muy particular estructura de cada agrupación. Además, el reto de utilizar los métodos psicodramáticos requiere mucho más que el simple conocimiento de muchas técnicas. "El tema o sujeto de atención del director es el frágil mundo de las emociones personales y trabajar con personas en esta forma requiere un sentido de profesionalismo que está más allá del papel de un técnico. Sin lugar a dudas el profesional que se convierta en director de psicodrama debe utilizarse a sí mismo como vehículo principal para su método, que es equivalente en muchas formas a describir el compromiso del artista" (Blatner, 1980, p.128). Blatner propone que las habilidades de un psicodramatista deben irse derivando de su desenvolvimiento

en tres áreas diferentes: 1) su conocimiento de los métodos, principios y técnicas; 2) su comprensión de la teoría de la personalidad; y 3) su propio desarrollo personal y madurez. Primero se mencionarán los elementos teóricos o conocimientos académicos con que debe contar una persona que se está entrenando para dirigir psicodrama.

1. Conocimiento y experiencia de dinámica de grupos.

Hay que recordar que el origen del movimiento de crecimiento personal y de los grupos de encuentro surgió a partir de laboratorios de encuentro personal en USA, creados por discípulos de Moreno, y que trabajaron con él en los años 40, y que muchas técnicas surgieron a partir del psicodrama. Las ideas derivadas del trabajo en psicoterapia de grupo e investigación en grupos pequeños respecto a psicología social son claves para el trabajo de cualquier director. Además, el estudiante de psicodrama debe tener amplia experiencia de participación en muchos psicodramas dirigidos por otros, y después de actuar los diversos roles como ego auxiliar, doble, protagonista, etc., debe empezar a dirigir bajo supervisión.

2. Cursos de psicología general, desarrollo humano y psicología anormal.

Esto, para tener una idea general de las bases de la personalidad humana y de las manifestaciones patológicas. Un director debe tener algunos marcos de teoría de la personalidad dentro de los que pueda operar, como teorías psicodinámicas, socioculturales, etc.

3. Manejo de terapia no directiva

Su máxima representante es la llamada "tercera fuerza de la Psicología moderna estadounidense", y es conveniente enriquecer la visión del director psicodramático con los conceptos básicos de este enfoque, pues sus valores están íntimamente relacionados con muchos de los aspectos planteados por Moreno como la empatía, la congruencia, "el aquí y el ahora", el enfoque no directivo, la participación activa del sujeto en la reconstrucción de su experiencia, relación de ayuda, etc.

4. Conocimiento de la bioenergética

Ya se había comentado que se trata de la ciencia que refleja la vieja idea filosófica de la unidad cuerpo-espíritu. Así que se parte de que los problemas psíquicos tienen una configuración somática.

5. Teoría de la comunicación verbal y no verbal

Es un auxiliar invaluable para el director de psicodrama el comprender algunas de las formas en las que la gente se confunde y mistifica entre sí sus patrones de interacción. Es por ello que debe documentarse e investigar cuestiones prácticas en torno a aplicaciones de la teoría de comunicación a psicoterapia, dinámica familiar, sistemas organizacionales y procesos de grupos pequeños, además de

investigación sobre cinética, proxémica (territorialidad), maneras de hablar y gesticular, el impacto del tono, ritmo e inflexión de la voz, etc.

6. Conocimiento de la cultura religiosa, social y política del grupo.

Esto se sugiere, no porque la intención sea que el terapeuta o director se convierta en proselitista, activista, etc., sino porque el tener estos conocimientos le ayudará para orientar al grupo en cuanto a los problemas derivados de sus propias perspectivas en este sentido, es decir, problemas que su propia formación y cultura les haya producido, utilizando para la discusión y confrontación de los tópicos señalados, los mismos elementos y el mismo lenguaje del grupo.

7. Arte dramático.

Es obvio que el director de psicodrama debe comprender la dinámica operante del vínculo entre lo dramático y lo terapéutico, mencionado en el Cap. I, para poder descifrar los fenómenos desprendidos de la representación dramática. "Además, el estudiante debe experimentar una amplia variedad de papeles dentro de contextos diversos; las habilidades de los papeles pueden adquirirse por medio de "actuaciones" adultas en juegos de teatro, fantasías guiadas, contar historias y drama creativo. Las actividades de capacitación de la espontaneidad pueden ser muy valiosas en este contexto" (Blatner, Op.Cit. p. 121). Por supuesto que una persona relacionada con el arte dramático poseerá muchas más habilidades y desinhibiciones para poder expresar corporal y anímicamente la sensibilidad del personaje o rol que le toque representar, y esto mismo también le facilitará la guía que deberá proporcionar a los miembros del grupo, cuando sea su turno.

Por otro lado, Moreno reconoce que un buen director debe pasar por varias etapas de entrenamiento:

a) Entrenarse como ego auxiliar.

Debe ser hábil para saber despojarse momentáneamente de su yo y de sus prejuicios para meterse en el papel que le asigna el protagonista. Según Moreno, quien tiene dificultad para asumir un rol, probablemente tiene problemas irresueltos relacionados con ese rol y esto debe enfrentarlo en carne propia quien posteriormente desee puntualizar y dar movimiento a estas situaciones. El entrenamiento para ego auxiliar puede ir gradualmente empezando por roles fáciles hasta ir complejizándose más. Se puede tomar el papel de una persona conocida, donde el entrenado no tendrá dificultades de choque de personalidad, sino que únicamente se requiere que se ablande su rigidez. Después puede tomar el papel de una persona ni admirada ni querida, donde ya existe cierta dificultad en figurarse cómo se expresa una persona a quien apenas conoce, tratando de no representarla haciendo de ella una caricatura o una

proyección de sus propios sentimientos. Posteriormente puede hacer el papel de una persona con quien ha tenido un contacto leve, repitiendo datos que la persona expresó en breves encuentros y la parte emotiva debe extraerla de la comunicación no verbal de la persona representada. Finalmente, se toma el papel de una persona desconocida de quien habla el protagonista, construyendo la caracterización con las referencias positivas o negativas que dé el protagonista. Esto es muy difícil porque la situación manifiesta es conocida, pero los sentimientos y percepciones reales de dicho personaje, no se conocen. Lo importante es que la presentación del ego auxiliar debe ajustarse a las indicaciones del protagonista sin actuar como defensor de la otra persona, sino actuando como asistente del mismo, para objetivar sus sentimientos hacia dicha persona, por más distorsionados que estos sean. La modificación de la percepción del protagonista hacia este personaje, es tarea del protagonista y del director, no del ego.

b) Fungir como doble.

Es la segunda etapa de entrenamiento del futuro director. Debe ser el yo alterno -el yo, superyo y ello- del protagonista, impulsándolo a manifestarse en estas tres tendencias. Debe censurarlo como lo haría su superego, por ejemplo, e intensificar su conflicto. El doble no debe tomar partido con ninguna de tales subpersonalidades, sólo debe amplificar sus efectos y sus voces. Es un rol muy delicado, pues debe acompañar al protagonista apoyando en la toma de conciencia y clarificación de su confusión, y darle lectura a sus mensajes verbales y no verbales pero sin tomar decisión en el proceso y esto requiere una gran sensibilidad y respeto.

c) Ser protagonista.

En la tercera etapa, se enfrentará a su propia problemática personal y deberá hacerlo con el mismo empeño con que trabaje en ampliar su acervo académico. Necesita integrar y aprovechar sin dejar de ser objetivo, su constitución genética, su etnia, sus prejuicios, conflictos internos, proyecciones, etc. y sintetizarlos a favor del grupo que dirija, para poder actuar con creatividad y sensibilidad a cada situación nueva según las necesidades de cada congregación. Moreno insistía mucho en la espontaneidad y flexibilidad del director, algo que no se logra si no es a través de un profundo proceso de terapia individual y grupal, donde pueda experimentar en carne propia las peripecias por las que atraviesa alguien que se encuentra tratando de confrontarse y entenderse a sí mismo, con toda la gama de mecanismos de defensa, trampas y resistencias que ello implica. " La terapia personal hará al director más humilde , más humano, más comprensivo de los esfuerzos del protagonista y más modesto para no ponerse en el lugar de paradigma de perfección psicológica" (Ramírez, 1987, p. 182).

Finalmente deberá comenzar a dirigir psicodramas bajo supervisión de alguien más experimentado, con todo tipo de poblaciones para que tenga la oportunidad de conocer y comprender los recursos de que se puede echar mano con cada grupo, y también para poder empezar a identificar cuándo un obstáculo se debe propiamente a las resistencias del grupo, o a una proyección mal enfocada del director. También podrá detectar qué problemas personales le dificultan trabajar con determinados grupos o individuos...en resumen, el trabajo es constante y permanente, donde las experiencias recopiladas a través de los años también deben ser vertidas en terapia personal para reajustar el lugar que guardan en su propia estructura y evolución como sujeto.

En cuanto a instituciones que se dediquen ex profeso a la instrucción en psicodrama, el principal dentro de capacitación e información al respecto es el Instituto Moreno, mismo que se encuentra en el Sanatorio Bacon (a 6 millas al norte de N.Y.) y también en Nueva York en sesiones abiertas. La información referente a capacitación y convenciones anuales de las Sociedades Internacionales de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo puede obtener escribiendo al Instituto Moreno o a la Revista Oficial de la Sociedad, Psicodrama y Psicoterapia de Grupo. Algunas direcciones de múltiples centros asociados, se encuentran en el libro de Blatner, p. 122, y también en el directorio anexo al final del Capítulo 3.

2.2 Psicodrama analítico

La razón de ser del presente apartado estriba en la paradoja que constituye, el que dos tendencias bajo el supuesto de ser diametralmente opuestas (y habiendo surgido el psicodrama como alternativa contrapuesta al psicoanálisis), hayan derivado un método que conjunta sus nombres hoy día y desde principios de los años cuarentas del siglo XX, y que puedan integrarse y coexistir en un mismo escenario terapéutico. Este apartado pretende esclarecer, bajo la opinión de diversos y prestigiados psicoanalistas que se han ocupado ya sea del tema y/o de la práctica del psicodrama analítico, cómo es que puede aplicarse el psicodrama bajo una lectura analítica, cuáles son las divergencias y cuáles las convergencias en que pueden convivir ambas teorías, y rescatar en todo caso, los distintos objetivos que ambas propuestas persiguen, para poder distinguirlos con mayor transparencia. Cabe aclarar, que se usará un lenguaje o argot netamente psicoanalítico acorde a la óptica bajo la cual se vislumbrará el desarrollo de este particular psicodrama, y también cabe reconocer que los planteamientos que se formulen a través de estos tanteos por la teoría psicoanalítica, se realizarán de un modo descriptivo y un tanto cuanto superficial —espero que sin llegar a ser frívolo—, debido a que una mayor profundización de los temas requeriría por un lado, otro espacio y otro objetivo, y por otro lado, un tipo de formación más especializado y puntual sobre psicoanálisis, el cual, al momento de realizar la presente investigación, no se posee.

Antes de tratar de explicar en qué consiste el psicodrama analítico, resumiremos brevemente cómo es que surgió.

Según nos cuentan Basquin, Dubulsson, Lajeunesse y Monod (1977), por el año de 1946, en Francia se constituían tentativas de psicoterapia colectiva, en el *Hospital de las Enfermedades Infantiles* y en el Centro *Claude Bernard*. En 1947 se publicaron una serie de artículos que enmarcaban el psicodrama en Francia entre los métodos de psicoterapia analítica. Uno de los artículos iba firmado por Moreau, Dreyfus y Lebovici, donde relataban una nueva técnica inspirada en los trabajos de Slavson y en los de grupos terapéuticos con niños. También por esa época se usaba con frecuencia la técnica de Madeleine Rambert que consistía en invitar al niño a imaginar historias y representarlas con marionetas; luego se abandonó lo de los juguetes para pasar al campo de la expresión dramática directa, como en ese tiempo la preconizaba Moreno con el nombre de psicodrama. Como los autores del artículo eran psicoanalistas, les interesaba la relación transferencial que los niños establecían con los terapeutas, así que decidieron utilizar el psicodrama bajo el enfoque de una escucha analítica. Después Monod se relacionó con Moreno en un viaje de estudios, y también decidió adaptar la técnica a sus trabajos con niños. Como empezaron a observar, que los terapeutas antes del trabajo psicodramático, no se habían analizado y tendían a proyectarse en la escena, surgió la necesidad de formar, entre los psicoterapeutas psicoanalíticos a los

psicodramatistas en el mencionado Hospital de las enfermedades infantiles (Francia), e intentaron elaborar una teoría psicoanalítica del psicodrama. Había nacido una técnica que integraba el análisis con el juego dramático espontáneo y había que bautizarla. En el Centro Claude Bernard, en el que en un comienzo se adoptó fielmente la técnica de Moreno, se conservó el nombre de psicodrama, aunque ya había dejado de ser Moreniano. Lebovici (1973), sugirió el nombre de "Psicoanálisis dramático de grupo", pero finalmente siguieron llamándole psicodrama, al que simplemente se le añadió el epíteto "analítico", el cual hasta la fecha se distingue por ser un enfoque psicoanalítico a través de la representación espontánea.

Podría decirse que la teoría psicoanalítica se articula con las técnicas psicodramáticas de la misma manera como lo anímico funge como nexo entre los personajes de una representación.

La dramatización del conflicto en el psicodrama es un escenario perfecto para el psicoanálisis, a través del cual se pueden leer las leyes que rigen las interacciones humanas. Es un medio no sólo para la intervención sino también para la investigación de, por ejemplo: la comunicación de inconsciente a inconsciente, de las defensas, la constitución del superyó Ideal, el sujeto ante la mirada del grupo, etc.

Como ya se mencionó en el Capítulo I, aunque en un principio Moreno se oponía radicalmente a la intervención psicoanalítica como un medio efectivo de transformación del sujeto, finalmente de forma paradójica el psicodrama analítico resultó una de las variantes del método por él descubierto. El mismo Moreno desembocó este eclecticismo, afirmación sustentada en sus propios escritos donde confiesa: "El psicodrama analítico es una síntesis del psicodrama y del psicoanálisis. Lo inicié en enero de 1944, tras articular el psicodrama con la teoría psicoanalítica, a cuya asociación denominé *psicodrama analítico*" (Moreno, 1959 citado en Widlöcher, 1976, p.24). Sin embargo Mustaphá Safouan (1979) asevera que el psicodrama analítico es un método cuyos procedimientos y principios definió primordialmente Didier Anzieu, cuya principal preocupación fue la de conceptualizar el psicodrama como acción simbólica, y esto se dio justamente bajo un contexto en que se pugnaba precisamente por proveer de la noción de "estructura simbólica" incluso al propio psicoanálisis; este esfuerzo por impulsar tal noción lo encabezaba Lacan.

Anzieu resume la teoría del psicodrama analítico de la siguiente manera: "Enfocar la representación dramática por una parte, y la situación de grupo, por otra, como una estructura específica, irreducible al campo de la palabra, que constituye la relación analista-paciente en el psicoanálisis individual" (Anzieu, 1971 citado en Widlöcher, 1976, p.25). Para Anzieu, es necesario considerar esta estructura, independientemente de las variantes relacionadas, como invención exclusiva del genio de Moreno; la diferencia es que las relaciones interindividuales e intragrupo serán ahora analizadas a la luz, o bajo la

perspectiva del espíritu analítico y no de la pedagogía de la improvisación dramática. Entonces, bajo una interpretación psicoanalítica, es como se van vislumbrando las diferencias con el psicodrama original de Moreno: la espontaneidad y manejo no directivo, deben promoverse al máximo en la elección de los temas y papeles, con el objeto de hacer de ellos el equivalente de las libres asociaciones del psicoanálisis y recurrir al juego simbólico. Sin embargo el psicodrama no puede reducirse a una cura psicoanalítica propia. Las interpretaciones deben darse con el juego, pero concentrándose en la situación actual (el aquí y ahora) y se evitará la dimensión genética. Por ejemplo Anzieu (pionero del psicodrama analítico) fue fiel al espíritu de Moreno conservando el valor primordial de la dramatización de los conflictos, pero respetando la actitud psicoanalítica: el manejo de la clave simbólica y la interpretación de las resistencias y los impulsos. Es decir, podría decirse análogamente a una teoría de conjuntos, que el psicodrama contiene al psicoanálisis en la interpretación del acontecer intergrupual, pero la forma queda intacta. Sin embargo, a través de los años algunos ejecutantes psicodramáticos como Lebovici, Diatkine y Kestenberg (1988) han defendido con gran persistencia reducir el método psicodramático a la teoría del psicoanálisis, pasando de una actitud ecléctica a una posición estrictamente psicoanalítica. Piensan que el valor del psicodrama estriba en la comprensión del dinamismo del grupo y en el valor expresivo del juego dramático, pero consideran que la teoría Moreniana que sustenta la acción no es suficiente. La clave de la diferencia está en la trascendencia que para el psicoanálisis tiene el papel del juego, mismo en el que se concentrará la interpretación, y al albergarse en grupo, los resultados de "cura" serán más fructíferos: se hallarán los mecanismos tradicionales de resistencia; se descubrirán imágenes, fantasmas; el agente de la cura residirá en las frustraciones que impone el carácter ficticio del juego; la transferencia se establecerá entre el director de sesión, los terapeutas auxiliares y los miembros del grupo.

Esta reducción tan radical, no hace más que mostrar de forma muy interesante, cómo es que un método es susceptible de una intervención teórica muy alejada de la que presidió su creación. Widlöcher no está de acuerdo en que el psicodramatista se vea limitado al no aplicar la sesión bajo una lectura centrada en el juego, porque en la teoría de Moreno el papel implica toda una dimensión imaginaria del yo. Además hay muchos elementos que no pueden equipararse a la práctica psicoanalítica al 100 %, por ejemplo: la transferencia en el psicodrama se llega a diluir entre los diversos miembros del grupo, restándosele parte de su poder; también es muy difícil hallar en la sesión psicodramática, la atmósfera de "sin respuesta", que en la relación analítica constituye el foco de las peticiones regresivas interpelando al otro imaginario que representa al analista; y en cuanto al carácter frustratorio de la ficción del juego, asegura que sólo hay ciertas implicaciones superficiales análogas a las que se presentan en un dispositivo psicoanalítico: si los psicoterapeutas participan con el grupo en el juego de roles, la distancia entre su posición imaginaria y su posición de neutralidad analítica no aparece, y entonces para realzar la frustración, los terapeutas pueden empezar a hacer correcciones de actitud, contrarias al escenario inicial y tal actitud correctora, no corresponde a la frustración analítica. Es por lo tanto muy difícil equiparar los

procesos de una situación psicoanalítica a una psicodramática, y sin embargo tampoco se puede soslayar la confrontación. Incluso, en algunos países el psicodrama es totalmente ajeno al psicoanálisis.

Un comentario interesante al respecto de tal confrontación, nos lo hace Pablo Población en su artículo *Psicodrama Triádico* contenido en el libro: *Psicología Dinámica Grupal* (Campos, 1980); el autor comenta que su práctica psicodramática ha atravesado por tres etapas: primero realizaba un psicodrama estrictamente moreniano (apegándose a su teoría y práctica, respetando sus planteamientos, por ejemplo el uso de yo auxiliares), luego, la práctica fue más analítica (poniendo el acento en el análisis de la transferencia y la biografía), para por último, recobrar el interés en conceptos morenianos como la espontaneidad, los roles, la creatividad. El autor está convencido a través de su recorrido por el psicodrama, de que no hay cura si antes los sujetos no han desarrollado espontaneidad, entendida ésta como la capacidad del ser de desarrollarse en el entorno dado como una forma de adecuación biológica, social y creativa. Las vías para desarrollar la espontaneidad son la acción, la improvisación, la realización del aquí y el ahora con la presencia, estímulo y ayuda de los otros (yo auxiliares y terapeuta). Por esto terminó regresando al enfoque Moreniano, aunque reconoce que el psicodrama analítico también redescubre el concepto de espontaneidad creadora a través de los trabajos de Winnicott. Por ello para el autor, la finalidad del psicodrama es la de recobrar o desarrollar al máximo toda la espontaneidad que sea posible.

Una posición radical

Uno de los psicoanalistas que defienden ferozmente la diferenciación tanto en teoría como en práctica entre el psicoanálisis y el psicodrama, al grado de negar su posible integración es Pacho O'Donnell (1980). Al respecto, Al autor le sorprende que en la comunidad psicoanalítica francesa (mencionando a Lebovici, Anzieu, Safouan y Lemoine, entre otros) se equipare a la terapia grupal bajo enfoque del psicoanálisis con el psicodrama, y que se considere viable la inclusión de teoría y técnica de uno en otro, dado que le resulta arbitrario por considerar al psicodrama más didáctico y pedagógico que terapéutico. Además, en sus trabajos de psicoanálisis en grupo (a lo que él llama "psicoanálisis freudiano grupal") se cuestiona aún si se puede llegar siquiera a hablar de psicoanálisis en un grupo donde elementos como las técnicas activas no se incluyen, pues la omisión de éstas, constituye inmovilidad, instancia que equivale en el psicoanálisis individual al silencio, a la no-satisfacción de la demanda, lo cual facilita el despliegue del inconsciente discurso del Otro en cada paciente. Por otro lado le parece que las técnicas grupales no pueden usarse indiscriminadamente en psicoanálisis e incluso considera que debe darse a éstas un tratamiento muy distinto al que se les da en psicodrama, pues técnicas grupales no son sinónimo de psicodrama. En su artículo *Psicoanálisis Grupal y Psicodrama Freudiano*, se plantea:

“¿podemos seguir llamando psicodrama a las técnicas grupales? Es evidente que no pueden llamarse “no verbales” a dichas técnicas por cuanto son las más indicadas, justamente para favorecer el reenganche de los significantes ausentes, deformados, sustituidos, etc., para que la metáfora continúen su efecto de recorrido determinante de la aparición del sujeto sujetado a dicha cadena” (O’Donnell citado en Campos, 1980, p.97). Notablemente se alude al factor decisivo que en psicoanálisis juega *la palabra* (y su contraparte, el silencio) en el proceso de simbolización de la experiencia del sujeto, en contraposición a *la acción* en el psicodrama, que promueve la abreacción sin simbolización y que no resuelve nada a nivel terapéutico, según el autor.

El autor analiza 3 elementos del psicoanálisis grupal: el discurso, la mirada y el juego, contrastando el fenómeno en una situación de psicoanálisis individual:

1. Argumenta que el discurso del grupo es el discurso del inconsciente, plagado de participaciones verbales que denotan demandas (hablar es pedir), las cuales se entrecruzan al igual que los múltiples significantes que van formando cadenas afectivas. Ante tal concepción del grupo, a su criterio las llamadas “curaciones o reparaciones grupales” no son más que una desacertada traspolación de un modelo psicoanalítico individual a una circunstancia grupal, con resultados poco afortunados en sus efectos terapéuticos. El papel del terapeuta en grupo, no debe ser el de “extraer” la real significación latente del discurso del grupo (no se trata de traducir o interpretar las demandas del inconsciente), sino que su tarea será sostener, callando o puntualizando los significantes de ese Otro múltiple para que el discurso global sea el pivote adecuado para el desplegamiento de la escena, donde se puedan manifestar las instancias interrelacionadas de todos. Por supuesto se debe tener cuidado en las interpretaciones, pues una apreciación errónea por parte de la estructura imaginaria del terapeuta, podría provocar una alteración de la imagen devolutoria del sujeto, y así, seguir “sujetado” a su cadena de significantes (recordemos el “repetir para no recordar” de Freud).
2. La mirada marca una diferencia clave entre el psicoanálisis individual y el grupal pues particulariza la naturaleza de la transferencia (con los otros del grupo, y con el terapeuta). Por ello, cuestiona a los terapeutas psicoanalíticos que ofrecen la curación al paciente colocándose en el lugar de “sujeto supuesto saber”, o a aquellos terapeutas gestálticos, morenianos o bioenergéticos que se ofrecen como modelo de identificación.

La mirada, en una situación de psicoanálisis individual, debe estar ausente para poder determinar una asimetría entre el terapeuta y el paciente, pues éste, al no recibir la mirada del analista, no le es devuelta su imagen y no le queda otra más que reconstruirse. La ausencia de mirada, le confirma su castración para que la asuma; sus construcciones defensivas imaginarias de sí mismo no le sirven, pues no tienen donde reflejarse.

En cambio, esta situación que dispara el dispositivo psicoanalítico a través de la ausencia de la mirada, no puede efectuarse en grupo, pues no puede ser controlada por el terapeuta, pues no depende en su totalidad de él.

"En psicodrama, bajo la mirada ajena, yo no me veo, porque su mirada precipita mi propia respuesta, y ello acelera el instante de ver, el tiempo de comprender y el momento de concluir" (Lacan, 1984, citado en O'Donnell, Op. Cit. p.97), es la presencia del otro la que en su prisa de juzgar engendra un efecto distinto al análisis individual: una identificación "es como yo". Es decir, en psicodrama no se ofrece una reconstrucción o resimbolización del sujeto, sino su reenganche con los significantes de otro distinto a él bajo el fenómeno de la identificación. En psicodrama, el paciente no queda en suspenso concientizador (como en análisis individual), sino que ante la mirada del grupo o del Otro grupal, prevalece una defensa ante la reprobación y la ansiedad de fragmentación y despedazamiento, rechazando por lo tanto la castración (en lugar de asumirla), proponiendo entonces un engaño para salvar la imagen. Ante la mirada del otro grupal, no se produce el fenómeno del espejo. Por lo tanto, el deseo en psicodrama, no se analiza finalmente, sino que se queda en el intento de, detenido por las semejanzas, las identificaciones, la castración del otro. El psicodrama pone el énfasis en la castración. "Es la manera en que el otro reenvía al sujeto su propio mensaje, lo que acelera o retarda para él, el momento de concluir" (Lemoine, 1979, citado en O'Donnell, Op. Cit. p.104).

3. En cuanto al juego, será necesario primero hacer algunas puntuaciones sobre su naturaleza, para luego inferir su lugar en el psicodrama.

O'Donnell retoma algunas consideraciones de Winnicott sobre el juego, por ejemplo, que está ubicado por éste en una zona intermedia entre lo subjetivo y lo objetivo, es decir en un espacio transicional, en el que en la primera infancia se va limitando la discriminación entre el yo y el no-yo; donde se va renunciando a la omnipotencia y a la falización materna, dando paso en su lugar a la aceptación de la castración.

En esta misma dimensión, en el psicoanálisis también se plantea un juego; un juego entre el psicoanalista y el paciente, en donde el analista debe jugar con las interrogantes del paciente sin darles solución, es decir, dejarlas abiertas, sin responder con obturaciones "inteligentes", sin ofrecerse como modelo de identificación. Existe una paradoja que debe ser tolerada y no resuelta, porque de lo contrario, se inclinaría la balanza hacia un lado extremo subjetivo u objetivo, y se perdería ese espacio transicional a partir del cual se puede reconstruir o resimbolizar una historia. Esta suposición en análisis se análoga a la del bebé en su proceso de juego, donde va discriminando entre los órdenes de la realidad y la fantasía,

asimilando que la primera sobrevive a la segunda en un continuo transitar entre el objeto interno y externo y viceversa, facilitando así el acceso a lo simbólico, al lenguaje, a la posibilidad de ser.

Ahora, dicho lo anterior ¿qué papel se le atribuye al juego en el psicodrama? Precisamente, existe el acuerdo de que el psicodrama posee una particular arista de movimiento, por cuanto se van deslizando en su acción la corporalidad, la adjudicación de roles, etc. rompiéndose las dimensiones tempo-espaciales trayendo en el presente al pasado, y constituyéndose en resumen, en la máxima expresión lúdica del discurso psicoanalítico, en un preciso espacio de potencial transicional. "Desde lo psicodramático, dicha zona del juego, donde el objeto transicional erigido en símbolo muestra alternativamente su faz imaginaria, será el espacio de la no-repetición, donde la transferencia deviene representación lúdica. Espacio potencial en el que se da la posibilidad del insight, donde el grupo devolverá el discurso propio como discurso de otro, para así lograr la paz con aquello que retornando del pasado (o de las profundidades del inconsciente) portaba sin saberlo, el deseo" (O'Donnell, Op. Cit. p.106). Este es a criterio de O'Donnell uno de los valores de la clínica psicodramática. El grupo ocupa el lugar de objeto transicional, objeto externo (plagado de voces, gestos, etc.) para ser utilizado por las identificaciones proyectivas e introyectivas de sus integrantes disparadas por la compulsión repetitiva, objetos obligados a representarse en el aquí y el ahora. Todo responde a la demanda de la satisfacción de la falta, a sustituir objetos perdidos con otros que no se queden en el terreno de lo alucinatorio sino de lo real. Es necesaria la aceptación de aquella paradoja sin respuesta. La falta es sustituida por un objeto controlado no por la fantasía omnipotente, sino por un objeto real que también se ausenta y sigue en falta, pero que regresa, ocupa un lugar perdido sobre el abismo de la falta. El nuevo objeto es un símbolo constitutivo de la palabra que se abre a una cadena de sustituciones, cuya función es lo que importa y no si existe objetivamente o si es una invención de lo subjetivo. El juego psicodramático le da al yo auxiliar el lugar del objeto real sustitutivo de la falta (como la bobina-mamá en el juego del Fort-Da del sobrino de Freud). Pero el yo auxiliar posee un valor agregado: en función de sus respuestas propias, de las intervenciones del terapeuta o de las del resto del grupo, hará la diferencia entre repetición y representación, es decir, su función será la de contradecir el omnipotente deseo neurótico esquivador de la castración. En la puesta en escena, se asiste al retorno del pasado y se consume el duelo necesario; es un espacio para transitar de lo real a lo imaginario, donde se instituye el "tercero" y se acepta la Ley. Si esto ocurre, surtió efecto el juego en psicodrama desamarrando cadenas de asociaciones, de lo contrario, puede quedarse el efecto en una simple catarsis que no resuelve nada (plagada de gritos, llanto, angustia, etc.) y que conduce a la seducción histórica "teatral", en el que el paciente sólo es presa del deseo exhibicionista y no va más allá. Se debe cambiar el espectáculo por la simbolización, el "expresarse" por la inscripción en la acción de la cura. Por ejemplo, O'Donnell comenta que nunca sugiere escenas abreactivas gratuitas donde el paciente reviva "como si fuera real" una emoción del pasado, ni tampoco destrozar a golpes cojines para expresar rabia, etc. Ambos casos son buenos espectáculos catárticos donde no se simboliza nada. En cambio, sí se

debe promover la asociación para encontrar los significados. El autor comenta que es necesario comentar las escenas fabuladas y designa a algunos terapeutas como "hollywoodenses buscadores del happy end", cuando por ejemplo provocan que hijas tímidas se enfrenten valerosamente a sus madres tradicionalmente sometedoras. Esto se trata de un engaño y responde más al deseo del analista que a la necesidad del paciente. Son mentiras para el goce imaginario. A este respecto asevera, que lo terapéutico tiene que ver más con el duelo que con el goce. El psicodrama, por tanto debe tener función de duelo, escuchar la verdad a través del otro, reconocer la pérdida y reencontrar un lugar. Gracias al duelo se escapa a la repetición y se simboliza.

Integración de Psicodrama y Psicoanálisis

Sin embargo, tampoco se trata de privarse neciamente de enriquecer la práctica psicodramática con el método adaptado a una lectura psicoanalítica, según la opinión de otros psicoanalistas, que nos presentan planteamientos disímiles:

Basquin, Dubuisson, Samuel-Lajeunesse y Monod (1977), retoman esta discusión de contraposición entre psicodrama y psicoanálisis, pareciéndoles interesante el planteamiento de Widlöcher, pero les parece que es peligroso llegar a negar algunos fenómenos en la sesión psicodramática ligados al psicoanálisis, como por ejemplo la transferencia y la contratransferencia. Es por ello, que en su libro *El psicodrama: un acercamiento psicoanalítico* pretenden comprobar mediante datos de la teoría psicoanalítica si es posible explicar el efecto dinámico del psicodrama mediante los principales conceptos psicoanalíticos, o si acaso, se debe recurrir a otras modalidades teóricas. Finalmente afirman que los fenómenos observables en un psicodrama pueden comprenderse gracias a conceptos psicoanalíticos. Es por ello, que se retomará su experiencia y práctica con este manejo particular del psicodrama bajo un encuadre psicoanalítico, para poder comprender las diferencias de forma y contenido en relación al método original o "puro" de Moreno. Para este mismo cometido, se retomará la explicación de Daniel Valiente Gómez quien en su libro *Psicodrama y Psicoanálisis* insiste en las diferencias, coincidiendo con los autores recién mencionados arriba, en la siguiente aproximación hacia un psicodrama analítico.

2.2.1 Conceptos básicos

Tele y transferencia

Dentro de la teoría psicoanalítica, la transferencia es entendida como "el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación

establecida con ellos, y de un modo especial en la relación analítica; se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marco de sentimiento de realidad; Freud asimila la transferencia a un fenómeno de desplazamiento de afecto y de pasaje de una representación a otra" (Valiente, 1995, p.176). Este concepto introducido por Freud significó un punto de reflexión fundamental para Moreno, con relación al desarrollo de su concepto de *tele*. "Tele" significa: un complejo de sentimientos que atrae a una persona hacia otra y que es suscitado por los sentimientos reales de ésta; para Moreno la transferencia es un fenómeno subjetivo mientras que el proceso Tele es un sistema objetivo de relaciones interpersonales que establece vínculos reales determinada por la mutua percepción de configuración de mentalidades, color de ojos, cabello, posición social. Tele es un término de origen griego (lejos) y está definido por Moreno como la más pequeña unidad de sentimiento y conocimiento real de otras personas y como el motor principal de las elecciones recíprocas, por un lado, y por otro lado, podría decirse que ciertamente tiene un sentido transferencial, que es el responsable de las elecciones desafortunadas que se producen al no estar en contacto con el otro real sino consigo mismo, confundiendo al otro con figuras del mundo interno. Moreno, en algunas partes de su obra ubica a la transferencia como un proceso secundario o "satélite" al del Tele, incluso llega a afirmar que es un proceso que estorba a la terapia, pero finalmente hace una descripción más abarcativa del proceso posicionándola como parte del Tele, incluyéndolo en él como en una relación dialéctica. Sin embargo para Valiente Gómez sí deben quedar muy claras las diferencias: Y precisamente, se retoma el tema de las diferencias para distinguir las mismas pero ahora bajo una visión psicoanalítica, en contraste con la versión de dichas diferencias por parte de los psicodramatistas morenianos, como ya revisamos anteriormente.

- a) Tele invoca los aspectos más descubiertos de la persona y la transferencia los más ominosos.
- b) Tele se refiere a una percepción más objetiva y real mientras que la transferencia atañe a percepciones proyectivas.
- c) La relación de objeto tele es real y la transferencial es fantasmal.
- d) La relación tele con el analista es bidireccional y la transferencial es unidireccional.
- e) El tele establece relaciones tal como son y la transferencia tal como fueron.
- f) El tele se instala en el aquí y ahora y la transferencia en el allá y entonces.
- g) El tele es un fenómeno resultado del entorno social y la transferencia es un fenómeno individual.

Para culminar con la diferenciación, podríamos ejemplificar: en un paciente psicótico se tendría el más claro ejemplo de una superlativización de proyecciones transferenciales siendo mínimas sus relaciones téticas. En el otro extremo estaría una persona "sana" que pone en juego ambos procesos con un desarrollo tético quizá no-total sino enraizado en procesos transferenciales, pero no tan manifiestos en la vida cotidiana.

En el Psicodrama, se trataría de brindar un espacio donde se potencialice lo télico sobre lo transferencial, es decir, poniendo el acento en el nacimiento de lo nuevo.

Espontaneidad y Acting out

Ya habíamos planteado el significado del concepto *espontaneidad* para Moreno, que es la capacidad del sujeto para enfrentar cada situación nueva, adecuadamente; en psicodrama es hacer lo oportuno en el momento necesario; en ambos casos, se le confiere al concepto un matiz de utilidad y rendimiento, y además contraponiéndolo con dos grandes fuerzas ajenas al individuo: azar y leyes naturales. De cualquier modo, Moreno reconoce dentro de su teoría de la espontaneidad, dos tipos de actos: *un acto naciente*, verdaderamente original, que brota desde lo más espontáneo del ser con las categorías de adecuación, libertad y novedad, y *acto repetitivo*, entroncado en lo conocido, en lo pasado, o con la conserva cultural. El niño en su crecimiento realiza primordialmente actos nacientes. El tipo de familia en la que se desenvuelva el niño notablemente en el grado de desarrollo de este factor (factor e). Si el niño tiene un ambiente familiar rígido y normativo, tenderá a repetir patrones estereotipados; de lo contrario, si vive inmerso en un ambiente más libre y abierto, donde la emergencia de lo nuevo posee una consecuencia positiva, las posibilidades de desarrollar el factor e, aumentarán sensiblemente. Ahora, los actos espontáneos se van transformando en actos aprendidos, mismos que como han dado buenos resultados, se vuelven a utilizar, y el carácter de la repetición le hace perder su sentido espontáneo y le confiere el de conserva, pero ésta es propia, genuina, diferente a la conserva cultural, la cual es transmitida por la educación y la cultura. La finalidad del psicodrama es rescatar al individuo de la repetición de actos que gozan de buena aceptación por la sociedad pero matan su vida interna.

Podemos imaginar que ante cualquier circunstancia, el hombre puede movilizar hechos, fantasías o sentimientos espontáneos, pero dependerá de sus censuras superyoicas, sus inseguridades yoicas o la fuerza de sus pulsiones, que éstas se desencadenen. Es decir que existen filtros en el aparato psíquico que dificultan o impiden la exteriorización de la espontaneidad. En psicodrama, el individuo frente al grupo puede fortalecer su yo y atreverse a ser él mismo.

Era necesario hacer este preámbulo para apuntar, que de forma equivocada, se tiende a confundir el acto espontáneo con el descontrol o con el acting. *Acting out* es un término inglés utilizado por el psicoanálisis para designar acciones, a menudo de carácter compulsivo. Expresa la emergencia de una pulsión dentro o fuera de la sesión analítica. Generalmente toma la forma de un desplazamiento, a través del cual determinados sentimientos o deseos se transforman en actuaciones. Los estallidos emotivos o la conducta desordenada poco tienen que ver con la noción de libertad que requiere un acto espontáneo, de

hecho podría decirse que se trata de algo totalmente opuesto pues carece precisamente de libertad, adecuación y novedad. Cualquier acto que se repite pierde emoción, voltaje, se descatectiza, se desvitaliza y si no cumple con las tres características arriba mencionadas no puede ser un acto espontáneo, como aparentemente podría ser una reacción de pasividad, negativismo o cualquier otro mecanismo de defensa o formación reactiva ante una injuria yoica real o imaginaria. Desde luego, es necesario distinguir estas reacciones, para poderles dar un tratamiento adecuado en las sesiones de psicodrama.

Fantasmas en la escena psicodramática.

Fantasma es definido por Laplanche como una escenificación imaginaria en la que se encuentra incluido el sujeto y que representa en forma más o menos deformada, la realización de un deseo o de una motivación inconsciente; es una producción ilusoria que no resistiría una aprehensión correctora de lo real. El fantasma se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasías inconscientes y fantasmas originarios. Estos últimos, son estructuras fantasmáticas que aparecen en los individuos con independencia a experiencias personales y que tal vez pertenecen a una herencia filogenética. Vallente Gómez desarrolló una teoría de 4 pares de fantasmas originarios que mantienen una relación dialéctica:

- ser - no ser (imagen mental del "tenerlo todo" o "siempre me hace falta algo")
- omnipotencia - castración (el individuo frente a su noción de capacidad)
- aceptación - rechazo (el individuo enfrentando el amor y el odio)
- inclusión - exclusión (sentido de pertenencia a grupos)

Siempre el fantasma es representable. La escena se abre con la representación de una parte de la realidad en la que los protagonistas la viven como tal. Por cada miembro del grupo, unas diez personas intentan realizar su deseo con él. Los otros esperan que él se convierta en lo que ellos necesitan, surgiendo una fantasmática múltiple, corriendo riesgo el sujeto, de someterse a ésta ante la pluralidad de deseos. En este punto debe poner atención el terapeuta. De cualquier forma, la escena psicodramática se debe montar no sólo pensando en el protagonista sino también en los demás miembros del grupo y permitir la aparición de los fantasmas e identificaciones posibles, para darle tratamiento a fenómenos de mayor riqueza y operatividad. Algunos ejemplos de fantasmáticas emergidas en distintos momentos de la sesiones se describen a continuación:

Fantasmática oral. Para el grupo existe un conflicto entre los postulados: "el grupo no nutre" y "el grupo nos devora", intentando resolverlo a través del silencio, esperando a que sean los otros los que

hablen y se muestren. No es un silencio por no tener nada que decir, sino un miedo inconsciente a ser comido por los otros.

Fantasmática anal retentiva. Cuando es muy intensa, los silencios son atacados y acusados de no aportar nada. Son convertidos en chivos expiatorios sobre los que se deposita angustia.

Fantasmática sádico-anal. El grupo se defiende de esta fantasmática con el mecanismo de negación de las diferencias, bajo el epígrafe: "todos somos iguales". Esto les tranquiliza y les permite el desplazamiento hacia "el grupo nos nutre" y reina la fantasía de que si hablan ya no van a ser devorados, sino que el grupo se convierte en objeto libidinal, tiene sentido en sí mismo y existe ya un yo ideal común. Esta ilusión se acompaña frecuentemente de comidas o fiestas grupales donde simbólicamente aparece una introyección colectiva repartida.

Fantasmática fálica. Es cuando el lema resistencial "todos somos iguales" se desvanece y aparece la discriminación y la rivalidad. El grupo es ahora un campo de batalla y un campo de seducción. El sentido consistirá en buscar una posición dentro del grupo y una reafirmación de identidad frente a otros y la ilusión es ocupar un sitio cerca del terapeuta. Los mecanismos de relación más usados son la descalificación, el boicot, el aislamiento, el humor, el erotismo, etc.

Fantasmática edípica. Se configura en un escenario donde tiene lugar la mítica "muerte" del padre, donde los sentimientos dominantes son el deseo de poder, la culpa y el temor.

La resistencia.

Parece una contradicción el hecho de que una persona busque ayuda y para ello ponga en marcha una serie de mecanismos que la dificulten. Freud apunta en sus obras completas, que durante el trabajo analítico, no se obtiene otra impresión de la resistencia que la de una fuerza que se defiende por todos los medios contra la curación y está resuelta a aferrarse al sufrimiento.

El paciente que busca ayuda e inicia un tratamiento mantiene en el fondo una esperanza de cura, pero en primer plano existe una inquietud ante la persona del terapeuta, ante el procedimiento de la terapia y ante el cambio. Se resiste a aceptar el encuadre de la sesión, al riesgo de la escena, a aceptar su parte de responsabilidad en el sufrimiento, etc. A pesar de sus sufrimientos, el paciente ha alcanzado un estado de equilibrio o de inercia, que le proporciona un cierto grado de seguridad al que se aferra. Por ello vive un estado ambivalente: por un lado desea modificar su estado y por otro, se resiste a cambiarlo.

El cambio es conscientemente pretendido, pero inconscientemente temido. Valiente nos presenta dos modelos de resistencia (concepto desde luego introducido por Freud) enriquecidos por otros autores: Por un lado M. Abadí, habla de la resistencia como cauces, como nuevos caminos para llevar la libido y como nuevos elementos para brindar nuevas formas de goce, y por otro lado está Badaracco quien propone la resistencia como causada por carencia de recursos yoicos, debido a identificaciones primarias con los ímagos.

El psicodrama brinda la posibilidad de que estos individuos dispongan de nuevas identificaciones que encontrarían en la escena, de las cuales las que les sirvan, las tomarán. De esta manera, el individuo encuentra en la escena múltiples roles, y más formas de desarrollar de la manera más adecuada sus deseos, su pulsión. Para esto, el individuo se topa primero con sus resistencias. El terapeuta no lo enfrentará a ellas de forma brutal, sino que tratará de darle otros caminos laterales a través de nuevas escenas, de nuevas formas para resolver situaciones y que el individuo poco a poco irá introyectando y aceptando como válidas.

Lo que Freud describe como "proceso patológico primario" o la lucha del yo con las otras instancias psíquicas, es fuente importante de resistencias y fácilmente abordable en la escena psicodramática. Se puede jugar con ejercicios donde se animan o representan las instancias psíquicas para que puedan ser percibidas desde otra perspectiva. Cuando el sujeto en resistencia asiste como espectador a la encarnación de su conflicto a través del yo auxiliar o de otro compañero, pero ya descargado de angustia, percibiendo nuevos roles o formas para enfrentarse a la situación, e incorporará esta resimbolización a través de las identificaciones e introyecciones. La transacción neurótica o "proceso patológico secundario" que el yo construye para librarse de la angustia, también es denunciada y puesta en escena para ser sustituida por otra menos patológica y más gozosa, un nuevo camino que da a la libido la posibilidad de no estancarse y de movilizarse. Cuando un paciente descubre no sólo que se resiste sino a qué se resiste y por qué lo hace, y sobre todo que existen nuevos caminos para enfrentarse a las dificultades, tiene la noción de verse ante un mundo de nuevas posibilidades, y al constatar que los demás compañeros se encuentran en una situación similar, nacen sentimientos compartidos de lucha, que facilitan la superación de las resistencias.

2.2.2 Agentes dinámicos

En ningún momento se considera útil recurrir a un estrado, como lo hizo Moreno, a juicio de Valiente Gómez.

Una sala amplia que facilite el desplazamiento es suficiente. Los únicos accesorios utilizados son sillas y si acaso una mesa, tanto para el planteamiento del conflicto como para la representación, pues se considera que mientras más neutro es el escenario, más abierto es el abanico de las posibilidades proyectivas.

Se trabaja con una pareja terapéutica constituida por un terapeuta hombre y una terapeuta mujer, que se proponen conducir en común la cura de un paciente o de un grupo de pacientes. Como vemos, el concepto de *Director* del psicodrama Moreniano, aquí adquiere otras implicaciones. Se trabaja de esta manera, por la importancia de la investigación de los nexos transferenciales que pueden suscitarse con ambos sexos.

La función del yo auxiliar es la de brindar ayuda al protagonista para explorar una situación determinada, fungiendo como interlocutor, contrapunto, dándole réplica y estimulándolo ante sus ansiedades, faltas y necesidades para orientarlo hacia la solución de sus problemas. Este rol se va tomando relevante y más complejo en el desarrollo de las sesiones, por lo cual, la persona que suma esta función, además de poseer cualidades dramáticas y de espontaneidad innatas debe seguir un proceso de adiestramiento adecuado. Claro que se trataría de un rol predeterminado a una persona por el comentario anterior, pues desde luego que este rol se asigna espontáneamente a cualquier miembro del grupo por solicitud del director o del protagonista de acuerdo a sus identificaciones. Podemos distinguir las funciones del yo auxiliar en: actor, observador desde dentro, investigador dramático y devolutor privilegiado. Como *actor*, el yo auxiliar tiene la función de representar cosas o personas animadas como el protagonista las describe, entendiéndolas desde su mundo interno o siguiendo las indicaciones del director; así, el paciente vislumbra en una escenificación externa su mundo interno de conflictos y fantasmas, entrando en contacto con éste como algo separado de sí, con el objeto de trabajarlo en la hemirrealidad y ya resuelto volverlo a introyectar. Como *observador desde dentro*, está analizando la evolución del protagonista, fijándose en las respuestas emocionales de éste, en sus miedos, resistencias, trata de darse cuenta de las proyecciones del protagonista sobre el yo auxiliar, etc., así como también tiene la función de observarse él mismo teniendo especial cuidado en que la movilización de sus propios fantasmas no contamine el campo dramático. Como *investigador dramático*, puede comprobar si las consignas de la escenificación son las adecuadas para llegar al núcleo del problema investigado, así que si él considera que no está llevando a nada la representación, puede dar un giro de rol con el fin de conectar al paciente con su problemática o despertar una nueva que estaba defendida, buscando abrir caminos para contrapuntear al protagonista. Dada esta compleja labor, debe suponerse que la empatía, la intuición, la elasticidad, plasticidad y sensibilidad, deben ser cualidades de quien asuma este rol; debe confiar en sus asociaciones y en sus ganas de contactar con el protagonista, pero eso sí, debe abstenerse de hacer planteamientos terapéuticos, mismos que le corresponden al director. Obviamente para que no exista confusión y dobles

mensajes, el director y el yo auxiliar deben estar en continua sintonía de entendimiento y acciones. Como *devolutor privilegiado*, vuelve al grupo una vez que ha concluido la representación, para hacer una devolución al grupo, de lo elaborado y conceptualizado a través de la dramatización usando sus vivencias contras transferenciales y téticas. Sus comentarios son muy valiosos pues pudo vivir la situación desde dentro y desde fuera a la vez, siempre refiriendo sus comentarios hacia la experiencia del protagonista para esclarecer su problemática, y en ese sentido esto constituye una ayuda terapéutica y un importante puente entre el director y el grupo.

Se acentúa la importancia del rol del yo auxiliar porque para el protagonista significa (según Vallente Gómez, 1995) **contrapunto**, es decir, un personaje o símbolo que encarna su mundo interno para explorarlo y entenderlo desde fuera; **objeto de proyección**, o sea un personaje sobre quien el protagonista verterá sentimientos, pensamientos, deseos, que pudieron haber estado bloqueados y que gracias a la acción dramática pueden ser exteriorizados; **continente terapéutico**, o un rol que acompaña y sostiene cualquier hundimiento o desbordamiento emocional del protagonista, debido a la liga tan estrecha que se forma entre ambos; **objeto real**, es decir, aunque el protagonista está proyectando segmentos de su inconsciente sobre el yo auxiliar, es inevitable que también lo perciba dentro del contexto real como una figura de ayuda, por lo cual también le depositará sentimientos de afecto, agradecimiento u otros, derivados de una relación interpersonal real.

2.2.3 Estructura de la sesión.

a) Frecuencia, duración de la sesión y duración del tratamiento.

Tanto si son individuales como de grupo, las sesiones son semanales (debido a imperativos de horarios de los participantes, pero puede ser modificable a dos veces por semana como en una disposición terapéutica analítica común y corriente). En cuanto a la duración de las sesiones, no se puede fijar pues el desarrollo de éstas imponen límites de tiempo muy variables. Por ejemplo, el planteamiento del tema puede ser precedido por un lapso muy largo de tiempo o puede ser abordado de inmediato. Cuando se da una descarga emocional muy intensa, no es necesario insistir en la prolongación de la sesión si lo que debía o necesitaba decirse ya se ha dicho. Claro que si se considera necesario, la sesión puede extenderse si se va a representar un segundo tema o si es necesario hablar con el paciente sobre lo que ocurrió. Sin embargo es más frecuente que duren menos de una hora. Esta brevedad puede constituir el sentimiento de frustración en forma similar al silencio del terapeuta en un análisis convencional. En psicodramas de grupo la duración suele fijarse en una hora.

En cuanto a la duración del tratamiento, Basquin, Dubuisson, Samuel-Lajeunesse y Monod (1977) aseguran que "es imposible en un comienzo prejuzgar la duración de una cura, pero en el caso de los niños los límites se sitúan entre uno y dos años escolares, y con adultos los tratamientos suelen ser más prolongado, mientras que con los grupos en formación el tratamiento dura aproximadamente un año" (p.48).

b) Dinámica de la sesión

En el psicodrama analítico se sigue propiamente la estructura planteada por Moreno *calentamiento, acción y participación*, pero no se les llama así sino que únicamente se esquematiza el proceso grupal en tres momentos y se les reconoce como *fases de comienzo, intermedia y de terminación*.

Fase de comienzo

En la primera fase se determina el tema y se asignan los roles. En psicodrama individual se solicita al paciente en la primera sesión que proponga un tema, una historia que puede estar basada en recuerdos o en un asunto leído, visto o soñado, o incluso inventado. Luego se le pide que piense en el rol que le gustaría interpretar y que asigne un rol al terapeuta para una representación en conjunto. Es preferible empezar representando un drama muy tenue.

En un grupo de psicodrama psicoanalítico se abre el comienzo de forma parecida a una sesión individual. "Cada uno puede hablar sobre lo que quiera o callar, hablar de situaciones cotidianas, sueños, fantasías, etc. No se establece una asociación libre como en la situación individual (no se está refiriendo al psicodrama individual, sino a terapia individual). El grupo se encarga inconscientemente de ir buscando un mínimo de lógica interna, una coherencia en los comunicados para ir extrayendo un tema. Esta es la primera fase del psicodrama de *Warming up o de calentamiento* que también puede activar el terapeuta por medio de ejercicios o juegos psicodramáticos" (Valiente, 1995, p.48).

Fase intermedia

Toda vez que se consagró la elaboración del tema y se distribuyeron los roles, comienza la representación donde se pone en escena la historia planteada. El protagonista será quien presente el tema o quien se haya identificado fuertemente con el tema y nadie que proponga un tema está obligado a representarlo (esto se aclara como *regla* al grupo porque la perspectiva de que presentar un tema signifique actuarlo puede crear una gran resistencia a proponerlo); se puede intervenir espontáneamente

durante la representación. El hecho de que se indique que se va a actuar "como si" (parecido al teatro), sitúa a la elección de los roles y a la construcción de la escena en un registro de ficción que lo hace más tolerable.

Puede ser que la escena represente para el protagonista, una situación que lo conduzca hacia la aceptación o reconocimiento de su realidad o también hacia la negación total; la elección de los roles no estará basada en cuestiones gratuitas sino que estará agotada de significados y deberá relacionarse con pulsiones y defensas: la propia elección del rol merece ser interpretada, pues generalmente va implícita la realización de deseos censurados; "es bastante común que los pacientes descubran en ellos aspectos tiránicos, salvadores, eróticos, de sometimiento, paternos, etc., a través de las representaciones que realizan y que permanecían ocultos para ellos mismos" (Valiente, Op. Cit. p. 49).

En lo que concierne a técnicas específicamente Morenianas, como la utilización del "doble" y el cambio de rol, nunca se recurre a la primera y casi nunca a la segunda: "El cambio de rol consiste en volver a representar una escena invirtiendo los roles, pero sentimos una cierta reticencia en imponer un rol al paciente; a lo sumo le sugerimos que inicie la escena si pensamos que en un primer momento no se atrevió a asumir el rol de su elección.....pero nos parece que con frecuencia los sujetos consideran al cambio de rol como una demostración del terapeuta, en lo que concierne a la forma en la que hubiesen debido actuar en la primera escena; esto es culpabilizante y carece de valor terapéutico. En la técnica del doble, uno de los terapeutas actúa como el doble del paciente en el propio rol, ubicándose detrás de él y expresándose en su lugar. Cuando lo experimentamos este método nos pareció muy ansiógeno para el paciente, además de que produce confusión al interior de la escena. Si el paciente se encuentra excesivamente trabado por sus defensas, preferimos que a través del rol que le ha sido atribuido, uno de los psicodramatistas ayude al sujeto a verbalizar su pulsión" (Basquin et. Al., 1977, Pp. 54,55).

A partir del momento en que el psicodramatista acepta representar un rol, enfrenta una doble ambigüedad: en el caso del sujeto, la de vivir una escena tan intensamente como sea posible sin olvidar que se trata de una representación, y en el caso del terapeuta, de entrar en la fantasía del paciente sin dejarse atrapar por ella. No hay una regla estricta en torno a el estilo del terapeuta, lo importante es que el mensaje sea transmitido. Tampoco es muy importante actuar en un tono exagerado, acaso se bosqueja el gesto correspondiente. Esta es otra diferencia con el psicodrama de Moreno: "En realidad, nuestra técnica recurre en escasa medida a la expresión corporal y el diálogo es nuestro medio de comunicación esencial" (Basquin et al. Op.Cit. p.56). Incluso se evitan contactos físicos con los participantes, pues se podrían desembocar otra clase de fantasías muy ansiógenas. Cuando se ha representado el tema, se da la señal de fin de la sesión y se invita a los participantes a tomar asiento y a analizar juntos lo que se acaba de representar.

Fase de terminación

Después de las escenas, el terapeuta pide al grupo que verbalice sus vivencias de la representación, como un modo de presenciar las asociaciones libres, para poder hacer interpretaciones más exactas. Casi siempre el terapeuta hace una observación individual con cada miembro del grupo y se propicia que entre éstos también se haga. Las situaciones se abordan trabajando a tres niveles, según Valiente Gómez (1995):

- 1) Intrapsíquico: relación de imagos. Carencias básicas, relaciones ello-yo-superyo, defensas, sueños, fantasías, ideal del yo, fantasmas originarios, etc.
- 2) Interpersonal Intragrupal: relaciones entre los miembros en el "aquí y el ahora" del grupo.
- 3) Relación extragrupal: relatos sobre experiencias en sus vidas, familiar, de trabajo, historia.

En los tres casos, se podrán constatar claros casos de identificaciones, introyecciones y proyecciones. "7 u 8 opiniones que devuelven la imagen, más o menos objetivada, de uno, tienen más fuerza que la propia imagen de uno. También el terapeuta a través de sus interpretaciones, va llevando a los pacientes a tomar conciencia de su propia imagen, de sus impulsos, sus angustias, sus fantasías reprimidas, acercándose así a una comprensión profunda de sus problemas y motivaciones" (Valiente, Op. Cit. p. 51).

Para Basquín, Dubuisson, Samuel-Lajeunesse y Monod, en el psicodrama analítico, es la representación la que constituye el lugar de la palabra del analista: "El psicodramatista expresa lo que considera útil señalar a través del rol que le ha otorgado el paciente, en el interior de una escena por él sugerida y gracias al diálogo que se instaura. Según el momento de la cura y a partir de lo que comprendió en relación con el sentido transferencial del tema, se convertirá en portavoz de la pulsión del deseo, o si no, de la defensa del superyó" (Basquin et al. 1977, p. 61). Es decir, después de la representación se retoman los fenómenos observados durante ésta, y las interpretaciones son comunicadas y evidenciadas directamente en la representación y es ahí donde pueden ser mejor comprendidas que las que podrían ser formuladas por el terapeuta desde su lugar de analista al final de la sesión. Sólo se interpreta fuera de la representación si se ha logrado hacerlo en el interior de la escena. Como ejemplo de lo anterior, cabe citar al caso de Jean, un adolescente a quien su madre llevó a sesiones psicodramáticas con Basquin, Dubuisson, Samuel-Lajeunesse y Monod, porque tenía tics. Ya había sido sujeto de otros tratamientos hospitalarios, y ante su reticencia por llevar este nuevo, se le sugirió ensayar algunas sesiones. En éstas, propuso el tema de una madre y un profesor que discuten acerca de la orientación profesional de un niño. Jean asumió el rol del muchacho y atribuyó a los terapeutas los roles restantes. En la representación escuchó sin hablar mientras los psicodramatistas discutían sus propios deseos sobre el futuro de Jean sin tomar en cuenta el deseo de éste. En la fase final, se cotejó la

representación con la situación real de Jean en cuanto a la disposición que los médicos y su madre hacen de su persona. Recién en ese momento Jean logró expresar su demanda terapéutica personal, que iba mucho más allá de la curación de sus tics.

2.2.4 Procesos de la sesión

Trataré de describir los fenómenos que pueden dispararse en el desarrollo de un psicodrama, vistos desde un tratamiento psicoanalítico, dividiendo el desenvolvimiento de los mismos a través de los tres tiempos que constituyen el proceso general del psicodrama.

En la *fase del comienzo*, el grupo acepta compartir a los terapeutas en una atención dividida y sin embargo inconscientemente mantendrán la expectativa de una relación privilegiada y excluyente. Habrá frustración al no satisfacerse estas demandas, y esto mismo provocará los primeros fenómenos de grupo plagados de hostilidad o rabia, mismos que deberán ser proyectados para evitar excesiva ansiedad persecutoria. Casi siempre es el terapeuta quien se convierte en el objeto ideal, y el resto del grupo en depositario de aspectos persecutorios. Bion (1994) llama a esto Supuesto Básico de Dependencia. Entonces el terapeuta es el objeto omnipotente, soporte de todas las expectativas e ilusiones de cambio, pero aunque este fenómeno puede durar bastante tiempo, se va transformando de ilusión grupal a la desilusión y a la vivencia del terapeuta como el depositario de los aspectos persecutorios. Los pacientes protestan, caen en largos periodos de silencio, etc. A esta etapa Bion la llama Supuesto Básico de Ataque y Fuga.

En la *fase intermedia* debe analizarse la transferencia y la contratransferencia para que el terapeuta pueda seguir asumiendo la frustración y seguir brindándose como un continente de ansiedades paranoides. Cuando los pacientes constatan que sus fantasías destructivas no dañan al terapeuta, su culpa disminuye y están más dispuestos al trabajo grupal, menos "defendidos", y se expresan los miedos y deseos con mayor espontaneidad. El tono de las sesiones tiende a ser menos regresivo, se utilizan defensas menos primitivas y los temas se diversifican. Surgen las angustias de castración y los conflictos neuróticos ligados a los celos y la rivalidad edípica. El grupo se puede volver histérico, obsesivo o fóbico según el proceso de identificación con el líder emergente. El terapeuta pierde poder porque ya no es objeto de proyecciones masivas sino ambivalentes, y las opiniones de los demás comienzan a ser objeto de mayor consideración estando incluso en competencia con el terapeuta. Este es más cercano y accesible, y a esto lo describe Bion como el Supuesto de Emparejamiento. Se hacen más marcadas las simpatías o antipatías hacia los terapeutas, expresando proyecciones libidinales o de claro rechazo.

En la *fase de terminación* las mejoras sintomáticas se van haciendo evidentes y surge una ambivalencia: el deseo de independizarse y el miedo a la separación. El grupo se divide siendo unos portavoces de lo primero y otros de lo segundo. Es necesario hacer el duelo de los objetos infantiles proyectados en el terapeuta y demás miembros del grupo, así como también el duelo de los objetos reales. Es un momento difícil pues se ponen en marcha nuevamente tendencias regresivas y ansiedades depresivas. Aquí es clave el análisis de la contratransferencia, pues el terapeuta también va implicado en la situación dolorosa de separación y sus propias ansiedades pueden llegar a nublar su visión defensivamente para determinar la madurez y preparación del grupo para la terminación.

La elaboración del duelo queda consolidada cuando los pacientes sienten que pueden quedarse solos, aceptándose como son y reconociendo, valorando y recordando el proceso. "Los cambios que se observan en el curso de un proceso grupal son consustanciales a dicho proceso y el trabajo psicoterapéutico consiste en levantar aquellas barreras que se oponen a la evolución y al cambio. Estas se estructuran al rededor de los conflictos universales individuación-separación y triangulación edípica, de cuya resolución satisfactoria depende el establecimiento de aquella identidad que permite al sujeto asumirse tal y como es" (Valiente,1995, p.56).

Ahora bien, dos de los procesos puestos en marcha durante el psicodrama son el tele y la Transferencia. Debe permitirse el desarrollo secuencial de las siguientes fases, y el terapeuta o director de grupo debe tener especial cuidado en que se presente el siguiente proceso:

- 1) Dejar que aparezcan las transferencias
- 2) Que aparezcan las contratransferencias y se usen como herramientas
- 3) Diluirlas hasta donde sea posible
- 4) Que se instaure un proceso télico en ambas partes

El surgimiento de la transferencia tendría un sentido último de aliviar tensiones y reestablecer el equilibrio. Cuando los individuos se enfrentan a situaciones novedosas, ponen en marcha mecanismos de adaptación y defensa. El problema es que estos mecanismos tuvieron una función adaptativa en el pasado, pero en el presente dejan de tenerla y es su carácter anacrónico y su inadecuación actual lo que los vuelve patológicos; todo cambio necesita una nueva adaptación. Las primeras respuestas en grupo, tienen una respuesta netamente adaptativa. Por ello, al principio deben calmarse las ansiedades del grupo ante la nueva y desconocida situación con el encuadre de la sesión. Al preguntar ¿Qué hacemos aquí? ¿Para qué? y responder el grupo con sus afirmaciones de "Para mejorar, para curarnos"- por ejemplo-, el director no asiente ni consecuenta. Por lo tanto, no se calma la ansiedad y se crea la primera frustración que permite la regresión. Después la gente se pregunta: ¿cuál es aquí nuestro papel? ¿qué esperan de nosotros el terapeuta y los otros miembros del grupo? Respuestas que se encuentran en el mismo grupo

realizando fantasías inconscientes revividas en pautas de comportamiento que son el inicio de la transferencia.

Cuando el psicodrama es dirigido por una pareja de psicoterapeutas de sexo diferente, se ponen en juego proyecciones edípicas, mas defensas a ellas ligadas. Acceder a esto a través de una escena psicodramática, supone alcanzar un mayor nivel de insight y de comprensión, tomando al o los terapeutas como un espacio de proyección de deseos y temores. Y no sólo se manifiesta la relación transferencial central con la figura terapéutica, sino además también con los otros participantes (transferencia lateral) y con el grupo como tal (transferencia grupal).

Técnicas de acción

Sobre las técnicas de acción en el grupo Pablo Población hace la siguiente aportación:

A través de la acción comprometida de la dramatización:

- a) Se suman el lenguaje corporal, el gestual y el verbal
- b) El sujeto habla a través de todo su ser
- c) Se conectan los planos racionales, emocionales y corporales en el aquí y el ahora
- d) Se elimina el tiempo cronológico para surgir el momento intemporal del psiquismo.
- e) Se sustituyen los relatos longitudinales por la escena tridimensional
- f) El "como si" de la acción psicodramática establece un nexo entre lo imaginario, lo real y lo simbólico, unificándose en una realidad más completa.
- g) Se desmorona la defensa a través de la palabra pues se desvanece ante el lenguaje del cuerpo.
- h) Las tensiones corporales defensivas se traducen en emoción y palabras.
- i) El sujeto se convierte en el inevitable protagonista de su labor terapéutica.
- j) Se desarrolla la espontaneidad a través del juego no estereotipado.

Una vez expuestos los pasos, procedimientos y procesos que se llevan a cabo en psicodrama bajo un enfoque psicoanalítico, vale la pena incluir el siguiente punto de vista de otro reconocido psicoanalista, a modo de reflexión sobre la discusión de la integración de la práctica psicoanalista con el método y teoría del psicodrama:

En el prólogo del libro de Moustaphá Safouan "Reflexiones sobre el psicodrama analítico" (1979), Oscar Masotta hace resaltar que la práctica psicodramática está íntimamente conectada con la ideología del gesto como expresión, y entendiéndose además a la expresión como indicador de cura, es decir, se primordializa la ideología del gesto como catársis y es precisamente ahí, donde el psicodrama y el psicoanálisis se separan, pues el eje central de la cura psicoanalítica es la cura a través de la simbolización y el trabajo del inconciente por medio del lenguaje. Ante esta discrepancia ideológica, Masotta se pregunta: ¿hay que creer o no en el psicodrama? Safouan nos aclara esta duda. El gesto y el lenguaje no son de ninguna manera entidades que tengan necesariamente que visualizarse como contrapuestas, así como tampoco lo son psicodrama y psicoanálisis. En psicodrama, -nos dice Safouan- se trata de un campo donde todos sus elementos fundamentales, como el cuerpo, el rol, el grupo, el gesto, las acciones, los actores, etc., jamás podrán ser ajenos a los fundamentos del lenguaje y las leyes de cualquier verbalización. De esta manera, en un psicodrama tratado psicoanalíticamente se rescata y privilegia la función del lenguaje y el punto focal de la acción estará basado en la expresión de que toda relación de sujeto a sujeto es una relación lingüística. Por lo tanto, el objetivo de la acción psicodramática en un psicodrama analítico será reinscribir al sujeto en su historia, reemplazando una teoría de la expresión por una teoría sobre inscripciones

2.2.5 Otras escuelas de psicoanálisis y su manejo particular del psicodrama

Otra lectura del individuo en su relación consigo mismo y con los otros a través del psicodrama, la encontramos desde la óptica de la teoría **Lacanian**a. De esta manera, analizaremos muy brevemente la forma de mirar al psicodrama desde Lacan, a través de Paul Lamoine (1979), entrelazando los conceptos que nos muestra Daniel Valiente (1995), los cuales retoman parte de la teoría lacaniana pero haciendo diferenciaciones con un estilo más moderno de psicoanálisis aplicado al psicodrama. También se incluirán comentarios de Safouan.

Según Valiente Gómez, la descripción lacaniana *de lo imaginario, lo simbólico y lo real*, ha servido de punto de partida para conceptualizar fenómenos que aparecían en el campo psicodramático. Por ello retomaremos algunos conceptos para discriminar su inscripción en el psicodrama:

Lacan (1984) se refiere al principio del *imaginario* en el estadio del espejo, describiendo la imagen virtual del niño reflejada en él mismo, argumentando que la sola visión del cuerpo total del niño frente a sí mismo, le brinda al sujeto un dominio imaginario de su cuerpo, describiendo el proceso del estadio del espejo en tres tiempos:

1. Captación y júbilo por haber descubierto su imagen.

2. Rivalidad, como entrando a una dimensión estatuaría donde la anulación de sí mismo o del otro entran en juego.
3. Identificación resolutive, creyendo ser lo que la mirada de la madre le refleja, identificándose con algo "que no es", identificándose con un "fantasma".

Para Lacan lo imaginario es una imagen, una creencia, una identificación, algo oscilante entre lo inconsciente y lo consciente. Se pondrá como ejemplo, el caso del pequeño Dick bajo tratamiento de Melanie Klein para entender esta noción. Dick era un niño de 4 años con un lenguaje muy limitado e indiferente en todas sus relaciones con personas y cosas. Lacan interpretaría que el lenguaje no se ha enlazado al sistema imaginario del niño, y por ello lo real y lo imaginario son equivalentes. Klein ofrecía a Dick un trenecito para que jugase con él, pero éste no reaccionaba, parecía que todo a su alrededor era invisible. Hasta aquí Klein no había interpretado, pero Valiente Gómez afirma que de entrada el niño ya estaba jugando, y que su conducta respondía a la investidura de dos fantasmas originarios: ser-no ser y el de omnipotencia-castración....De pronto Klein le dice al niño: "Dick tren pequeñito, papá tren grande". Entonces el niño se pone a jugar y dice la palabra "estación". Para Lacan el momento es crucial por la unión del lenguaje con el imaginario del niño, y Valiente agrega que el niño ya estaba jugando y sólo fue estimulado por un contrapunto, es decir que la importancia es el vínculo y la introducción del rol. Klein vuelve a decir al niño: "la estación es mamá" y a partir de ese momento el niño tiene una mejora notable.

Para Valiente Gómez y los modernos lacanianos el inconsciente existe antes del lenguaje y está formado por rasgos genéticos, fantasmas originarios, experiencias sensoriales, arquetipos, etc. Lo imaginario vendría siendo la suma de todo lo anterior, su dinámica y sus leyes. Por lo tanto el nivel imaginario, lo define Valiente Gómez como una gran ciudad que siempre está abierta y encendida, aun cuando dormimos, con recovecos, plazas y rincones. Conscientemente sólo dos damos cuenta de pequeñas zonas de esa gran ciudad, expresado esto en algunas conductas o síntomas. Para que estos elementos puedan salir al mundo externo, se necesita de vínculos que son los símbolos. Para Lacan el símbolo por antonomasia es la palabra, Valiente opina que es algo más complejo que la incluye: el rol, y este lleva además el gesto, la acción y la escena.

Así que el nivel simbólico estaría constituido por aquellos vínculos (gestos, palabras, actos) que a modo de símbolos ordenados, sirven para que el nivel imaginario se despliegue. Ambos niveles están interrelacionados a través de mecanismos de internalización o externalización o de introyección y proyección. El nivel imaginario es el reino de los contenidos mientras que el de lo simbólico, de las palabras y los roles. Para Lacan lo simbólico es la cadena de significantes, debido a que las palabras tienen varios significados dependiendo de qué las anteceda y qué las proceda. Para Valiente Gómez, los

simbolos-palabras son un intento de los sujetos por mostrar su mundo imaginario, y siempre queda algo por decir.

Cuando se trabaja en psicodrama bajo este enfoque, se entiende que cualquier frase siempre deja en suspenso tanto significados como escenas completas. Así que al iniciar las dramatizaciones exploratorias, se descubre cómo van emergiendo los verdaderos significados de aquellas frases. Pero para que esto tenga lugar ha tenido antes que trabajarse el símbolo-palabra con otros símbolos (que incluyen la palabra) que son los roles y las escenas. Cuando se proponen los personajes a través de los cuales se desarrollará la escena, nos situamos en un nivel de lo simbólico y en este nivel se explora, investiga, se eliminan resistencias y se usan todas las técnicas del psicodrama para movilizar los elementos del imaginario, encontrando los vehículos o roles para hacerlos manifiestos, conscientes, y para poder pasar al nivel de la realidad.

La gran riqueza del psicodrama entonces será –según Vallente- el trabajo del nivel simbólico, ya que ahí se proporciona al individuo la palabra, los gestos, la acción, los contrapuntos y la escena, para que todo esto se articule, tome vida propia y arrastre a los individuos a decir con las palabras y con el cuerpo mucho más de lo que saben. El psicodrama les brinda diversas formas de trasladar lo imaginario a lo real a través de lo simbólico.

El psicodrama brinda un espacio en donde recolocar el mundo fantasmal de una forma más coherente y real, un puente entre lo imaginario y lo real, algo parecido a lo que Winnicott llamaba "espacio transicional". Lo imaginario se activa a través de las escenas psicodramáticas, los cuentos, las fantasías dirigidas y los sueños. El juego psicodramático invita al individuo a entretar su castración, a abrir las vías de su inconsciente, desbloquear las escenas y cadenas asociativas que no hubieran podido tener acceso a la realidad, transformar las defensas en un discurso lleno de sugerencias. Gracias al juego psicodramático, el sujeto identifica lo que tergiversa su deseo y puede ensayar formas de enfrentarlo. La asunción de un rol o la percepción de otros roles multiplica las posibilidades de identificación, y con ello se enriquecen las formas de acceso a la realidad. Así, los nuevos roles, actitudes y respuestas son ensayadas e incorporadas al Yo mediante el fenómeno de la introyección.

Aplicando los anteriores conceptos en el terreno de la práctica, para Paul Lamoine, entre psicodrama y psicoanálisis todo es diferente a causa de la mirada, de cuya ausencia o presencia dependen la dinámica de la cura y del discurso.

Este argumento está respaldado por la opinión de Pacho O'Donnell: La mirada marca una diferencia clave entre el psicoanálisis individual y el grupal pues particulariza la naturaleza de la

transferencia. Como ya se había explicado anteriormente, la mirada, en una situación de psicoanálisis individual, debe estar ausente para poder determinar una asimetría entre el terapeuta y el paciente, pues éste, al no recibir la mirada del analista, no le es devuelta su imagen y no le queda otra más que reconstruirse. La ausencia de mirada, le confirma su castración para que la asuma. Mientras que en grupo la mirada no puede ser controlada por el terapeuta. "En psicodrama, bajo la mirada ajena, yo no me veo, porque su mirada precipita mi propia respuesta, y ello acelera el instante de ver, el tiempo de comprender y el momento de concluir" (Lacan, 1984, citado en Campos, 1980, p. 103). Ante la mirada del otro grupal, no se produce el fenómeno del espejo. Por lo tanto, el deseo en psicodrama, no se analiza finalmente, sino que se queda en el intento de, detenido por las semejanzas, las identificaciones, la castración del otro. El psicodrama pone el énfasis en la castración. "Es la manera en que el otro reenvía al sujeto su propio mensaje, lo que acelera o retarda para él, el momento de concluir" (Lemoine, 1979, citado en Campos, 1980, p. 104). ¿Entonces? ¿Es posible entender al psicodrama bajo una óptica lacaniana?

Paul Lemoine continúa diciendo que ya que la mirada en psicodrama engendra identificaciones, la semejanza va a ocupar un lugar primordial en el psicodrama, a diferencia del psicoanálisis donde el deseo y la singularidad del sujeto ocupan el primer plano. El psicodrama revela más el rol que la estructura, y más el deseo que la implicación. Esta implicación se debe al esfuerzo realizado por anticipar lo que el otro piensa. La mirada induce el discurso del grupo tanto como la identificación de unos participantes con otros, y modifica así la transferencia. Según Lacan (1984) la mirada induce tres etapas del discurso: el instante de ver, el tiempo de comprender y el momento de concluir. La real incógnita del sujeto es cómo es visto por el otro. En presencia de la mirada del otro no se dispone de todo el tiempo necesario para reflexionar y vencerá el que concluya más rápidamente. Esta urgencia explica que en psicodrama el discurso del grupo sustituya al discurso individual. Si alguien habla antes del juego es porque ve al otro sin verse a sí mismo, e induce de su actitud el atributo con que él lo designa. Entre los participantes se establece un discurso común. También los movimientos corporales van empujando y despertando a las palabras. Los movimientos y sus rupturas permiten anticipar el razonamiento lógico gracias a una inducción precipitante. Moverse y pensar se encadenan así, el uno al otro. Al mirar uno limita el movimiento y lo reproduce. El ritmo que se adopta es el del pensamiento del otro. Los momentos de detención son iguales a cuando uno duda o se angustia. En psicodrama el discurso del otro está marcado por momentos de detención, lo cual priva un poco de libertad al análisis del deseo y la fantasía. Pero el hecho de que la terapéutica del psicoanálisis y del psicodrama sean diferentes no quiere decir que se excluyan la una de la otra. Por el contrario, Lemoine (1979) afirma que pueden combinarse con eficacia. El psicodrama reactualiza una angustia oculta, mientras que el psicoanálisis revela las bases pregenitales.

Entonces: ¿cuándo usar psicodrama? Lemoine señala que el psicodrama también resulta conveniente para aquellos que necesitan psicoanálisis, pero que también puede tratar casos en que el

psicoanálisis pierde su alcance: la psicosis y los niños. También comenta que debido a su carácter actualizante, el psicodrama está también indicado para momentos críticos de la existencia, por ejemplo cuando se trata de rupturas sentimentales o de duelos, donde es importante que el sujeto represente en juego su situación para simbolizarla.

Por otro lado, también bajo una lectura lacaniana y centrándonos ahora un poco en las etapas del psicodrama y su objetivo central, Safouan (1979) plantea la hipótesis de que los grupos siempre atraviesan por las mismas fases, ya que poner a cierto número de personas juntas plantea la cuestión del intercambio y del concepto del compromiso y de la garantía. Esto genera en el grupo dos actitudes muy opuestas: la participación y la observación; la garantía es el amor o la ley. En una primera fase llamada de "infatuación" el grupo está muy contento de sí mismo porque todos los miembros se miran como en un espejo, el amor está garantizado. ¿Pero, quién garantiza el amor? La ley. Pero ¿cuál? Entonces se entra a otra fase donde reina la agresividad y la lucha por el liderazgo.

El autor va a la raíz del psicodrama y se pregunta ¿es eficaz? ¿sirve para curar? Afirma que sí. Nos asevera que es eficaz muy globalmente pero sobre todo en los casos de niños con estructuras fóbicas u obsesivas. Es necesario entonces describir a grandes rasgos cada una de las clasificaciones anteriores.

Bajo la etiqueta de estructura obsesiva se coloca a niños lentos, perezosos, distraídos, oscilantes entre un interés excesivo por las cosas y una pérdida total del mismo. Bajo la categoría de estructura fóbica se clasifica a los niños tímidos que se caracterizan por un comportamiento "extraño" ante determinadas situaciones, por ejemplo, grita desaforadamente cada vez que lo asean, o sólo come ciertos alimentos bajo sus propias restricciones, no concibe dormir sin luz, etc. y casi siempre acompañado de comportamientos de ritualización u obsesionalización. Ahora, ¿por qué el psicodrama es eficaz en estos casos? Comúnmente y quizá de manera simplista —a juicio del autor— se dice que en psicodrama el sujeto se expresa, se exterioriza, se descarga, y luego entonces, se cura. Pero, por qué no decir que el niño se cura porque se inscribe en la acción, más que porque se expresa?

El autor afirma que se trata de una cura por la palabra. Pero ¿qué es lo que da la efectividad al psicodrama, dejando a un lado la abreacción? En varios ejemplos que el autor expone se pone de manifiesto que las demandas que subyacen a las acciones abrigan deseos; los deseos quedan perdidos para reaparecer bajo máscaras, pero no se trata de máscaras en las que el sujeto no encuentre sus deseos. De esta manera, cuando los niños proponen la acción en psicodrama, están proponiendo metáforas y el psicodramatista debe preguntarse qué es lo que esconde esa demanda, su objetivo es hacerle reconocer al sujeto, el deseo del Otro que ha quedado inconfesable, desconocido y censurado en el discurso manifiesto. Para ello se puede echar mano de los roles. Si la palabra del psicodramatista bajo

la acción de un rol significativo para el sujeto, logra soportar el deseo de que se trata en cada ocasión, el sujeto sabrá hacerse cargo de ese deseo sin sentir su verdad como una amenaza; a través de este dispositivo se "libera" al sujeto y se da una "purificación" o catarsis del temor. Por ejemplo, los niños con estructura fóbica proponen muy seguido temas de búsqueda de tesoros o de exploraciones al fondo del mar, de viajes extraños, etc., temas escabrosos que impliquen misterio. El objetivo del psicodramatista entonces será el de evocar imágenes en que se apoya el miedo o la fascinación, a través de símbolos y metáforas, haciendo progresar las interrogantes del sujeto sin remover las angustias al grado de bloquear la marcha de la interrogación. En pocas palabras la eficacia terapéutica del psicodrama está en la verbalización que se hace en la dramatización: "El discurso que ahí sostiene el terapeuta en la medida que el niño aprende a reconocer en ese discurso los procesos que habitan su propio inconsciente y que son al fin de cuentas, procesos de deseo" (Safouan, 1979, p. 27).

En cambio Lemoine (1979) opina que el psicodrama no es adecuado para los fóbicos, pues éste se siente amenazado por la mirada del los otros, su cuerpo afronta un peligro imaginario de estallido, vive una pérdida imaginaria de unidad (el psicótico la viviría de forma real). A nivel del Yo ideal no se reconstituye la unidad especular protectora contra la castración, y la precipitación del discurso del grupo, le impide al fóbico la reconstrucción en el espejo de un cuerpo herido por la mirada. Sólo la aceptación de la castración será resolutive. A un fóbico no basta con mostrarle la castración para curarlo; hay que analizar su deseo, desmontar el trasfondo de la fobia, reencontrar los objetos pregenitales, y esto sólo es posible mediante la transferencia. En cambio en la neurosis obsesiva, donde el aislamiento mantiene la castración a distancia, Lemoine opina que su elaboración resulta posible. Entonces puede ser importante utilizar el psicodrama forzando al sujeto a ver la defensa que pretende ignorar. La mirada de los otros y sus discursos pueden obligarlo a cuestionarla.

En fin, lo que es un hecho es que no es casual ni gratuito el modo en que el sujeto distribuye los roles en la dramatización; es una sola y misma lógica la que domina el eslabonamiento y asignación de roles y las preguntas veladas que se plantean en la acción casi inequívocamente tienen relación con la constelación familiar. La acción siempre es simbólica.

Bajo la óptica anterior ¿qué se necesita pues, para ser psicodramatista? Safouan (1979) firma categórico que ser psicoanalista, si es que su interés es el de hacer psicodrama con fines terapéuticos. Si se trata de un psicoterapeuta que ha dirigido análisis con niños y adultos estará preparado con primeras intervenciones bajo control; "sólo el psicoanálisis puede brindarle esa sensibilidad a los estados latentes simbólicos y metafóricos que le permitan captar lo que hay debajo del discurso, condición primera para que pueda luego, en el progreso de la experiencia, desenmarañar la lógica que se desarrolla en ese

plano" (Safouan, Op.Cit. p.52). Es muy importante no caer en la tentación de "desmentir la fantasía" del sujeto o caer en juegos, idealizantes, normalizadores o pedagógicos.

2.3 Integración del Psicodrama con otros enfoques terapéuticos

Trataré en primer término y de forma muy breve algunos planteamientos sobre el psicodrama bajo el enfoque de la terapia Centrada en el Cliente de Carl Rogers.

Para Ramírez (1987), aunque la terapia No-directiva o Terapia Centrada en el Cliente pueda parecer el polo opuesto al psicodrama, tienen sin embargo varios puntos en común. Basándose en un conocimiento profundo y experiencia en ambas modalidades además del contacto personal con sus autores durante varios años, Ramírez afirma que la terapia no directiva es una buena preparación para ser después psicodramatista, por varias razones:

1. Tanto Rogers como Moreno tienen una fe sólida en la capacidad del sujeto para resolver sus problemas
2. Ambos se ponen al mismo nivel del sujeto como facilitadores del proceso terapéutico
3. Ambos parten del sustento teórico del "aquí y el ahora", es decir de la condición presente del sujeto sin guiarse por esquemas predefinidos por alguna teoría
4. Ambos atienden al mensaje no verbal del sujeto en la exposición verbal de su problema, aunque no lo precisen tanto como lo hizo Lowen en la Bioenergética
5. Ambos consideran que el tomar conciencia de los propios sentimientos y la expresión abierta de los mismos es más conducente a la salud mental que los razonamientos dirigidos

Además cabe hacer notar, que la intervención de los dobles junto al protagonista es similar a la intervención de un terapeuta Rogeriano, con la diferencia de que bajo el Enfoque Centrado en la Persona el doble (y todos los miembros del psicodrama) habla en primera persona, como si fuera el protagonista, o sujeto en cuestión, con el objeto de aclarar sentimientos expresados tímida o confusamente por el protagonista. Todo psicodrama Humanista, deberá estar basado en los principios fundamentales de la teoría Humanista: rescatar o promover en todo momento la Aceptación, la Congruencia y la Empatía, con el objeto de trabajar con la conciencia de cada uno de los integrantes del grupo a través de las diversas problemáticas planteadas y actuadas durante la acción (principalmente a través de dibujos y fantasías dirigidas), tendiendo a su crecimiento integral (emocional, social, cultural) y a la consecución de la autorrealización y trascendencia. Todo el procedimiento del psicodrama durante las sesiones que abarcan las tres fases tradicionalmente aplicadas, pueden fácilmente adaptarse a esta teoría, respetando los fundamentos claves de ambas disciplinas.

También la adecuación de los métodos psicodramáticos a la teoría de la Gestalt es de gran utilidad para esquematizar a través de la representación, aquellos ciclos que deban cerrarse en la experiencia del sujeto.

Blatner (1980) asevera, bajo un enfoque más ecléctico, que considera los diferentes sistemas de psicoterapia teóricos, así como sus metodologías prácticas como complementos compatibles entre sí. A su juicio, cada enfoque se relaciona mejor con sólo unas cuantas facetas de la experiencia humana y puede llegar a necesitarse una aplicación flexible de diversos métodos diferentes para el tratamiento individual de cada caso. Además, opina que con frecuencia la síntesis de dos métodos puede resultar en una efectividad mucho mayor que la que pudiera obtenerse de cada uno de los métodos en forma individual.

Blatner asegura que los conceptos teóricos relacionados con la división del ego (Teoría de las relaciones de objeto), complejos (Teoría de Jung) y el lenguaje corporal autónomo (Teoría Gestalt) pueden convertirse en más demostrables objetivizando partes de la psique de la persona en una representación psicodramática. Las facetas conflictivas de la personalidad podrían "encontrarse" simbólicamente entre sí, pudiendo alcanzar una síntesis constructiva de la personalidad.

Por ejemplo añade que otros sistemas que tienen mucho en común con el método psicodramático incluyen las *prescripciones de papel* de George Kelly en su Teoría de Construcción Personal; el Sistema de análisis directo como lo practica John Rosen y las actividades de ritual de los médicos tradicionales de la medicina no occidental en otras culturas.

Blatner menciona que Harold Greenwald, en su libro *Active Psychotherapy* revisa muchos de los otros enfoques activos que han adquirido importancia en las últimas décadas. La necesidad de una diversificación de terapias breves y pragmáticas se ha vuelto evidente conforme el campo de la salud mental comenzó a aceptar el reto de los problemas de variaciones de personalidad en nuestra cultura.

Además de las terapias que son dramáticas en forma explícita, también hay muchos otros enfoques que utilizan aspectos más sutiles de la representación de papeles u otras técnicas psicodramáticas. Por ejemplo, las técnicas de capacitación de evaluación en las terapias conductistas y de "toma de partido" en terapia familiar conjunta, son básicamente psicodramáticas en su proceso.

Además, concluye, los métodos psicodramáticos con frecuencia se utilizan como parte integral de muchos grupos de terapia o de potencial humano que utilizan el análisis transaccional, terapia de realidad, psicosisntesis o bioenergía como orientación principal. Indudablemente, ya de manera final, supone que

profesionales de casi todas las facetas de la educación, desarrollo organizacional y psicoterapia, han podido adaptar en forma creativa los métodos psicodramáticos a las necesidades de sus tareas.

Desde luego que si seguimos con una actitud ecléctica al respecto, podríamos agregar que efectivamente la tendencia actual (según la observación y referencias de colegas), acerca de las psicoterapias contemporáneas, es a combinar los procesos de los diferentes enfoques terapéuticos según la problemática y tipo particular de los casos. La mayoría de estos enfoques podrían hacerse aún más eficaces con el uso de métodos psicodramáticos, ya sea como adjunto o como componente integral de su práctica terapéutica.

Al respecto, este es un testimonio de Eva Leveton sobre su estilo de aplicar psicodrama: "He permanecido una ecléctica. Me dí cuenta que mi timidez se elevaba a proporciones gigantescas cada vez que me expresaba como "algo" : psicodramaturga, facilitadora de encuentros, terapeuta del arte o del movimiento....me rebelo ante las etiquetas, me rebelo contra el uso del vocabulario de otrosme siento menos tímida cuando estoy segura de que no estaba prometiendo algo que no estaba segura de cumplir. Podía prometer que utilizaríamos técnicas relacionadas con el drama y que trabajaríamos en problemas que involucran la psique; por lo tanto el psicodrama parece ser el nombre adecuado. No podía prometer un enfoque de estilo Moreno "clásico" y trato fuertemente de desengañar a otros tal como estoy desengañándolo a usted, amigo lector, respecto a esta noción" (Leveton,1980, p.11).

CAP. 3 APLICACIONES DEL PSICODRAMA

Debido a su multidimensionalidad, el psicodrama se puede aplicar en una gran amplitud de áreas. Como ya vimos anteriormente, Moreno no creó el psicodrama originalmente con fines terapéuticos, sino con fines educativos y de crecimiento personal, y más tarde con fines de desarrollo de espontaneidad y creatividad en el Teatro de la espontaneidad. De cualquier modo, el psicodrama es educativo en el sentido primario de la palabra *educere* pues hace surgir las potencialidades del sujeto; también es una fuerte técnica terapéutica a través de la expresión corporal y de la actuación espontánea en grupo que da tratamiento a situaciones conflictivas. En fin, a continuación se presentan algunas esferas de aplicación donde se combinan ambas propiedades:

3.1 Area educativa

Para Moreno, educar significa algo que va más allá de impartir datos, "es cooperar en la actualización de las potencialidades intelectuales, emotivas y culturales a fin de que la persona pueda enfrentarse a su realidad con espontaneidad" (Moreno, 1978 citado en Ramírez, 1987, p.190). La educación debe preparar para ser flexible, teniendo un amplio repertorio conductual ante cualquier condición novedosa en el ambiente : "buscar soluciones adecuadas en el momento presente adaptándose a la evolución de este mundo persistentemente cambiante" (Moreno, 1978 citado en Ramírez Op. Cit. p.191). En este contexto, es de suponerse la actuación que se espera del maestro cuando éste aplica psicodrama. Se han hecho algunos trabajos de gente dedicada a la educación quienes han empleado técnicas psicodramáticas y a continuación se comentan algunos de los resultados.

En cuanto a *psicodrama con escolares de primaria y jardín* de niños, Rosemary Lippit trabajó psicodramáticamente con niños de 2 a 5 años con las siguientes finalidades: enriquecer sus experiencias infantiles, aumentar su espontaneidad creadora, prepararlos para nuevas experiencias de acuerdo a su edad y medio ambiente, ayudar terapéuticamente a niños que interrumpen actvs. para llamar la atención, resolver problemas propios de la edad.

Iniciaba el calentamiento con técnicas que introducían identificación con animales a través de fantasías guiadas, y ahí observaba mediante la imitación de los niños, los distintos roles que adoptaban: "el psicodrama ayuda a estrechar los lazos entre compañeritos y el maestro, y en los niños entre sí, además de que desarrolla su flexibilidad para explorar otras alternativas en situaciones presentes y futuras" (Lippit citada en Ramírez, Op. Cit. p.192). Resume sus experiencias con las siguientes observaciones:

- el psicodrama es una actividad que proporciona diversión y gozo al mismo tiempo que desarrolla la creatividad e iniciativa de los niños.
- estimula la participación grupal y aumenta la cohesión y solidaridad entre todos.
- estimula cooperación y comprensión entre niños y maestros
- facilita la comprensión de las materias escolares mediante la dramatización con historietas de los temas educativos.
- ayuda a los niños a aceptar las diferencias raciales y físicas, además de que les permite resolver diferencias personales y grupales típicas de un salón de clases.

Si existe un buen entrenamiento clínico por parte del director, puede profundizar con aspectos personales y familiares; si es el maestro quien dirige las sesiones basado en un conocimiento superficial del psicodrama, es obvio que su campo de acción se verá limitado por su preparación.

Con *Psicodrama con escolares de primaria*, según la experiencia de Ramírez, los temas de la representación con estos niños serán tópicos que llamen fuertemente su atención ya sea que les causen temor (ir al dentista, etc.) o que les diviertan (espectáculos como el circo, etc.) y estos temas son como una especie de dispositivo que provoca que después ellos mismos propongan los tópicos que más les afectan, para dramatizarlos.

Es importante que los maestros no adopten el papel de "guardianes" en lugar de participar activamente como cualquier otro niño, porque obstaculizan la espontaneidad y la confianza. Si el director se da cuenta de la rigidez de los maestros (o de cualquier otro adulto presente), deberá trabajar por nivelar al grupo o excluirlos de la sesión, aunque lo más conveniente es ayudar al maestro a bajarse al nivel de los niños. Esto no significa que su autoridad e influencia se vean afectadas, por el contrario la experiencia ha mostrado que tiene un efecto positivo. Además, de la actitud que adopte el grupo con el maestro se percibirá qué ambiente ha impuesto el maestro en el salón y qué tanto resulta ser una figura de integración y confianza.

Como calentamiento pueden ser utilizadas todas las técnicas mencionadas en el capítulo II, haciendo adaptaciones según las edades de los niños para que les resulten interesantes y se vayan introduciendo a la dinámica psicodramática; puede hacerse juego de roles con animales, máquinas, etc. Ya en la etapa de acción, puede jugarse a asumir roles familiares y seguramente emergerán muchos fenómenos para ser tratados por el director con mucho tacto, sin perder profundidad. Frecuentemente sobresalen en el juego diversas problemáticas que los niños están experimentando en sus hogares; o puede ser que algunos niños escojan por curiosidad roles de sexo contrario, etc. Es importante que antes de la representación se discuta entre el grupo el tema, nuevamente cuidando que los adultos no

impongan su criterio, sino que faciliten en lugar de obstaculizar los temas tratados en grupo. La escena puede ser presentada al resto del grupo, mostrando situaciones típicas de las familias: un padre muy autoritario, una madre sobreprotectora o con preferencia por un hijo en especial, etc. Al platicar sobre estos casos, en la etapa de participación, los niños frecuentemente pueden reconocer la estructura de su familia, aunque no la comprendan o no la compartan. En algunos grupos trabajados por Ramírez, la discusión sobre temas familiares se prolongaba incluso durante varias sesiones más y se proponían soluciones. Sus conclusiones son las siguientes: "Mi experiencia con niños de edad de primaria es que ellos ven más de lo que sus padres piensan; se dan perfecta cuenta de los problemas familiares, y a su modo tienen una solución para los mismos. Con un buen calentamiento y con el ambiente de libertad y confianza que se establece en un psicodrama intensivo de 10 o 12 horas, los niños muestran una comprensión y sabiduría mayores de los que piensan quienes no han trabajados con ellos" (Ramírez, Op. Cit. 195).

Algunos maestros utilizan el psicodrama para representar pasajes de la historia universal o para facilitar la comprensión de material escolar, como por ejemplo las eternamente odiadas matemáticas, y el resultado es un aprendizaje más fácil y divertido, en un ambiente de cooperación y camaradería; una asimilación más clara de los mensajes y significados, además de un fomento activo a la imaginación y creatividad de los niños, pues en muchos casos, si se trata de representación de historias, los niños proponen finales diferentes, estimulando con ello además, el intelecto y estructuración mental.

Hay que puntualizar que el psicodrama propone un aprendizaje excluyendo las repeticiones interminables y cambiando la memoria intelectual sin sentido por la memoria corporal, que es más difícil borrar porque involucra a todo el organismo con todo y su carga emotiva y social.

En cuanto a *Psicodrama en la secundaria*, podría decirse que tiene las mismas aplicaciones antes expuestas con infantes de otras edades, pero tratando temas más complejos. Se ha usado principalmente como método didáctico y también como medio de integración entre maestros y alumnos, creando un ambiente de cooperación activa, espontaneidad y creatividad que ayuden al aprendizaje. Por ejemplo, Sylvia Heimbach investigó la utilidad del psicodrama para mejorar la lectura y la comprensión de obras literarias y como resultado encontró que efectivamente aumenta la participación empática de los estudiantes incrementándose además la capacidad para comprender el sentido de lo leído.

Lo anterior está respaldado por un estudio que la misma investigadora presentó en la Universidad de Nueva York para probar la utilidad del psicodrama en la comprensión de obras literarias: dividió en grupo control y grupo experimental a un conjunto de adolescentes de secundaria de la misma edad, etnia y grado escolar, administrándoles antes y después del estudio una prueba de comprensión de lectura. El

grupo experimental dramatizó obras literarias que leía y el grupo control pasaba el mismo tiempo leyendo y repasando en la biblioteca. El resultado fue que estadísticamente los sujetos experimentales resultaron superiores a los del grupo control.

También se usa para resolver problemas raciales, disciplinarios y personales que obstaculicen el aprendizaje. Muchas veces, cuando hay problemas disciplinarios suele haber también problemas personales que se originan en el ámbito familiar y social. Se puede ayudar a mejorar la productividad estudiantil ayudando a los alumnos por medio de psicodrama, a entender -no resolver- sus situaciones conflictivas. Además, las sesiones psicodramáticas de problemas familiares o personales pueden aligerar el peso y preocupación que a veces los oprime por no tener una fuente de expresión de los mismos, y ya con menores presiones, podrían dedicar mayor tiempo y energía a su aprovechamiento escolar.

Los métodos usados en las mencionadas fases del psicodrama son las mismas, pero obviamente, tratándose de adolescentes en plena transición de edad, el tratamiento deberá ser más complejo.

La aplicación de psicodrama en adolescentes resulta particularmente interesante dada la edad clave y crítica en que se desarrollan conflictos básicos, como lo menciona Arminda Aberastury (1992), en forma de duelos fundamentales: por el cuerpo, por la identidad, y por sus padres infantiles. Según la misma autora, el adolescente es un ser humano que rompe con sus conexiones del mundo exterior por ser una manifestación de su crecimiento, para refugiarse en un mundo interno seguro y conocido. En este sentido, surgen ansiedades depresivas y persecutorias, lo cual hace imperativo al usar métodos psicodramáticos, el compromiso a recrearlas y recordarlas permanentemente, creando "continentes" adecuados para el establecimiento de la identidad que está naciendo.

Con relación a *Psicodrama en bachillerato y universidad*, trabajar psicodrama con jóvenes de esta edad ha resultado más difícil según se reporta en algunos trabajos donde se han impartido cursos teórico-prácticos, debido a que los grupos se muestran resistentes, desconfiados, incómodos y hasta hostiles, porque el formato de la dinámica no corresponde al patrón con que se trabaja comúnmente en las instituciones de nivel superior o medio superior, es decir, no se trata de un modelo donde puedan quedarse sentados, jugando un rol pasivo y de espectadores o receptores. Se está haciendo referencia a trabajos como el de Elaine Goldman, alumna del Instituto Moreno egresada en 1970, quien trabajó con bachilleres negras en Chicago (por medio de las sesiones psicodramáticas, las participantes comprendieron que los problemas internos humanos son padecidos por cualquier raza o nivel sociocultural). Otro caso es el del curso teórico-práctico en la Universidad de Cincinnati impartido por la Dra. Doris Twitchell Allen; el mismo Ramírez ha dado cursos hasta de 36 hrs. a universitarios en Guadalajara. En todas estas

experiencias, se recopilaron evaluaciones finales para registrar las impresiones generales de los grupos participantes.

En resumen, las impresiones coinciden en que al principio la tradición academicista se impone a la espontaneidad y existe mucho temor de aventurarse a expresar emociones sin racionalizar, o en otros casos, la práctica psicodramática abrupta sin planteamiento previo de aspectos teóricos, en un primer momento resulta desconcertante y angustiante por no tener un marco conceptual a través del cual interpretar lo que está ocurriendo en las sesiones. Es sólo después de varias sesiones que las reacciones van modificándose y el interés y el enfoque del grupo poco a poco va centrándose más en la experiencia introspectiva y en el proceso de la integración grupal, que en la visión externa analítica-fiscalizadora; la sensibilización hacia el director también va tomándose de hostil a afectuosa. " Entre universitarios es común encontrar un interés teórico que a veces encubre un miedo de echar una mirada hacia el propio interior. Es también común en círculos universitarios querer analizar teóricamente el caso o situación que presente a discusión algún compañero, con el deseo disimulado de escapar de cualquier involucración personal. Como en psicodrama no se permiten ni discusiones teóricas ni análisis de casos imaginarios, ni moralizaciones ni interpretaciones, el director puede fácilmente atajar esas salidas y escapatorias para mover a los participantes a contactarse primero ellos mismos para después fijarse en los demás...." (Ramírez, 1987, p. 206). Si el grupo está compuesto por profesionales de la conducta humana, después de las sesiones el director puede abrir una discusión teórico-técnica, pero no antes pues el objetivo se desviaría.

3.2 Area Industrial

Se ha realizado *Psicodrama con adultos y con grupos en centros de trabajo* y la generalidad de la gente que asiste a sesiones de psicodrama, lo hace con la finalidad de explorar problemas personales que le afectan, o para resolver dudas o aprender más acerca de la práctica del psicodrama, en el caso de profesionistas. No existen variaciones en la estructura psicodramática. El número de participantes no está definido, pero es mejor que sean grupos de hasta 20 personas para que la pluralidad de edades y características facilite los ejercicios, y al mismo tiempo no sean tantos que alguien se quede sin poder participar activamente en las dinámicas.

Para Ramírez, los grupos más difíciles son los conformados por personal altamente capacitado en conducta humana, quienes en lugar de visualizarse interiormente prefieren desviarse obstinadamente promoviendo largas discusiones teóricas. Pero esta rigidez, no sólo invade a los sofisticados profesionales, sino también a cualquier otro adulto con cualquier otro tipo de preparación, para quien resulta igualmente

difícil adaptarse al formato relajado y al mismo tiempo profundo que propone el psicodrama. Es por ello, que si se percibe desde el calentamiento rigidez corporal, debe señalarse un espacio en el salón para que la gente se levante, se mueva, haga ejercicios respiratorios y se vaya introduciendo en el ambiente bioenergético grupal. Puede también, echarse mano de ejercicios con fantasía que impliquen máscaras o todo aquello que sirve para ocultarnos, y trabajar sobre ello. También pueden hacerse ejercicios de presentación con dibujos o "encarnando" a personajes históricos, en fin, el objetivo es que ayuden a proyectar los miedos, ideales y personalidad en general para ir aflojando la rigidez y espantando la desconfianza.

Es necesario cuidar muy bien el calentamiento. Si en éste hubo Integración y sensibilización suficientes y la acción fue profunda, la participación se vierte en un cúmulo de fuertes emociones de las que todo el grupo obtiene un funcional aprendizaje de crecimiento personal y una profunda integración (esto último útil en grupos ya establecidos).

En cuanto al número de horas idóneas para cada sesión y el número de sesiones adecuado, no hay nada definido, sin embargo hay que tomar en cuenta que si se trata de varias sesiones continuas de poca duración, la profundidad alcanzada y el involucramiento del grupo se cortarían y acaso se provoquen efectos negativos por mandar a la gente a su casa con una conmoción emocional sin terminar su resolución. Por estas consideraciones se recomienda trabajar de tres a cinco sesiones consecutivas con diez horas de duración cada una, esto como un taller intensivo.

Cuando se han tratado grupos establecidos de instituciones o empresas, el resultado ha sido muy favorable pues se ha reportado que la gente ya en las labores de rutina trabaja con más gusto y cooperación -refiriéndonos a su relación interpersonal con compañeros de trabajo-. Un caso en concreto es el del Chicago Read Hospital donde las autoridades administrativas notaron que entre departamentos había mejor comunicación interpersonal y profesional entre gente que antes sólo se saludaba por cortesía. Casos similares también se han reportado en algunos cursos impartidos en México por Agustín Ramírez, donde a grandes rasgos se puede comentar que el principal problema con el que se puede topar un director de psicodrama (y un profesional de la conducta en general), es que los grupos sean enviados a sesión, sin que exista una "demanda" por parte de los participantes, es decir, un interés voluntario de asistencia, pues en la mayoría de los casos, son gente seleccionada mandada por decreto, de tal suerte que llegan a las primeras sesiones con una actitud -si no de rechazo-, si de indiferencia, crítica o expectación negativa. Sin embargo los reportes de estos casos indican que poco a poco la hostilidad va cediendo el lugar a la apertura, y al final las evaluaciones indican que resulta ser una experiencia enriquecedora y constructiva para los asistentes.

Por otro lado, reflexionando sobre las organizaciones: " si pensamos en la vida de una empresa o institución, si pensamos en su gente, pensamos en escenas: Pensamos por ejemplo en las primeras horas de la mañana, cuando se abren las puertas del local y las oficinas vacías comienzan a poblarse. Se encienden las computadoras, los teléfonos comienzan a sonar. Los tempraneros se instalan con toda parsimonia y los rezagados llegan corriendo. Si pusieramos volumen a los pensamientos y sentimientos de la gente que llega, tendríamos un pequeño estudio de clima organizacional: ¿La gente llega pensando que recién comienza una dura e interminable jornada de trabajo? ¿Llegan como un explorador a la jungla, alertas para defenderse de los peligros? ¿Llegan con entusiasmo, a hacer algo productivo y creativo, en compañía de compañeros a los que les da gusto ver? ¿Llegan como a una familia, un segundo hogar con sus ventajas e inconvenientes, a lidiar con un padre regañón, el hermanito modelo y la hermanita latosa?. O imaginamos un momento de urgencia en la planta de una fábrica. Una máquina tiene un desperfecto y la línea no se puede parar. ¿Cómo se resuelve? ¿Todos se lavan las manos, aduciendo que esa no es su responsabilidad? ¿Llegan todos a opinar al mismo tiempo, solidarios pero sin orden, y finalmente hay que parar dos máquinas en lugar de una? ¿Se organizan rápidamente en un sistema de emergencia eficiente, con calma y buen humor? Si observamos simplemente el procedimiento vamos a ver cómo es la comunicación en esa planta, quiénes son los líderes y si son eficientes, si se trabaja en equipo o en conjunto de gente sin estructura. La vida del hombre se desarrolla en diferentes escenarios, en distintos tiempos, solo o con otras personas. Donde piensa, siente y actúa. Donde se encuentra o desencuentra con otros. La vida del hombre, en la organización como en el hogar, y en la calle, se despliega en escenas y las escenas son siempre grupales, aunque el grupo no tenga una presencia aparente. El psicodrama es un método para coordinar grupos a través de la acción, a través de la re - presentación de escenas, de la re - creación de lo vivido en un espacio dramático. El psicodrama es un método creado a partir de y para los grupos humanos. En estas escenas, en las situaciones cotidianas reproducidas experimentalmente por el grupo humano comprometido con ellas, se puede observar, diagnosticar, se puede intervenir, se puede evaluar. En la capacitación y en la consultoría de empresas se trabaja en general con cursos donde se enseña, en el sentido de dar información. Se supone que los consultores saben más sobre la empresa que sus trabajadores. Se trabaja sobre figuras creadas: liderazgo, formación de equipos, sistemas de comunicación, etc. Se evalúa lo que pasa en la empresa a través de estas figuras creadas, como modelos externos. En psicodrama se actúa sobre las escenas, sobre la vida de la empresa y de los grupos. Nadie sabe más de la empresa que aquellos que la han forjado, y que la mantienen viva y en actividad día a día. En psicodrama no se enseña, se estimula a aprender de la propia experiencia; se trabaja sobre dos principios que están tomados también de la vida del hombre, que no son entelequias teóricas: la espontaneidad y la creatividad. Con estas dos fuerzas el hombre puede resolver situaciones difíciles, enfrentar conflictos, relacionarse con los demás. Puede madurar, cambiar, inventar. El psicodrama es un instrumento de cambio, del cambio que va de adentro hacia afuera, del hombre a su grupo, del grupo a las instituciones y al entorno. Moreno, el creador del psicodrama, definió la espontaneidad como la

capacidad de encontrar una respuesta nueva a una situación vieja o encontrar una respuesta adecuada y creativa a una situación nueva. De esto se trata el trabajo en las organizaciones" (Página Web de la Sociedad Argentina de Psicodrama).

3.3 Aplicaciones en grupos sociales diversos

En cuanto a *Psicodrama con sacerdotes, ministros y religiosos*, la experiencia de Ramírez con estos grupos nos plantea que trabajar con esta población tiene su dificultad característica: muestran una marcada tendencia a evadir que salgan a la luz asuntos de índole personal y juzgan todo tópico bajo un marco estrictamente teórico y moral. Si embargo, esta dificultad no debe tomarse como un obstáculo sino como un elemento a trabajar y a aprovechar en las sesiones, evitando caer en trampas academicistas o moralistas.

Al principio del trabajo con estos grupos, se nota que el director suele ser identificado como una persona de ideas peligrosas para la moral, mundana o simplemente "miembro de otra religión", lo cual obstaculiza el puente de confianza necesario para la interrelación grupal. Por ello, es conveniente que el director trate de involucrarse con el grupo respetando sus ideas y creencias y trabajando con ellos con técnicas psicodramáticas basadas en su modo de pensar respecto a Dios, es decir, planteando asuntos sobre sí mismos, dentro del marco religioso que ellos tienen. El director no debe temer entrar a la perspectiva del grupo, ni mucho menos tener la consigna de modificarla. Para ilustrar lo anterior, citaremos un psicodrama impartido por Ramírez en el seminario Luterano de Chicago para teólogos, profesores y pastores. Para iniciar el calentamiento, Ramírez visualizó el espacio asignado: un gran salón con una inmensa Biblia de más un metro abierta al centro; entonces se le ocurrió que cada cual en la presentación relatara el pasaje de la Biblia que mayor impacto tuviera en su vida, no sin antes expresar su admiración por el respeto y devoción de los participantes hacia el libro sagrado. De esta manera se estableció el punto de unión que permitió que más fácilmente se desarrollaran las cosas: actuaron parábolas de la Biblia, les añadieron personajes mostrando su creatividad, y en la *participación* se habló sobre los personajes con quienes cada cual más se identificaba, lo cual allanó el camino para introducirse en acciones dramáticas sobre sus problemas matrimoniales y familiares.

En fin, muchas son las experiencias que demuestran (a través de evaluaciones anónimas y comentarios al final del psicodrama) que salvo el difícil comienzo (cargado de desconfianza), al final para el grupo se acarrearán efectos de aceptación de sentimientos, mayor libertad para expresarlos verbal o verbalmente (se pierde el miedo a expresar algo no aceptable social o éticamente), fortaleza en los lazos

entre compañeros, mayor comprensión de la naturaleza humana y un fortalecimiento de su relación con Dios, más sincera, más espontánea.

En el renglón de *Psicodrama con marginados sociales*, una de las aplicaciones más provechosas y usadas, es el psicodrama con drogadictos, alcohólicos, prisioneros, niños de la calle, homosexuales, etc. debido a que tras estos "síntomas" o situaciones humanas, subyacen fuertes y obvios conflictos emocionales enmarcados en una discriminación o exclusión social. Por tanto, se poseen elementos más palpables, evidentes y recientes para el trabajo psicodramático. A juicio de Ramírez, la finalidad primaria en estos grupos consiste en proveerles de mayor confianza en sí mismos para emprender una rehabilitación (en el caso de adicciones), o una reintegración a la sociedad por medio de una convivencia digna, plagada de autoaceptación y tolerancia hacia las diferencias sociales.

Cabe citar, por ejemplo, que es muy común escuchar clásicas presentaciones como estas: " soy alcohólico y destruí la vida de mi familia hace 20 años" o " he estado en prisión por homicidio"...a lo cual Ramírez ha tratado de responder solicitando en contraste, presentaciones más positivas, donde la narrativa se enfoque a experiencias constructivas de la vida, a cosas que hayan hecho bien o que los haya dejado satisfechos. Esta es en resumen, la clave para iniciar cualquier calentamiento con estos grupos.

Por la riqueza en la información generada a partir de la aplicación de psicodrama con grupos marginados, se podría dar un tratamiento muy amplio a los datos, incluso como tema de otra tesis, sin embargo para este trabajo, únicamente se harán unas cuantas observaciones, sobre lo más relevante del trabajo con este tipo de grupos, con las experiencias recogidas por Ramírez.

Por ejemplo, en un trabajo realizado con jóvenes en una correccional de Chicago, el calentamiento resultó ser caótico por la cantidad de gritos y empujones de los participantes, quienes no estaban más que dando rienda suelta a su particular actitud de rechazo por las reglas y la normatividad. Más tarde, en la *acción* continuaron desahogando su agresividad al proponer jugar a adoptar roles de los padres, policías brutales o de otros jóvenes encarcelados que habían sido maltratados. También es de resaltar la tremenda carga agresiva manifestada hacia las figuras de autoridad, a quienes se veía como enemigos, sin embargo, la percepción de éstos se enriquecía tornándose más objetiva -aunque no menos emotiva- gracias a la permuta de los roles. También se plantearon situaciones perfectas para poder representar escenas familiares de la infancia, comúnmente tristes o traumáticas donde generalmente el patrón más repetitivo en las familias es el daño causado en los hijos por la falta de amor y atenciones explícitos por parte de los padres. Algo que resultaba evidente es que no tenían un modelo de familia o vida "ordenada", sino que el vínculo "normal" para relacionarse eran los gritos, insultos y contacto físico siempre violento. Luego de estas representaciones, se pasaba a otra etapa de "reconstrucción", donde se

escenificaban las mismas escenas u otras, donde los participantes re-simbolizaban la experiencia, retomando aprendizaje de los malos ratos o bien, planteando la situación como les hubiera gustado que fuera. Ramírez cuenta que resultó enormemente conmovedor presenciar los lazos fraternales resultantes y la motivación grupal emergida, para seguir adelante y modificar sus caminos, hacia conductas y formas de vida más aceptables socialmente (por ejemplo, se daban ánimos entre ellos para terminar de estudiar y conseguir empleo). Al final de las sesiones, el ambiente ya no era ensordecedor...

Por ejemplo también con alcohólicos se notó (en las experiencias de Ramírez) una marcada desconfianza hacia el director desde un principio y hacia quien pretendía juzgar o cambiar su vida. Es por ello que el director debe comprender esto y tener una gran paciencia y empatía. Igualmente emergían en la *acción*, claros patrones familiares donde lo que menos se mostraba era amor y contacto físico no violento. Siguiendo la táctica de trabajar primero aspectos positivos y siguiendo la técnica de "reconstrucción ideal", se representaban escenas donde los alcohólicos jugaban con sus hijos como hubiera ocurrido si sus esposas no los hubiesen corrido de sus hogares a causa de su adicción. Después de esto, muchos de ellos se interesaron en conocer los paraderos de sus familias...Hubo varios casos en que se reunieron familias después de más de 10 años de separación. En fin, otros trabajos con alcohólicos tenían el objetivo bien determinado de prepararlos para conseguir empleo, algo muy difícil de lograr primero por la poca fe en ellos mismos, y también por su escaso y/o poco recomendable historial de trabajo y vida. A este tipo de psicodramas, Moreno los llamó: "Exit Psychodramas o para la reinserción social" (Ramírez, 1987, p.238).

3.4 Aplicaciones clínicas

En cuanto a *Psicodrama en terapia matrimonial*, el primer tratamiento psicodramático a una pareja, como ya se mencionó anteriormente, fue realizado por Jacob Levy Moreno en New York en el año 1939 en el tradicional Teatro terapéutico de Beacon en el Instituto Modelo. Eduardo Pavlovsky nos recuerda que el hecho fue descrito en el artículo "Psicodrama de un matrimonio" donde se muestran las vicisitudes de los tres protagonistas clásicos del drama conyugal. El tratamiento se extendió durante diez sesiones con intervalos semanales regulares. La riqueza de este histórico tratamiento fue la posibilidad que tuvo Moreno de tratar simultáneamente a los tres protagonistas.

Pavlovsky argumenta que la teoría psicodramática clásica trata de establecer diferencias entre los estados inconscientes individuales y los estados inconscientes comunes a dos o más personas relacionadas entre sí. Podría ser entonces que los dos protagonistas del drama tuvieran momentos de interasociación como un puente que ligara un inconsciente con otro. A este fenómeno Moreno le llamó

"inconsciente común" (Moreno, 1978 citado en Martínez, Moccio y Pavlovsky, 1991, p. 41) tratando de esclarecer la historia psicodramática de ese vínculo. Eduardo Pavlovsky ha trabajado psicodrama con múltiples parejas, y ha podido constatar este fenómeno.

El psicodrama ha dado muy buenos resultados en estos casos y en las terapias familiares (como se verá más adelante); los pasos son los mismos, las etapas también, pero para Ramírez aquí lo recomendable es comenzar en el "aquí y el ahora", dando tratamiento a los problemas actuales, buscando luego las raíces del conflicto en el pasado y finalmente preparar para el futuro con técnicas proyectivas para corroborar que la pareja ha cambiado su percepción del problema presente.

Hay diversas opciones para estos trabajos; si la pareja va sola a sesiones de terapia, se pueden invitar personas entrenadas como egos auxiliares; si se forman grupos de parejas en un psicodrama, puede iniciarse el calentamiento separando a las parejas para que hablen más libremente de sus conflictos con otros, y luego éstos se presentarán como si fuesen aquellos. Esto es porque los matrimonios ya muy dañados han perdido la capacidad para escuchar a su pareja, así que oyendo a la otra parte en boca de algún ego auxiliar, se facilita la escucha empática en vez de estar buscando elementos para contraatacar. También se puede pedir a los esposos que cambien de papel, presentando el esposo la problemática como si fuera la esposa y viceversa. Muchas veces existe tanta falta de comunicación en la pareja, que este ejercicio es difícil de realizar debido a que alguno o ambos no tiene ni idea de las preocupaciones, problemas laborales o conflictos sentimentales del otro. En fin, los casos se prestan para realizar múltiples ejercicios para trabajar con las parejas...de igual forma posteriormente, se exploran situaciones del pasado, donde se pueden recrear los momentos agradables o cuando se conocieron y planeaban juntos con ilusión un futuro. Al final se les puede pedir que representen una situación marital ideal, que escenifiquen fantasías que satisfagan sus necesidades de pareja.

Después de toda esta clase de ejercicios, se llama a la pareja a que haga un soliloquio donde por separado expresen su visión de la pareja ya reconstruida y a que inicien un diálogo directo. El resultado ha sido en la mayoría de los casos muy favorecedor, pues si el psicodrama es bien llevado, al final se observa que la pareja aprende a escucharse y se dan cuenta de que muchas de las demandas de cada cual, tienen raíces quizá más antiguas de lo que se imaginaban y se dan cuenta que es injusto esperar que la pareja llene huecos o deficiencias que se vienen arrastrando desde la infancia-por ejemplo-. Cuando una sola persona trabaja con la pareja, tiene recursos limitados, pues carece del grupo, egos auxiliares, coterapeutas y coprotagonistas, etc. Para estos casos el soliloquio y el cambio de roles es lo más recomendable.

En el renglón de *Psicodrama en terapia familiar*, opina Ramírez que como en los casos anteriores, la clave del desarrollo del trabajo estará marcada por el calentamiento, donde el director deberá detectar si el grupo es rígido o flexible para poder formar su plan de trabajo, y se siguen las mismas directrices de cualquier trabajo con grupos. Aquí lo interesante del caso es que se trata de un sistema cerrado, donde cada miembro experimentará mucho más cercanamente la vivencia tanto de sí mismo como de cualquiera otro, pues forman parte de un grupo preestablecido y unido por lazos más profundos, así que habrá que insistir mucho en que todos deberán participar y no sólo culpar a un integrante o al "chivo expiatorio". En la presentación se puede ir percibiendo cuáles son los lazos de atracción, cohesión o repulsión entre la familia (lo que Moreno llama "tele"). El trabajo de los dobles es importante para promover la empatía, y ante todo debe evitarse en la *participación* el análisis, la condenación y la moralización. Habrá grupos fáciles de llevar o muy difíciles dependiendo del tipo de familia, por esto hay que realizar un buen diagnóstico durante el calentamiento para poder marcar los ejes de trabajo.

Cabe hacer mención de Eva Leveton quien está de acuerdo con este concepto y que ha dedicado más de una década dirigiendo por lo menos dos grupos de psicodrama por semana en centros diurnos o en salas de hospital, dando talleres con respecto al uso de técnicas psicodramáticas y desarrollando el uso de dichas técnicas como una adición a la práctica clínica regular con familias y grupos. Todo su libro *Cómo dirigir psicodrama*, lo dedica a proporcionar al lector un compendio informal de las técnicas psicodramáticas y describir en detalle su estilo para aplicarlas, de lo cual lo que hay que resaltar es su estilo ecléctico en general, conservando la línea de acción Moreniana.

En una reflexión *sobre psicodrama, familia y pareja*, María Carmen Bello y Jaime Winkler de la EMPS (Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría), nos comentan:

"En la familia en la que nacimos y crecimos, nos asignaron roles de los que no teníamos suficiente conciencia. Muchas veces, estos roles los "asumimos" sin poder modificarlos. También en nuestro desarrollo interactuamos con otros miembros de la familia que desempeñaban roles complementarios con los nuestros: padres, hermanos y hermanas. Estas interacciones no fueron todas felices, pero de ellas surgió nuestra manera de relacionarnos, de establecer VINCULOS con otras personas. De esta historia familiar, a todos nos quedan huellas, no todas conscientes, y estas huellas inciden en nuestra familia de adultos. La primera no fue elegida, fue la familia que "nos tocó". La que constituimos ahora la elegimos nosotros a partir de una pareja. Sin embargo, en esta familia elegida muchas veces repetimos conductas de la primera, y también repetimos frustraciones y momentos de sufrimiento. El psicodrama permite "cambiar el libreto". Con la magia de los recursos que nos brinda, podemos explorar estas historias del pasado y compararlas con el presente. Averiguar cuanta superposición de imágenes hay del ayer sobre el hoy. Cuales son nuestros roles complementarios internos patológicos, cuales son los complementarios

NUTRICIOS. Esto nos va a permitir vislumbrar cambios de nuestra perspectiva del mañana. Como poder disfrutar más los "tesoros ocultos" de nuestras relaciones actuales, diferenciando la "familia interna" de la "familia real", esclareciendo nuestros actuales roles, y rompiendo con algunos estereotipos. En vez de atenernos a un libreto antiguo, jugando mecánicamente ciertas modalidades de conducta, poder ser los dramaturgos de un nuevo libreto" (Página Web de la EMPS, 2001).

En referencia al *Psicodrama con pacientes en hospitales psiquiátricos*, el psicodrama es el tratamiento por excelencia en los hospitales mentales, pues es obvio que no puede darse un tipo de comunicación con estos pacientes muy cercano a un diálogo "coherente y lógico" por su "desintegración mental" (se ha trabajado con psicóticos, autistas, etc.); es menos intrincado un acercamiento a "su propia realidad" utilizando los recursos de la expresión corporal además de la verbal, para la manifestación de ese "mundo de fantasía y confusión", de ese espacio que sólo verbalmente sería difícil de penetrar. Ramírez relata una serie de experiencias recabadas a través de su trabajo con pacientes mentales de diversos hospitales de los E.E.U.U. como el de Chicago Read y otros 40 Centros de Salud Mental conectados con éste, que a continuación se citan brevemente:

Como ya se ha mencionado reiteradamente, la base de cualquier experiencia psicodramática está en el calentamiento y en el grado que en éste se integren los participantes con el director. En los hospitales se llevaban a cabo terapias intensivas donde las sesiones se efectuaban con horarios determinados pero también de forma emergente, cuando la ocasión se prestaba o era imperativo intervenir clínicamente. Con el paso de los días, la relación entre Ramírez y los pacientes se tornó cercana, vertiéndose esta relación en acciones psicodramáticas atrevidas e incisivas.

Como ejemplo podemos mencionar el caso de Bruce, quien junto a otros pacientes se mostraba muy apático en las sesiones y continuamente se aislaba y sólo hablaba de suicidarse. Atravesaba una dura etapa de depresión profunda enmarcada en un contexto de abandono por parte de sus familiares: era divorciado, tenía dos hijos y su madre todavía vivía pero él nunca recibía visitas. El director acabó por determinar tener una sesión de suicidio tomando a Bruce como protagonista, quien insistía en acabar con sus días. Se armó un grupo de diversas unidades junto con los otros pacientes que también querían morir, y a él se le pidió pues, que explicara cómo tenía planeado suicidarse; explicó que pediría permiso para ir a visitar a su familia pero que en el camino se tiraría del puente al río que en esas fechas se congelaba. Acto seguido dramatizó su muerte, y entonces se tiró de la mesa hacia el piso, se levantó y se arrinconó en una esquina. El director pidió que un voluntario tomara el lugar del difunto y explicó que había llegado un cadáver y que probablemente era el de Bruce pero había que cerciorarse, así que solicitó que alguien actuara como la madre de éste para poder identificarlo; como nadie la conocía más que Bruce, entonces pasó él mismo a hacer el papel. Como "la madre", exteriorizó que efectivamente se

trataba de su hijo y que le hacía feliz su muerte y que esperaba que se encontrara en el infierno por lo mucho que la había hecho sufrir, y después se retiró a su lugar. Después se solicitó la presencia de la ex-esposa para dar otro testimonio, y como nuevamente sólo Bruce la conocía como para actuar su papel, pasó una vez más a hacer la representación y expresó que no habían podido ser felices como esposos pero que ella cuidaría de sus hijos. Posteriormente todos los residentes pasaron a despedirse del cadáver: se acercaron todos llorosos y mientras unos le deseaban un descanso eterno, otros los amenazaban con el infierno por haberse quitado una vida que no era suya...uno de ellos, un negro tan violento que unas horas antes había sido aislado y ahora estaba tan drogado que apenas podía hablar, se acercó y le dió al cadáver las gracias y le dijo que jamás olvidaría que cuando él había estado atado, Bruce había sido el único que le había ofrecido un vaso con agua. Al escuchar esto, éste se incorporó, levantó al cadáver y dijo "Ya basta, no quiero morir". El director lo abrazó y lo felicitó por "resucitar" y le mencionó que tenía una vida por delante para hacerle el bien a alguien como a aquel negro y no sólo para estarse lamentando por el rechazo de su madre. Los participantes lo abrazaron también y en la *participación* muchos expresaron que también habían deseado morir pero al ver lo que le ocurrió a Bruce, su visión había cambiado.

Vemos cómo la escenificación sirvió para ver de manera global el sentido de la vida de alguien...y tuvo un efecto sorprendente: Bruce se tornó más participativo en todas las actividades de la unidad, después tomó el programa de trabajo del hospital; mes y medio después de la actuación de su suicidio, fue trasladado a una casa de transición donde salía a trabajar todos los días.

También había pacientes catatónicos o autistas que se pasaban horas enteras mirando o escudriñando las paredes, el techo, sus manos o haciéndole señas o dialogando con un ser imaginario. Cuando se daba la oportunidad, como ya se mencionó, se realizaban sesiones psicodramáticas inesperadas, como por ejemplo con estos pacientes, con quienes el director adoptaba como *doble* el papel de esos seres imaginarios o bien, se ponía a imitar los gestos y balbuceos de los pacientes y añadía algunas expresiones de lo que él interpretaba que ellos estaban imaginando.

La gran satisfacción de Ramírez consistió en introducirse a ese lenguaje "esotérico" tanto verbal como no verbal de los pacientes y en muchas ocasiones 'darle al clavo' en el puente de comunicación y lograr que los pacientes salieran de su mutismo e interactuaran con él prosiguiendo en su particular lenguaje, el diálogo de su alucinación, y que a partir de estos "encuentros", se redujera su aislamiento psicótico y aceptaran entrar en el mundo del personal de las unidades y demás pacientes. Esto es lo que Zerka Moreno (1965) describe como la "integración psicodramática" entre el paciente y el director, donde se realiza un intercambio de viajes al interior del dolor, la pena y la ilusión de los interactuantes. Pero para estas vivencias es necesario que los directores o egos auxiliares no tengan miedo de navegar a ratos por

la locura...se requiere confianza en la potencialidad de la salud mental de los pacientes, quienes sólo necesitan que alguien comparta " su verdad " para poder tener la confianza de atreverse a salir de su refugio. Para estas intervenciones, se requiere de un entrenamiento serio y una gran convicción de la eficacia del método psicodramático, para poder actuar espontánea y creativamente en cada peculiar realidad de los pacientes psicóticos.

En cuanto a *Aplicaciones clínicas con niños*, desde 1950 se reportan trabajos con niños durante las primeras etapas de consolidación del psicodrama como técnica intergrupala, específicamente a los que conciernen al psicodrama analítico. Los niños, según nos cuentan Basquin, Dubuisson, Lajeunesse y Monod, eran integrados en pequeños grupos, pero en realidad se les escuchaba individualmente. "Se trataba en mayor medida de psicoterapia en grupo, que de psicoterapia de grupo" (Basquin et al. 1977, p. 18). Así que en ese nivel sólo se consideraban como elementos dinámicos del proceso de la cura a los fenómenos de resonancia e interferencia; se reconocía la relación transferencial, "pero se ponía en mayor medida el acento a la eficacia terapéutica de la abreacción de las pulsiones agresivas expresadas en la representación y en su desculpabilización ligada a la actitud permisiva de los terapeutas" (Basquin et al. Op. Cit. p. 24). Con una escucha analítica se emprendían psicodramas con niños integrados en grupos de cuatro o cinco. Los terapeutas eran 3, uno de los cuales actuaba como conductor y no tomaba parte en la acción dramática. Se invitaba a los niños a improvisar en conjunto una historia que los terapeutas ponían en escena con ellos.

Obviamente, siguiente etapa del tratamiento de niños con psicodrama analítico la marcó Didier Anzieu con la publicación de su obra *Le psychodrame analytique chez l'enfant* en 1956, donde relata varios ejemplos clínicos, que seguramente constituyen la herencia del trabajo actual de muchos psicodramatistas.

Por ejemplo, Basquin, Dubuisson, Lajeunesse y Monod comparten brevemente su estilo de trabajo con niños:

En su experiencia, los niños usualmente acuden con posterioridad a una consulta que parte de la iniciativa y demanda original de los padres, así que la primera entrevista con éstos es de vital importancia. En la experiencia de los autores arriba mencionados en centros psicopedagógicos, se dispone de una historia clínica. También prefieren que la entrevista preeliminar se realice con padres e hijos al mismo tiempo, para que tal confrontación arroje mucha información. Comentan que siempre es conveniente ver a ambos padres, pues aceptar el contacto con uno solo podría prestarse al malentendido de una complicidad del tratamiento con alguno, lo cual podría influir negativamente en la cura. El tratamiento no se empieza hasta tener contacto con ambos padres. El objetivo de la entrevista con ellos también es

establecer una relación de confianza. Los padres pueden reaccionar con desconfianza agresiva ("¿será que esto sirva de algo?") o con pasividad culpable ("¿cometí errores, qué puedo hacer en adelante?"). Lo importante al momento de iniciar el tratamiento, es que tanto a los padres como a los niños les quede perfectamente claro que el deseo del terapeuta o director de psicodrama no es el de llevarlos al lugar del deseo de los padres, sino el de permitirle a los niños el descubrimiento de su propio deseo.

Hablando de *Aplicaciones clínicas con adolescentes*, Basquin, Dubuisson, Lajeunesse y Monod, comentan en su experiencia algunos apuntes sobre el trabajo de psicodrama analítico con esta población. Es un tratamiento muy especial –como se comentó anteriormente- dado que los adolescentes ya no son niños pero tampoco puede tratárseles como adultos en la medida en que no son autónomos. Así que puede ocurrir que la demanda terapéutica provenga del propio interesado o bien, de los padres. Generalmente, cuando el adolescente acude solo, a menudo es porque no desea que sus padres estén al corriente de la situación; esto es legítimo, pero el psicodrama no puede comenzar con terapeutas de apariencia de "buenos padres cómplices", así que es más conveniente analizar en las entrevistas preliminares, las razones del interesado por el tratamiento clandestino, y de esta forma lograr que éste hable de ello a sus padres. Sin embargo, en experiencia de los autores, por lo general son los padres quienes solicitan el tratamiento, pero les debe quedar claro que cualquier arreglo o convenio sobre el adolescente se realizará únicamente en presencia de éste. Siempre se debe anteponer la demostración de que los terapeutas no fungirán como cómplices de ningún "bando". Ya que el adolescente formula su propia demanda puede comenzar el psicodrama. También ocurre por lo general, que la representación dramática seduce al adolescente, y esto puede tanto facilitar las cosas como entorpecerlas. "El psicodrama priva al adolescente de un modo de defensa favorito, la racionalización... Perturbarlo en su forma de defensa privilegiada, permite sin duda una reestructuración dinámica, pero implica también un incremento de sus resistencias al tratamiento" (Basquin et al. Op. Cit. p. 36). Esto se supera si los terapeutas establecen una relación positiva y si interpretan las resistencias dándoles sentido con relación a los temas representados. Estos comentarios son reforzados con la explicación que brinda Arminda Aberastury cuando afirma sobre el adolescente: "se produce un incremento de la intelectualización para superar su incapacidad de acción (que es la correspondiente al periodo de omnipotencia del pensamiento en el niño pequeño)" (Aberastury, 1992, p.23).

Por su parte Martínez Bouquet, Moccio y Pavlovsky comentan sobre sus experiencias con psicodrama analítico con adolescentes: "nos interesa más el periodo postdramático, donde buscamos las opiniones de los integrantes sobre los efectos de la dramatización" (Martínez et al. 1991, p.39); "una buena dramatización en un grupo induce a veces al diálogo a los pacientes más retraídos que aún no dramatizando participan activamente de las escenas" (Martínez et al. 1991, p.40). Coinciden asimismo con Levobici, cuando éste afirmaba que el psicodrama no es solamente un medio privilegiado de expresión en

le plan verbal, en razón de las facilidades que procura a los enfermos que lo practican de la importancia de los factores emocionales a los que los induce, de los efectos sobre el grupo terapéutico y sobre el auditorio sino que además incluye todos los medios de expresión del individuo considerado en su situación en el grupo (Lebovici, 1973).

Algunas instituciones dedicadas a la aplicación del psicodrama.

Existe un gran número de escuelas, asociaciones y publicaciones en la actualidad sobre psicodrama alrededor del mundo, mismos que dan cuenta del impacto actual que posee el psicodrama. En los principales países donde existe un movimiento fuerte, a juzgar por el número de ejemplos abajo mostrados, son en Latinoamérica: Uruguay, Brasil, México, Argentina; en Europa: Inglaterra, Portugal y España; y en otros países como Estados Unidos y Australia.

Por ejemplo, en Argentina se encuentra la **SAP (Sociedad Argentina de Psicodrama)**, fundada en la Capital Federal en 1980. Agrupa a psicodramatistas de diferentes líneas tóricas y escuelas dedicados a las áreas asistencial, clínica y educacional. Su objetivo es intercambiar, desarrollar, profundizar, extender y difundir los conocimientos y aplicaciones del psicodrama en el ámbito nacional e Internacional. La SAP ha creado diferentes espacios de intercambio, investigación y aprendizaje como: reuniones científicas, Escuela de Formación de post-grado, seminarios teóricos y técnicos, supervisión a profesionales en los campos de salud mental y educación, publicación de la Revista Argentina de Psicodrama y técnicas grupales, talleres, Jornadas de Intercambio y actualización, organización del Encuentro Internacional de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo, organización de Congresos, publicación de libros, docencia, apoyo a la IAGP (Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupo) y de la FLAPAG (Federación Latinoamericana de Psicoterapia Analítica de Grupo).

Otro ejemplo está en México, es la **Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría (EMPS)**, fundada en 1984, y está dedicada a la formación de psicodramatistas. Dirigida a psicólogos, médicos, pedagogos, docentes, trabajadores sociales, capacitadores, directores de teatro y coordinadores de grupo en general que ofrece formación en Psicodrama en niveles propedéutico (para familiarizarse con el lenguaje psicodramático), para Yo Auxiliar, Director de Técnicas (la coordinación de grupos con técnicas del psicodrama y la sociometría) y Director en Psicodrama clínico (sólo para quienes tengan título que los habilite para dar terapia. También hacen talleres, organizan visitas de expertos del Holwell Center for de Gran Bretaña, organizan conferencias sobre el Enfoque Psicodramático en La Orientación Vocacional y Grupos de teatro espontáneo.

A continuación y por último, se enlistan datos de asociaciones, publicaciones, ligas en la Internet, artículos y direcciones de correo electrónico a manera de un breve directorio que muestra el vasto universo de información actualizada que puede encontrarse en Internet:

Sociedade Portuguesa de Psicodrama

<http://members.tripod.com/~portaroma/spp.html>

Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama

<http://www.ppbr.com/psicnet/abps/Português>

Instituto de Psicodrama J.L.Moreno - São Paulo y Fortaleza. Fundado en 1996

<http://www.jlmoreno.com>; <http://www.fepsdobrasil.org.br/index.html>

Instituto de Psicodrama J.L.Moreno - Buenos Aires.

<http://www.jlmoreno.com>

Sociedade de Psicodrama de São Paulo / Pontifícia Universidade Católica

<http://coqae.pucsp.br/latosns/psicol.html>

The American Society of Group Psychotherapy and Psychodrama

<http://www.artswire.org/asgpp>

Asociacion Internacional de Sicodrama y Sicoterapia de Grupo - España

<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/5007/assg.htm>

British Psychodrama Association

<http://www.zambula.demon.co.uk>

HoewellInternational Centre for Psychodrama (UK)

<http://www.zambula.demon.co.uk/HOEWELL.htm>

Departamento de Psicodrama do SEDES (Brasil)

<http://www.sedes.org.br>

Ligas sobre Psicodrama

Internet Theatre

<http://www.byoc.com/humor/Social/2439/default.htm>

<http://home.erols.com/leopold/webdoc13.htm>

GROUP-PSYCHOTHERAPY

<http://freud.tau.ac.il/~haimw/group2.html>

The American Society of Group Psychotherapy and Psychodrama

<http://albie.wcupa.edu/psy513>

Campo Grupal

<http://www.campogrupal.com>

HomePage Psicologia e Psicodrama

<http://hpage.cpunet.com.br/vive>

Listas electrónicas de distribución

Grupal

<http://www.hipernet.ufsc.br/foruns/grupal>

GroupTalk

<http://freud.tau.ac.il/~haimw/group2.html>

Psicodrama

psicodrama@hipernet.ufsc.br

Sociodrama

Majordomo@majordomo.sunyit.edu

Debate FEBRAP

<http://www.graftex.com.br/febrap/afebrap.htm>

Psychodrama

<http://www.byoc.com/humor/Social/2439>

Bibliografias

Psicossomática

<http://psiconet.com/www/psicosomatica>

Grupo

<http://freud.tau.ac.il/~haimw/group2.html>

Psicodrama - Revista Momento

<http://www.ilmoreno.com>

Algunos artículos completos

Psicodrama - Revista Brasileira de Psicodrama

<http://www.graftex.com.br/febrap/afebrap.htm>

Psicodrama en la educación

<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/2060/hompg-i.htm>

PlayBack Theatre/Red de Teatro Espontáneo

marbel@mandic.com.br

Teatro de Reprise

<http://net2010.com/reprise>

Revistas con artículos de Psicodrama

Australia & New Zealand Association Journal - Australia/ Nueva Zelandia

Clínica y Análisis Grupal - España

Group

<http://www.plenum.com/cgi/getarec?pl20000068>

International Journal of Group Psychotherapy - Estados Unidos

<http://www.heldref.org/igpps.html>

Lo Grupal - Argentina

Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría - España

Temas - Brasil

The Arts in Psychotherapy - Estados Unidos

The British Journal of Dramatherapy - Inglaterra

International Journal of Psychotherapy

<http://www.carfax.co.uk/ijp-ad.htm>

Revistas especializadas en Psicodrama

The Journal of the British Psychodrama Association - Inglaterra

contacto: Peter Haworth, BPA, 8 Rahere Rd, Cowley, Oxford OX4 3Q6, England

Momento - Revista de los Institutos de Psicodrama J.L.Moreno - Argentina / Brasil
<http://www.ilmoreno.com>

Psicodrama - Revista de la Sociedad de Psicodrama de São Paulo – Brasil

Psicodrama - Revista de la Sociedad Portuguesa de Psicodrama – Portugal,
<http://members.tripod.com/~portaroma/spp.html>

PsychoDrama Zeitschrift für Theorie und Praxis, Alemania.

Revista Argentina de Psicodrama e Técnicas Grupais - Argentina
<http://www.psinet.com.ar/sap.htm>

Revista Brasileira de Psicodrama – Brasil,
<http://www.graftex.com.br/febrap/afebrap.htm>

The International Journal of Action Methods: Psychodrama, Skill Training and Role Playing – Estados Unidos

<http://www.heldref.org/igpps.html>

Psychodrama and Sociometry – Estados Unidos

Australia and New Zealand Psychodrama Association Journal

Revistas Electrónicas

Acheronta

<http://psiconet.com/acheronta>

FLAPAG

<http://www.psinet.com.ar>

<http://www.psinet.com.mx>

Gradiva

<http://www.gradiva.com.br/index.htm>

Psicología clínica y psicología de la salud

<http://www.psiquiatria.com/psicologia/>

Tatuajes: Revista de psicología somática

<http://www.psinet.com/tatuajes>

Plurizonte: Revista de Psicología Social - Pichon Riviere

<http://www.geocities.com/Eureka/4454/plurizon.htm>

Post modern culture

http://calliope.jhu.edu/journals/postmodern_culture

Psychiatry on line Brazil

<http://www.prior.com/brazil.htm>

Catharsis

<http://www.revistapsicologia.com.br>

Revista Informática Médica

<http://www.epub.org.br/informaticamedica>

Revista Intermedic

<http://www.epub.org.br/intermedic>

The Electronic Journal of Communicative Psychoanalysis

<http://www.mortimer.com/psychoanalysiscom>

Miscelânea, Pichon Riviere

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/5396/index.html>

Psiquiatria democrática

<http://www.priory.com/ital/180/index.htm>

Agenda Psy Internacional

<http://www.psinet.com.ar>

<http://www.psinet.com.mx>

En Norteamérica:

- American Society of Group Psychotherapy, and Psychodrama
- National Coalition of Arts Therapies – arte-terapia, danza-terapia, drama-terapia, psicoterapia de grupo y psicodrama, poesía-terapia.
- Expressive Therapies Concepts – organización no lucrativa dedicada a la terapia artística y creativa - musica, danza, arte, poesía, drama, psychodrama and disciplinas relativas. Psychodrama Training Institute of Chicago. Programas de entrenamiento.
- Center for Action Therapy - Montclair, NJ. Entrenamiento de Psicodrama para profesionales.
- Psychodrama Training Institute – ofrece un entrenamiento formal en psicodrama, sociometría y psicoterapia de grupo.
- PsychoDrama NYC
- Psychodrama Training Institute, Jacob Gershoni, New York City, NY, USA
- Institute for Psychodrama: entrenamiento en psicodrama, educación y supervisión en Virginia Beach.
- Westwood Institute

Europa

- Alemania: Hamburg: SCENA Institut für tiefenpsychologisch fundiertes Psychodrama in Gruppen- und Einzeltherapie, Supervision und Beratung
- Inglaterra: Family Institute of Cambridge – entrenamiento en terapia familiar, psicodrama, terapia narrativa, conversaciones en público.
- Suiza: Swedish Moreno Institute.

Sudamérica

- APSE - Asociación de Psicodrama y Sociometría del Ecuador, Quito

Australia

- Psychodrama Training Institute of South Australia
- HOLISTIC AUSTRALIA ONLINE ~ PSYCHODRAMA

Internet

- Archives of PSYCHODRAMA@MAELSTROM.STJOHNS.EDU
- CreativeTherapies Chat Room Info

Resumen de ligas de psicodrama

- Psychodrama-Related Links on the Internet
- Psychodrama Literature On-Line Psychodrama Literature (empty document).
- InternetTheatre

CONCLUSIONES:

Más que concluir, se realizarán planteamientos de algunas de los principales focos más llamativos del presente trabajo que el Psicodrama nos permite reflexionar, dejando la invitación abierta a quienes les interesa trabajar esta técnica bajo cualquier enfoque, a seguir enriqueciendo este importante método de encuentro humano.

1. **¿Qué es el psicodrama?** El psicodrama es una técnica creada por J.L. Moreno. Visto desde una perspectiva fría y objetiva, es un valioso instrumento de movilización en grupos. Consta de cinco elementos: Director, Protagonista, Yo auxiliar, Grupo y Escenario y además está trazado por un procedimiento muy estructurado: preparación, acción y participación. Desde este punto de vista, entrenar un Psicodramatista es centrar el foco en el desarrollo de sus capacidades de manejo de la técnica. Al principio de la realización del presente trabajo comprendí que el psicodrama ofrece, además de lo anterior, un importante bagaje teórico, y la sociometría nos brinda un enfoque amplio de las relaciones interpersonales. La teoría de la espontaneidad es otra no desdeñable aportación de J. L. Moreno. Sin embargo, después de terminar este trabajo comienzo a comprender la verdadera dimensión del Psicodrama. La propuesta de Moreno aparece ahora ante mi mucho más amplia. Ahora leo con otra mirada a Moreno. Puedo ver que a través de la estructura del Psicodrama como técnica, se generan una serie de mecanismos sumamente ricos para el crecimiento humano. Moreno nos convoca a una mirada sobre las relaciones interpersonales. Nos invita a abrirnos hacia los sentimientos, pensamientos y emociones de los otros. Todo lo que ocurre en el mundo es nuestra responsabilidad. "Estoy dispuesto a abrir mis manos para dar todo de mi, necesito todas las manos, soy Dios, poderoso creador del universo, ánimoate a serlo también..." decía Moreno. Éste, nos invita a que creemos un mundo donde la gente se mire, se toque, donde cada cual sea capaz de dirigir su vida. Nos reflejamos en la mirada del otro y así aprendemos más acerca de nosotros mismos y del otro. Ante el hecho de cada vínculo interpersonal, elegimos. Elegimos reinventarnos o protegernos transformando nuestros vínculos en conservas proveedoras de seguridad. En este sentido, se ha modificado mi apreciación sobre el alcance planteado en la definición original del Psicodrama, pudiendo decir ahora que lo veo como algo más que una técnica; se trataría –creo – sin querer caer en una actitud pretenciosa, de toda una propuesta existencial, una forma de mirar la vida, una invitación a cada uno de nosotros a tener el coraje de ser espontáneos. A mi juicio, lo que promueve el psicodrama es: movilización, reaprendizaje, libertad, seguridad. El ser humano reacciona según lo que le dictan sus representaciones inconscientes, sus fantasmas y ansiedades, su historia, su contexto. Pero su esencia además está alojada en los vínculos que establece, y a partir de allí se dirige hacia el infinito de su búsqueda. La propuesta de Moreno sobre el *Encuentro* tiene un

sentido especial: establecer vínculos a través del compartir, de no tener miedo a compartirse con el otro. Moreno se paró frente al mundo y a quien estuviera a su lado, lo invitó a un encuentro. Se aprende y se crea en la soledad, pero también el hombre se enriquece en la colectividad. Quien se atreve a dejar de compadecerse, sufrir y encerrarse en el anonimato sin generar opciones de cambio, puede que recobre la fuerza que le permita volver a buscar alternativas. La desolación y el desamparo son los males de la época. Al acercarnos y compartimos abrimos una salida para el enorme vacío interior que deviene de la cantidad de energía que invertimos en la búsqueda de metas perdidas. De esta forma, si me preguntan hoy qué es el Psicodrama diré que es una propuesta de vida, apuntalada por la teoría de las relaciones interpersonales y de la espontaneidad, las que se efectivizan a partir de la Psicoterapia de grupo, el Psicodrama, el Sociodrama y las diferentes aplicaciones de la Psicología. Las técnicas estarán al servicio de estos elementos. Así, tal vez hay que reconocer que enseñar a alguien Psicodrama es enfrentarlo profundamente con su esencia. Primero que aprenda a conocerse mediante el Psicodrama, luego que vaya incorporando – por lo tanto transformando - las teorías y técnicas propuestas. Solo así se puede llamar Psicodramatista, de lo contrario solo será alguien que utiliza diferentes elementos técnicos. Por eso no puedo ahora ver reducido el Psicodrama a un mero conjunto de técnicas. Como Moreno dijo cierta vez a Dalmiro Bustos (uno de sus discípulos): "es como utilizar un jet para ir hasta la esquina".

2. **¿Qué es lo "terapéutico" en el psicodrama?** Moreno creía fuertemente en la liberación de la situación conflictiva a través de la representación, de la vivencia activa. Al representar un rol diferente al cotidiano, el sujeto se libera de barreras sociales o culturales y se da permiso de experimentar sentimientos, conductas y deseos, que comúnmente reprimiría, o que no podrían externarse en un escenario cotidiano. Porque cuando se actúa, no se es uno mismo, sino un otro, desde cuyo ángulo, se puede entender desde otra perspectiva la vida, y se aprenden espontáneamente nuevos patrones conductuales, el portafolios conductual se diversifica, se vuelve versátil; se tienen más herramientas para responder a cualquier clase de estímulo y para adaptarse a diversas situaciones. Cuando la percepción se distorsiona, el campo de las emociones y las afecciones se vuelve fuente de las inadaptaciones, por lo tanto es necesario "capturar" la percepción correcta por medio de la acción dramática, realizando una dialéctica entre el mundo imaginario y el mundo real. Cuando se pone en representación el mundo interno, el escenario y el juego de roles fungen como un espejo, donde el individuo se puede observar, recuperar su experiencia desde otro ángulo, y transformarse.
3. **El papel del grupo.** Existe una co-responsabilidad entre los miembros del grupo, cada miembro en un agente terapéutico del otro, y a esta interacción Moreno la llamó el "Principio de Interacción

terapéutica”, la terapia a raíz del encuentro; el paso del diván a un ambiente más libre donde se estudie la interacción, las capacidades y experiencias de cada uno que nutren al grupo; el paciente se enfrenta con experiencias y personas tangibles, además de que se da paso a la acción, es la acción la que articula, además de la palabra. El énfasis está en la acción.

4. Al principio de la presente revisión bibliográfica, me preguntaba: ¿Es posible acceder a los contenidos inconscientes a través de la representación dramática? ¿Se puede crear un cambio psicológico profundo? ¿Qué beneficio puede traer el que el sujeto actúe su problemática en lugar de que sólo hable de ella? Las respuestas están atrapadas en la discusión sobre **El arte como factor terapéutico**. En principio, la gran diferencia entre el teatro y el psicodrama, radica en que en el teatro el actor tiene permiso de ser el otro, y en psicodrama el actor es él mismo, dejando abierta la pauta de la exploración de su “sí mismo”, de dar una salida personal sin una toma de distancia; este proceso produce catarsis y la catarsis produce dos fenómenos: individualmente una abstracción o liberación de lo reprimido, y grupalmente produce identificación. A través de estos fenómenos, el psicodrama permite que aparezcan sentimientos y representaciones simbólicas de cuyo análisis dentro de *la participación* dependerá la nueva salida que el individuo le dé a su problemática. Esto nos remite a ubicar al Psicodrama como síntesis de teatro y psicología. El drama, el conflicto, son la base de ambas; la catarsis, la descarga, el resultado de la acción, la fuente reveladora. Después, el movimiento como salida para cambiar el libreto. La movilización física y emocional como factor de cambio cuyos resultados se revierten al origen para resignificarlo.
5. **¿El Psicodrama puede aplicarse a cualquier corriente psicológica?** ¿Existe un sólo tipo de Psicodrama o hay varias modalidades? Moreno era muy permisivo en cuanto a la mezcla de géneros y toleraba bastante las variantes técnicas de toda clase y esto provocó la reserva de muchos psicoanalistas. Este mismo hecho fue una de las causas de la **Divergencia psicodrama – psicoanálisis**, y su posterior integración. ¿Cómo se explica esto? Moreno realizó una revisión muy completa, aunque con criterios de análisis aparentemente poco claros, de las obras completas de Freud; a partir de ahí, no cesó de criticar al creador del psicoanálisis, incluso en persona. Interpretó al psicoanálisis como una disciplina que arrumba al paciente a la soledad de un consultorio privándolo de toda acción y de su interrelación en grupo. Le molestaba la visión de la sexualidad enlazada a la angustia en lugar de la espontaneidad, y el soslayamiento en la terapia por parte de Freud de los grandes factores que mueven a las sociedades como la política y la religión. En realidad, las grandes diferencias entre psicoanálisis y psicodrama son las diferentes concepciones que en ambas se tienen sobre lo que es el sujeto, en qué consiste su funcionamiento psíquico y sobre lo que busca la psicoterapia. Tal vez Moreno pecó de soberbio al

proponer que su teoría y técnica psicodramática podía sustituir a la teoría y práctica psiconalítica. Quizá resulta más sensato Widlöcher cuando afirma que ambas prácticas se complementan. Ciertamente en la obra de Moreno *no aparece claramente definida su concepción de sujeto o su idea de psiquismo*. Esta puede ser la razón por la cual el psicodrama puede adaptarse a cualquier marco conceptual del estudio del sujeto, y el psicoanálisis no es la excepción. La representación de un rol es la materia prima perfecta para el estudio de los mecanismos intra e intersubjetivos. Este método que engloba movimiento, catarsis, acción, grupo, juego, etc., brinda los elementos de *forma* para poder engranar en cualquier lectura de *contenido* o llámese teoría, bajo cualquier óptica de la investigación e intervención de la conducta humana. Por supuesto que esta lógica invita a la vieja reflexión epistemológica de las discusiones sobre eclecticismo vs. ortodoxia en la forma de leer al ser humano en la psicología. Pero ese es un tema aparte que no interesa tocar en este trabajo. Básicamente la diferencia entre psicodrama típicamente moreniano y psicodrama psicoanalítico es el vehículo de acción, o el dispositivo que desencadena la manifestación de la problemática y la cura: para el psicodrama la cura está en la *acción*, en la representación misma como efecto "liberador" que permite ampliar el repertorio conductual para adaptarse, para ser mayormente eficiente y asertivo vía la espontaneidad. Para el psicoanálisis la cura está en la re-simbolización del síntoma a través de la *palabra*. Diferentes vehículos con un mismo método, diferentes estructuras teóricas sobre la comprensión del ser humano usando una misma técnica. **La diferencia está en la lectura, en el enfoque.** Hasta 1950, el psicodrama y el psicoanálisis tuvieron desarrollos paralelos, sin muchos puntos de contacto salvo para criticarse mutuamente. Después de la Segunda Guerra Mundial, y a consecuencia de que la misma obligó a muchos psicólogos clínicos y psicoanalistas a atender grupos de pacientes, algunos de ellos descubren el valor de las técnicas y concepciones de Moreno para las terapias de grupo. Este movimiento comienza en Francia con Levobici, Anzieu y otros y es continuado luego en la Argentina y en otros países. Algunos psicoanalistas viajan a Estados Unidos a formarse personalmente con Moreno y su esposa Zerka, para retornar luego a su país y establecer los primeros núcleos de formación psicodramática, así como intentar diversas síntesis entre los aspectos teóricos y prácticos del psicoanálisis y el psicodrama. Por ejemplo en México, en la EMPS (Escuela Mexicana de Psicoterapia y Sociometría) han desarrollado su propia síntesis integrativa. La orientación de la EMPS en cuanto al psicodrama es moreniana, pero siempre valorizando los aportes de Freud y sus desarrollos. Ambos coordinadores de la EMPS tienen formación psicoanalítica además de psicodramática, al igual que algunos de los integrantes del Equipo. Esto les ha permitido ofrecer cursos de psicodrama para psicoanalistas, y participar en variadas actividades con relación a la articulación de ambas disciplinas.

6. **Aplicaciones.** El psicodrama puede considerarse un método privilegiado por su amplia posibilidad de aplicación en diferentes niveles: social, institucional, grupal e individual, en diferentes edades y niveles culturales, en pequeños y grandes grupos. Pareciera que no tiene límites. ¿Cuáles serían entonces sus alcances? ¿Cuáles serían las restricciones? ¿Cuál sería el efecto en discapacitados, por ejemplo? ¿O en lugares donde culturalmente el miedo al ridículo imposibilita la acasión de utilizar técnicas donde lo corpóreo y el juego son los protagonistas en la escena? Sin embargo más que buscar lograr el límite quisquilloso recabando obstáculos, lo importante sería buscar formas nuevas para explotar las bondades del psicodrama usándolo como un instrumento ya sea para concepción y/o abordaje de la construcción de proyectos en el área de la salud, educación, instituciones, comunidad, etc. Toca a los interesados asumir o continuar el reto.
7. Si el Psicodrama ha provocado movimientos importantes en el mundo, actualmente es una de las técnicas más explotadas en varios países de diferentes continentes y ha provocado discusiones importantes en los principales foros de psicología, **¿por qué entonces no es considerado como parte del programa de estudios de instituciones de Psicología, como por ejemplo en la UNAM, particularmente en el Campus Ixtacala?** En mi caso, como mencionaba en la introducción, durante los estudios que cursé no se revisó este tema como tal, desconozco si actualmente esté incluido en la currícula de estudios. El mayor acercamiento o la experiencia más parecida que pude tener hacia el psicodrama aunque no era nombrado como tal, eran las dinámicas de crecimiento desde del Enfoque Centrado en la Persona o Humanismo, que viví durante los últimos semestres de la carrera en la materia de Psicología Aplicada. Le llamaban *Taller de Desarrollo Humano*. Se realizaban diversas técnicas que promovían también el encuentro, la introspección o autoconocimiento y el compartir las emociones que se desprendían de las dinámicas "catárticas". La gente expresaba en un clima de confianza previamente preparado, todas sus inquietudes y la problemática que deseaba compartir y trabajar con el profesor, dejándose envolver por el efecto terapéutico del grupo. Se "recuperaba" aquello que hacía sufrir al sujeto direccionando las emociones y experiencias hacia los elementos fundamentales del Humanismo: Aceptación, Empatía, Congruencia, etc. Esa fue la experiencia más seria y más cercana al psicodrama. Se usaban las técnicas del Espejo, del Role Playing, Fantasías dirigidas, etc., pero no se nombraba la palabra Psicodrama ni se le daba el enfoque que dictó Moreno. Tal vez, los efectos en los participantes fueron los mismos, pero los resultados tienen diferentes etiquetas dependiendo de la teoría que sustenta la dinámica. Puedo decir ahora que experimenté Psicodrama Humanista, aunque los humanistas tal vez tengan otra opinión. De la otra experiencia que mencioné en la introducción, donde asistí a una supuesta sesión de psicodrama, ahora sé que fue un mal intento, un acercamiento sin seriedad ni compromiso, un

foro de exposición donde cada interpretación sin enfoque, encuadre ni directriz, se convertía en una agresión para el participante que se atrevía a expresar su problemática. A través de este trabajo puedo darme cuenta que lo que más me preocupa es la fase de *la participación*, lo que los facilitadores (o Yo auxiliares, o Directores, como se le quiera llamar) hagan con lo acontecido, la forma en que cierren los ejercicios, la manera en que conduzcan la elaboración del contenido. Con relación a este punto, cabe mencionar la otra experiencia que generó la realización de este trabajo: el uso del psicodrama en poblaciones como la de los vitupereados "Niños de la Calle", donde nuevamente creo que podrían aprovecharse los efectos de la acción dramática como medio de intervención para reconstruir sus experiencias y reintegrarlas a su mundo, reenfocando su papel en la sociedad con una visión más constructiva y propositiva. No digo que el uso de la acción dramática no arrojará resultados, sino que éstos no eran explotados más allá de constituir conclusiones sobre un objeto de estudio, con metas netamente de investigación. Sería interesante continuar este tipo de trabajos con objetivos de intervención, como los mencionados en el capítulo de *Aplicaciones*. En fin, sirva el presente trabajo como sugerencia para que se incluya el psicodrama como una parte formal de la curricula de estudios en las instituciones de Psicología y particularmente en Iztacala, Campus tradicionalmente asociado con el compromiso exclusivo con el Conductismo. Podría ser una de las prácticas que continuarían ayudando a sacudirse ese estigma y atraer más estudiantes con la imagen de diversidad y versatilidad en el plan de estudios. Punto aparte merece el mencionar que para el estudiante resultaría sumamente enriquecedor en su formación como un profesional que se dedicará a impulsar en los otros el desarrollo y el cambio, experimentar en carne propia el legado de aprendizaje tanto teórico como vivencial que brinda el psicodrama; es un método que deberían experimentar todos los que se están formando como psicólogos, creo que les permitiría explorar sus habilidades en manejo de grupos y aterrizar con seriedad cualquier enfoque adoptado. Asimismo, también sirva este trabajo como modesta aportación a manera de introducción para todos aquellos interesados en este tema y para quienes tengan la intención de ser instructores, facilitadores o directores, como una invitación para que se documenten sobre los fenómenos que surgen al rededor de las técnicas psicodramáticas, y por último a los amantes de este método para que sigan aportando con sus observaciones al psicodrama, en las discusiones de orden epistemológico y práctico.

8. ¿Qué me aportó a título personal, este trabajo? En primer lugar, concluir mis estudios profesionales investigando sobre dos de las vertientes que constituyeron mi formación, ambas igualmente importantes y significativas en mi vida: una académica, la Psicología, y la otra dramática, la actuación, articulando sus contenidos. Había asumido ambos retos de forma simultánea y en un paralelismo. No podía anclar la una con la otra aunque intuía que guardaban

un lazo conectivo atractivo. Así, que mi inquietud primaria al escoger el tema del psicodrama respondió al hecho de querer entender los mecanismos relacionados al estudio de la psicología que subyacen a la representación. Al sujeto que *actúa*, ¿qué le pasa en el juego de ser otro? Al sujeto que *observa al actor como espectador*, ¿qué le pasa?, ¿qué cambios le son sugeridos en su personalidad? ¿Qué impacto tiene en su psique? Y como resultado de estas preguntas, surge otra: ¿cómo puede aprovechar la psicología los métodos dramáticos? ¿En qué campos tiene una ingerencia real la dramatización? ¿Qué impacto tiene como método de intervención o de investigación? El articulador perfecto para responder a estas inquietudes era el psicodrama, compuesto por dos disciplinas que siempre sentí íntimamente relacionadas, pero no sabía concretar la explicación del por qué. Siempre había relacionado a la psicología y al arte dramático como en una dialéctica donde ambos se enriquecen y se alimentan. La técnica del role playing se ha utilizado en terapia familiar, en simulación de entrevistas, etc. y al mismo tiempo, la esencia de la representación dramática es la caracterización de personajes que intentan dibujar la realidad describiendo la diversidad de conductas del ser humano; dependiendo del tipo o género de obra, se muestran personajes simples o complejos, pero siempre tratando de exponer el comportamiento humano. Después de cada representación en escena; algo cambia, algo se transforma o por lo menos algo se "toca" en la sensibilidad del actor y en la del espectador también. Las artes escénicas tienen la bondad de fungir como un dispositivo a partir del cual se genera un cambio ya sea directo o indirecto en el espectador; casi al principio del trabajo propuse que el arte en general tenía en sí una multifuncionalidad en su expresión, y que sus efectos van más allá de su sentido contemplativo. El espectador se refleja, se puede apreciar en la risa, en el odio, en la conducta grotesca, arbitraria, salvaje, o bondadosa que está observando en el personaje. El fenómeno de la observación hacia el actor (particularmente, el cual es el tema que me interesa) y su efecto en el espectador, rechazo o identificación, tiene muchos vértices a explotar. ¿Por qué a la gente le gusta ir al teatro, o al cine? ¿Qué de sí mismo encuentra o no encuentra, en el que está en el escenario? ¿Qué aprende, qué refuerza? Autoafirmación o búsqueda. Y por otro lado, también es interesante lo que al actor le pasa cuando actúa: por un lado, puede darse permiso de ser otra persona con una toma de distancia; está siendo *otro* al cual le presta su personalidad para dibujar una personalidad distinta; usa como su materia prima la plasticidad corpórea en conjunto con la maleabilidad de sus emociones. ¿Por qué la gente actúa? A través de la literatura, de la pintura, de la dramaturgia, los grandes artistas han explicado muchos de los fenómenos humanos, e incluso muchos maestros de psicología utilizan al arte de forma didáctica en sus cátedras. Personalmente, cuando actúo, encuentro liberación, encuentro un espacio donde dejarme ser yo misma solo limitada por los bordes de un personaje previamente trazado. Es un vehículo, el personaje es un intermediario para acceder a la espontaneidad. Coincido con Moreno en que actuar el papel del otro, es ensayar las diversas

conductas que quizá en nuestro contexto natural o cotidiano tal vez no viviríamos; la actuación es un ensayo de otras vidas y cuando se llegase a presentar una situación similar o con los mismos componentes dramáticos o de conflicto, si bien es cierto que no se respondería igual que como respondió el personaje, si se tiene un acervo conductual mucho menos rígido y estereotipado para reaccionar ante situaciones novedosas. Los actores por lo general son gente muy extrovertida, activa, segura y creativa que ha desarrollado una amplia capacidad de autoconocimiento y análisis de la conducta de los otros, son buenos observadores e imitadores de conductas; esto no implica que lleven un modelo de conducta, o que sean autoridades morales ni intelectuales; simplemente son gente menos enajenada, tienen más disponibilidad a aceptar diversos estilos de vida, de cultura, más dispuestos a entender diversas estructuras mentales. Un poco como los psicólogos. Ambos son estudiosos de la gran variedad de formas de pensamiento, estudian los antecedentes y asocian la historia del sujeto con la conducta actual; el psicólogo es un poco un espejo, está ahí frente al paciente para devolverle su imagen, igual que lo hace un actor a través de la representación. El paciente en la clínica, o el espectador del arte siempre recuperan algo de sí mismos. Por eso insisto en la relación tan estrecha entre arte y psicología.

Además de lo anterior, este trabajo me permitió hacer una exploración de los enfoques psicológicos más representativos; me hubiera gustado abarcar otros enfoques como la Gestalt, Enfoque Sistémico o la Psicología Transpersonal, pero eso sería motivo de posteriores esfuerzos. Este trabajo, me permitió reconocer que el Psicoanálisis sigue siendo una disciplina que me sigue llamando la atención y en la que seguramente me especializaré, y también me motivó y continuó despertando mi interés en el Psicodrama, al punto en que me interesa investigar más profundamente sobre sus aplicaciones, al darme cuenta de que es un tema tan rico, vasto, y que es tan aplicado y explorado en tantos países con una gran frecuencia. Particularmente me interesa ser parte activa de una de las tantas instituciones que descubrí dedicadas a la investigación y aplicación del psicodrama.

Por último, ¿qué le aporta a la psicología este trabajo? Tal vez la pregunta en sí misma es pretenciosa. Tal vez su alcance sólo sea el de despertar la curiosidad de quienes lean este trabajo, o bien reforzar su interés de combinar el movimiento, la espontaneidad, el juego, la riqueza del trabajo en grupos y los efectos terapéuticos de la representación dramática, todos estos elementos conjugados e integrados en el psicodrama. Si ese es el efecto, considero satisfecha mi modesta pretensión de aportar algún contenido de valor con este trabajo.

REFERENCIAS

- Aberastury, A. (1992). La adolescencia normal/Un enfoque psicoanalítico. Barcelona. Paidós.
- Anzieu, D. (1982). El psicodrama analítico en el niño y en el adolescente. Buenos Aires. Paidós.
- Basquin, M., Dubuisson, P., Samuel-Lajeunesse, B. y Monod, G. (1977). El Psicodrama, un acercamiento psicoanalítico. México. Siglo XXI.
- Bischof, L. (1973). Interpretación de las teorías de la personalidad: Enfoque de poder explicativo y capacidad predictiva. México. Trillas.
- Blatner, H. (1980). Psicodrama, cómo utilizarlo y dirigirlo. México. Pax-Mex.
- Boal, A. (1974). Teatro del Oprimido/teoría y práctica. Buenos Aires. Editorial Nueva Imagen.
- Bour, P. (1977). El psicodrama y la vida. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría (2001). Página Web: <http://psicodrama.org/emps.com.mx>
- Feldenkals, M. (1985). Autoconciencia por el movimiento. Barcelona, Paidós.
- Greenberg, I. (1978). Técnicas del tratamiento psicodramático. Buenos Aires. Horme.
- Lacan, J. (1984). Escritos. México. SXXI.
- Lebovici, S. (1973). El conocimiento del niño a través del psicoanálisis. México. Fondo de Cultura Económica.
- Lemoine, G. & Lemoine, P. (1979). Teoría del psicodrama. Barcelona. Gedisa
- Leveton, E. (1980). Cómo dirigir Psicodrama. México. Pax-Mex.
- Moreno, J. (1967). Psicodrama. Barcelona. Paidós.
- Moreno, J. (1969). Psicoterapia de Grupo y Psicodrama. México. Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, J. (1974). Microsociología y Sociometría. Vol. III. En Mueller, F. (1963). La Psicología contemporánea. México. Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, J. (1978) citado en Martínez, C., Moccio, F. & Pavlovsky, E. (1991). Psicodrama psicoanalítico. Buenos Aires. Ediciones Ayllú.

Moreno, Z. (1965). Reglas psicodramáticas: Técnicas y métodos adjuntos. Barcelona. Paidós.

O'Donnell, P. (1980). Psicoanálisis Grupal y Psicodrama Freudiano. Artículo citado en Campos, A. (1980). Psicología Dinámica Grupal. España. Fundamentos.

Población, P. (1980). *Psicodrama Triádico*. Artículo citado en Campos, A. (1980). Psicología Dinámica Grupal. España. Fundamentos.

Ramírez, J. (1987). Psicodrama, Teoría y Práctica. México. Diana.

Safouan, M. (1979). Reflexiones sobre Psicodrama Analítico. Barcelona/Buenos Aires. Editorial Argonauta.

Sano, S. (1980) *Los tres eslabones principales en el entrenamiento del acto*. En Jiménez, S. & Ceballos, E. (1992). Teoría y praxis del teatro en México. Colección Escenológica. México. Fondo de Cultura Económica.

Sheff, T. (1986). La catarsis en la curación, el rito y el drama. México. Fondo de Cultura Económica.

Sociedad Argentina de Psicodrama (2001) Página Web: <http://psicodrama.org/sap1.htm>

Stavans, O. (1992). Psicoteatro. México. Editorial Gali.

Valiente, D. (1995). Psicodrama y Psicoanálisis. España. Editorial Fundamentos.

Widlöcher, D. (1976). El Psicodrama y el niño. Barcelona. Planeta.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Amar, N., Bayle, G. y Salem, L. (1988) Formación en Psicodrama Analítico. Buenos Aires. Amorrortu.
- Anzieu, D. (1982). El psicodrama analítico en el niño y en el adolescente. Barcelona. Paidós.
- Anzieu, D. & Martín, J. (1971) La dinámica de los grupos pequeños. Buenos Aires. Kapeluz.
- Basquin, M., Dubuisson, P., Samuel-Lajeunesse, B. Y Monod, G. (1977) El psicodrama: un acercamiento psicoanalítico. México. Siglo XXI .
- Bion, W. (1994). Experiencias en Grupos. México. Paidós.
- Blatner, H. A. (1980) Psicodrama, Cómo utilizarlo y cómo dirigirlo. México. Pax-México.
- Bour, P. (1977) El psicodrama y la vida. Madrid. Biblioteca nueva..
- Bustos, G. (1975) Psicoterapia psicodramática. Barcelona. Paidós.
- Campos, A. (1980). Psicología Dinámica Grupal. España. Fundamentos.
- Greenberg, I. A. (1977). Fundamentos y normas del psicodrama. Buenos Aires. Horne/Paidós.
- Greenberg, I. A. (1977). Moreno y el psicodrama. Buenos Aires. Horne/Paidós.
- Greenberg, I. A. (1978). Técnicas del tratamiento psicodramático. Horne/Paidós.
- Jiménez, S. & Ceballos, E. (1992). Teoría y praxis del teatro en México. Colección Escenológica. México. Fondo de Cultura Económica.
- Lebovici, S., Diatkine, R. & Michel, S. (1988). Tratado de psiquiatría del niño y del adolescente. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Lemoine, G y Lemoine, P. (1980). Jugar-gozar. Por una teoría psicoanalítica del psicodrama. Barcelona. Gedisa.
- Lemoine, G y Lemoine, P. (1979). Teoría del psicodrama. Barcelona. Gedisa.
- Leveton, E. (1980). Cómo dirigir psicodrama. México. Pax-Mex.
- Martínez, C. (1977). Fundamentos para una teoría del psicodrama. México. Siglo XXI.

- Martínez, C. (1975). Psicodrama psicoanalítico en grupos. Buenos Aires. Kargieman.
- Martínez, C., Moccio, F., Pavlovsky, E. (1991). Psicodrama psicoanalítico. Buenos Aires. Ayllu.
- Moreno, J. (1967). Psicodrama. Barcelona. Paidós.
- Moreno, J. (1965). Psicomúsica y sociodrama. Buenos Aires. Horme/Paidós.
- Moreno, J. (1969). Psicoterapia de grupo y psicodrama. México. Fondo de cultura económica.
- Mueller, F. (1963). La psicología contemporánea. México. Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, J. A. (1987). Psicodrama, teoría y práctica. México. Diana.
- Rojas, J. (1980). Teoría y técnicas psicodramáticas. Barcelona. Paidós.
- Scheff, T. J. (1986). La catarsis en la curación, el rito y el drama. México. Fondo de cultura económica.
- Schutzenberger, A. (1970). Introducción al psicodrama en sus aspectos teóricos. México. Aguilar.
- Stavans, O. (1992). Psicoteatro. México. Editorial Gali.
- Valiente, D. (1995). Psicodrama y psicoanálisis. México. Fundamentos.
- Widlöcher, D. (1976). El psicodrama y el niño. Barcelona. Ed. Planeta.