

María Carmen Bello

INTRODUCCIÓN — *al* — PSICODRAMA

Guía para la interpretación

Prólogos de Dalmiro Bustos y Jaime Winkler



GUÍA PARA LEER

• Leer •

A leer se aprende en etapas. Mi primera etapa fue con el libro *Upa*, bajo la mirada cariñosa de mi abuela. La segunda etapa fue con mi maestra Elsa, en el primer grado de la escuela José Pedro Varela, que ya no existe. La maestra Elsa me enseñó a contar con varillas de colores y a leer con carteles y dibujos que ella misma hacía.

La tercera etapa fue todavía más emocionante. Una vez adquirida la habilidad de leer, miles de libros maravillosos se abrieron ante mis ojos. Libros inolvidables. Libros de aventuras, novelas de amor, libros de misterio y por supuesto también los libros que mis padres escondían cuidadosamente detrás de los otros, en el segundo estante de la biblioteca, empezando de arriba. Especialmente éstos.

La cuarta etapa también es emocionante, pero encierra mucho dolor.

Eran los años 70 en Montevideo. La Universidad de la República había sido intervenida por el ejército. La Facultad de Humanidades y Ciencias, donde yo estudiaba psicología, estaba cerrada. A mí me faltaban dos materias para terminar mi carrera.

Eran años oscuros en mi país. Años que es muy duro recordar. Era fácil guardar los libros, porque los libros parecían peligrosos o inútiles.

Pero muchos de nosotros, aun los que no fuimos héroes de la lucha por la libertad, no cerramos los libros. Seguimos tercamente estudiando.

Mis amigos queridísimos —Ricardo, Eduardo, Rebeca, Ana— y yo formamos *un grupo de estudio*. Eso quería decir que leíamos textos de Freud y nos reuníamos para comentarlos.

Después, empezamos a contratar profesores para que nos ayudaran, nos guiaran en lo que no entendíamos. Así seguimos estudiando psicoanálisis, filosofía, psicología social. Tuvo algo de bucólica esta etapa, porque estudiábamos lo que queríamos y con quien queríamos.

Uno de estos profesores fue Gregorio, y puedo decir que él marcó mi cuarta etapa de aprender a leer. Gregorio viajaba para darnos clase. Llegaba siempre haciendo chistes, pero a la hora de leer era sumamente riguroso.

Leyendo el Capítulo VII del Libro de los Sueños, de Freud, entendí lo que quería decir leer de una manera distinta. Yo había leído muchas veces este capítulo. Lo había leído en la Universidad, y había tenido muy buenos profesores. Pero cuando llegábamos al dibujito este, de la primera tópica, yo me volvía absolutamente tarada. Es ese dibujito del sistema P. y las huellas mnémicas, y el Inc. y el Prec. y las flechitas. Yo no entendía cómo la conciencia podía quedar en las dos puntas del aparato psíquico. Y ya me lo habían explicado muchas veces, pero no lo entendía.

En realidad mis profesores encontraban alguna manera de justificar el asunto, dándole vueltas, o no yendo directamente al grano, pero yo pensaba que tenía algún agujero en el cerebro por el cual se me escapaban las ideas y por eso no entendía.

Pregunté tímidamente otra vez, cómo era eso de que la conciencia estaba en las dos puntas de las rayitas. Entonces Gregorio, repatingándose en la silla, me sonrió y me dijo: "Es que aquí Freud se equivocó, corazón de arroz, efectivamente, la conciencia le quedaba en las dos puntas, por eso después lo corrigió y lo hizo redondo." Y Gregorio agarró una tiza y dibujó el círculo de la segunda tópica. "Tomá mate y avivate."

¿Qué tal? Había que admitir que los grandes maestros se equivocaban. Y con Freud era facilísimo, porque él se equivocaba y corregía. Corregía todo el tiempo.

Esto era lo que me faltaba para aprender a leer. Leer muy a fondo algo para poder entenderlo. Leerlo del derecho y del revés. Pre-

guntar a los que sabían más que yo. Pero finalmente también admitir cuando algo no se entendía. Porque entonces podía pensarse algo más.

Eso me llevó tanto tiempo... que entonces he pensado si ahora yo puedo también enseñar a leer. Con modestia y con amor, como me enseñaron a mí. Y porque nunca más dejé de estudiar.

• *Leer con Dalmiro* •

Después llegó la maravillosa época del psicodrama. Estudié psicodrama con otro grupo de entrañables amigos: Pedro, Bernardo, Rina, Raúl, Isabel, *Chiche*, *Pelusa*, Omar. Dalmiro Bustos y su equipo viajaban a Montevideo para enseñarnos psicodrama. Ahí hubiera sido fácil no leer, porque parecía que todo podía aprenderse en el espacio dramático. "La vivencia", eso era lo importante.

Pero Dalmiro ya había escrito un libro. Los siguientes los fue escribiendo casi en nuestra compañía: nos leía un capítulo, escribía un artículo para un congreso, que luego se ampliaba y se convertía en libro. Fuimos leyendo sin darnos cuenta.

Nos veíamos una vez al mes, o cada dos meses en jornadas prolongadas. La primera vez que me animé a dirigir una dramatización, en mi grupo, primero me pasé todo el mes estudiando casi de memoria todos los ejemplos de los libros de Dalmiro. Estudié con cuidado la secuencia: contrato, primera escena, escena regresiva, regreso a la escena actual. Estudié las palabras, las frases claves que ayudaban a pasar de una escena a otra.

En la clase siguiente, cuando estábamos en el caldeamiento para empezar a dramatizar, me ofrecí con convicción como director. Me temblaban las piernas, pero estaba totalmente decidida: había estudiado bien la lección. Entonces dirigí toda una dramatización sin pestañear. Todo me salió bien. Dalmiro me felicitó sonriendo. Supongo que además le habrá hecho gracia ver en el espacio dramático a esa Dalmirita repetir sus gestos y sus frases, cuidadosamente, bienportadamente. Nunca le pregunté.

La segunda vez que dirigía, la clase la estaba dando otro profesor de su equipo, Carlos Calvente. Me ofrecí otra vez, ahora con más aplomo, para dirigir. E hice un perfecto mamarracho. El prota-

gonista no había tenido la gentileza de proponer algo más o menos parecido a lo que decían los libros de Dalmiro. Se salía de todos los ejemplos. No hubo caso. Hice todo mal.

Con el tiempo aprendí, fui encontrando mi propio estilo de dirigir, aunque todavía muy cercano al de Dalmiro. Jaime Winkler me vio primero dirigir aquí en México y luego viajó a hacer un taller en La Plata con Dalmiro. Cuando llegó, quedó absolutamente sorprendido de ver todos los gestos que yo hacía, el tono de voz, la manera de dar la vuelta en el espacio dramático para hacer el contrato, en todos los compañeros del grupo de viajeros.

Ahora, hace muchos años que vivo en México, quedaron lejos los modelos y mis grupos de estudio. Ahora yo sirvo de modelo. Pero aún así, cuando mis alumnos tienen oportunidad de ver dirigir a Dalmiro, sienten un fuerte aire de familia.

• *Leer a Moreno* •

Bueno, me fui desviando, de las palabras a los gestos y de los libros a los modelos vivientes, pero eso debe tener que ver con leer también.

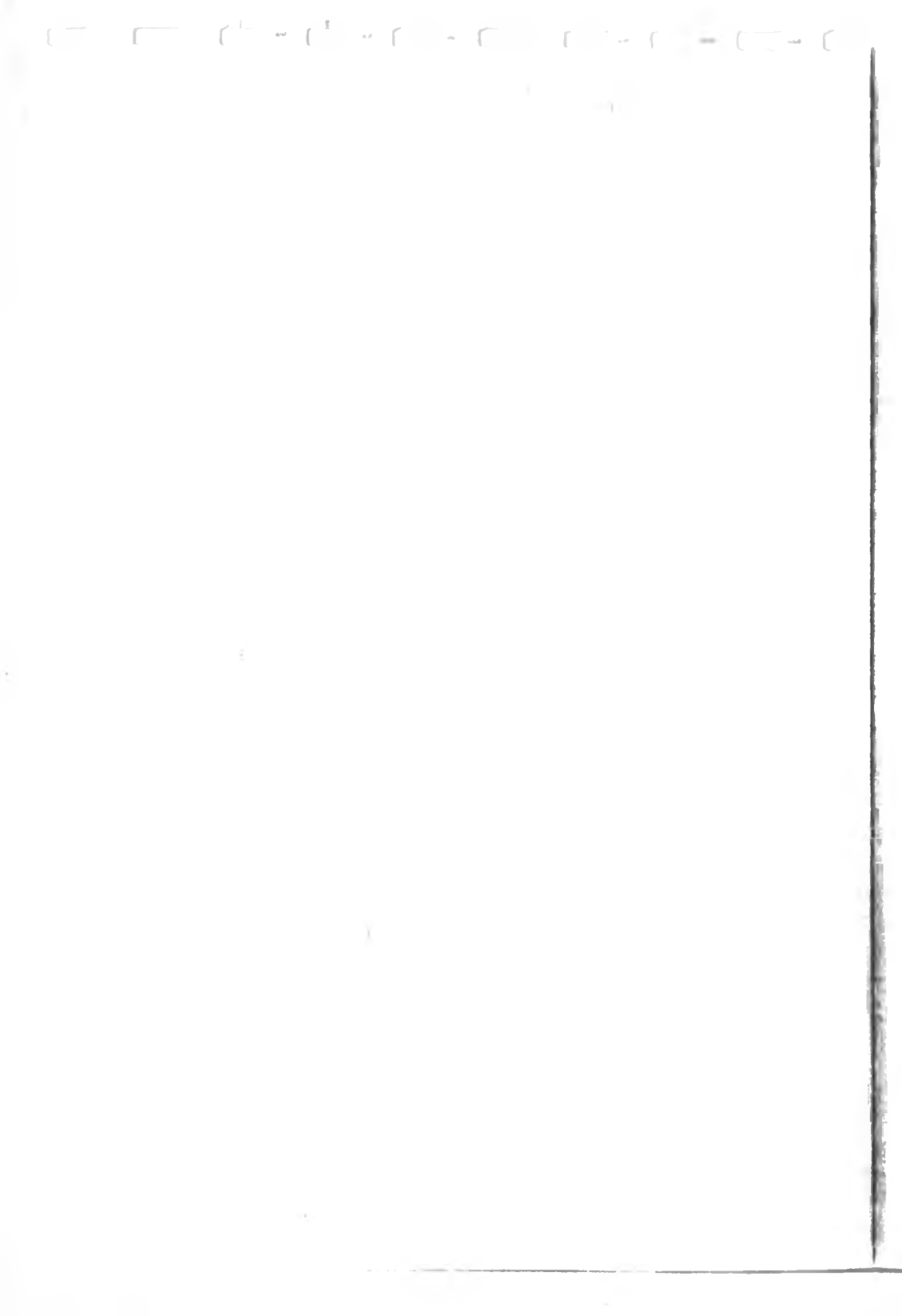
Durante todo ese tiempo leí a Moreno por medio de Dalmiro Bustos. Leí también muchas otras cosas, pero mi referencia siempre eran los libros de Dalmiro. Eran como mis lentes para leer a Moreno.

Pero no eran los únicos lentes. Los años de psicoanálisis también habían dejado su huella. Cuando no usaba un par de lentes, usaba el otro. Entonces empecé a hacer mi integración de psicodrama y psicoanálisis. "La teoría moreniana del psicodrama es genial, pero tiene muchos baches"; decía yo "es necesario rellenar esos baches con la teoría psicoanalítica, que es mucho más madura, más trabajada, más completa". "Las ideas morenianas, son pocas, pero muy fructíferas..."

Me da vergüenza repetirlo ahora. Por suerte hace mucho que no lo digo. Gracias a mis alumnos, a la responsabilidad de dar clases, y a mi nunca abandonada costumbre de leer, leer, leer, encaré la aventura apasionante de leer con honestidad y sin prejuicios a Moreno. De disfrutar sus vericuetos, sus frases grandilocuentes, sus contradicciones, la profundidad de sus ideas aparentemente tan simples.

Por eso escribí esta Guía, porque fue encarada así, como una guía para orientarse en un país maravilloso, el de las ideas de Moreno y de sus seguidores. De ninguna manera para sustituir su lectura. Al contrario.

Y, además, para compartir la forma en que yo he retrabajado esas ideas. La verdad es que me resistía a entrar en aquello de "cada maestrillo con su librillo", y cada psicodramatista con su manera de entender a Moreno. Pero escribí primero un esquema para dar mis clases..., después lo amplié..., posteriormente Jaime lo resumió y publicamos un folleto para la universidad..., luego Jaime me sugirió que le agregara ejemplos... y aquí está.



GUÍA PARA LEER A MORENO

• 1 •

¿Qué es el psicodrama?

Una definición

Jacobo Levi Moreno, el creador del psicodrama, definió el psicodrama como un método para sondear a fondo la verdad del alma a través de la acción.

Parecería, a partir de esta definición, que el objetivo del psicodrama es terapéutico. De hecho, es más conocido el psicodrama como psicoterapia que en los demás campos.

Sin embargo, el objetivo terapéutico es el último que aparece en la historia de la creación del psicodrama. Moreno era ante todo un humanista e incursionó en muchos campos, antes de llegar al campo terapéutico. Trabajó con niños, con grupos de marginados, con comunidades. Creó el Teatro de la Espontaneidad, en la búsqueda de un teatro que no tuviera textos prescritos, un teatro sin más argumentos que los argumentos de la vida.

La búsqueda de Moreno era la de la espontaneidad y la creatividad. Él era quizás un revolucionario romántico, que quería cambiar el mundo a través de estas premisas. Crea profundamente en el hombre. Crea que el hombre, en estado de espontaneidad y en posesión de todo su potencial creativo, entraba tan intensamente en contacto con su Dios creador, quien le había dado el modelo de la creación, que se convertía en un pequeño dios.¹

¹Releyendo esta frase, pienso que a Moreno no le gustaría, y que me preguntaría, como el argentino del cuento, "¿por qué *pequeño*?" Ahora tengo que contar el cuento. En México, y en otros países de latinoamérica, se considera muy engreídos a los argentinos. Se dice entonces, como chiste, que el Ego es el pequeño argentino que todos llevamos dentro. Ese chiste ya es muy trillado, pero el mejor

El resultado fue mucho más modesto seguramente de lo que Moreno hubiera querido. No logró cambiar el mundo, pero sí dejó una semilla fructífera para el cambio.

El psicodrama terapéutico nació, probablemente, de la aceptación de que este cambio iba a ser muy lento para su gusto y que, mientras tanto, en el camino de la curación del mundo, estos pequeños o grandes dioses en potencia que somos los seres humanos, íbamos a necesitar una "psicoterapia para dioses caídos".

Esta es otra definición del psicodrama como psicoterapia: es un intento de curación para dioses caídos.

Pero el centro del trabajo de Moreno estuvo siempre en los grupos. Por una razón muy sencilla: porque el hombre vive en grupos. Vive, trabaja, aprende, juega y se divierte en grupos.

Es en el grupo, entonces, donde debe facilitarse el desarrollo de la espontaneidad para que surja la creatividad en todos los niveles de la vida. Y la vida, para Moreno, es acción.

El psicodrama es así un método para coordinar grupos a través de la *acción*, creado a partir de y para los grupos humanos. Su cuerpo de teoría básico es la *sociometría* que puede ser definida como la ciencia de las relaciones interpersonales.

Volviendo a la definición de Moreno, voy a fundamentar que el psicodrama es un método y que se realiza a través de la acción. El psicodrama cumple todos los requisitos de un método:

- es un camino para arribar a un objetivo
- es un conjunto de procedimientos que pueden sistematizarse en pasos, técnicas y recursos dramáticos
- ofrece una trama básica secuenciada (caldeamiento, dramatización, compartir y procesamiento o conceptualización), que le da consistencia
- se deriva de una teoría con la cual es coherente

Puedo también sin problemas argumentar que es un método que sondea a fondo el material con el que trabaja.

chiste surgió cuando se lo contaron a un argentino, y éste preguntó enseguida con indignación: "¿por qué *pequeño*?"

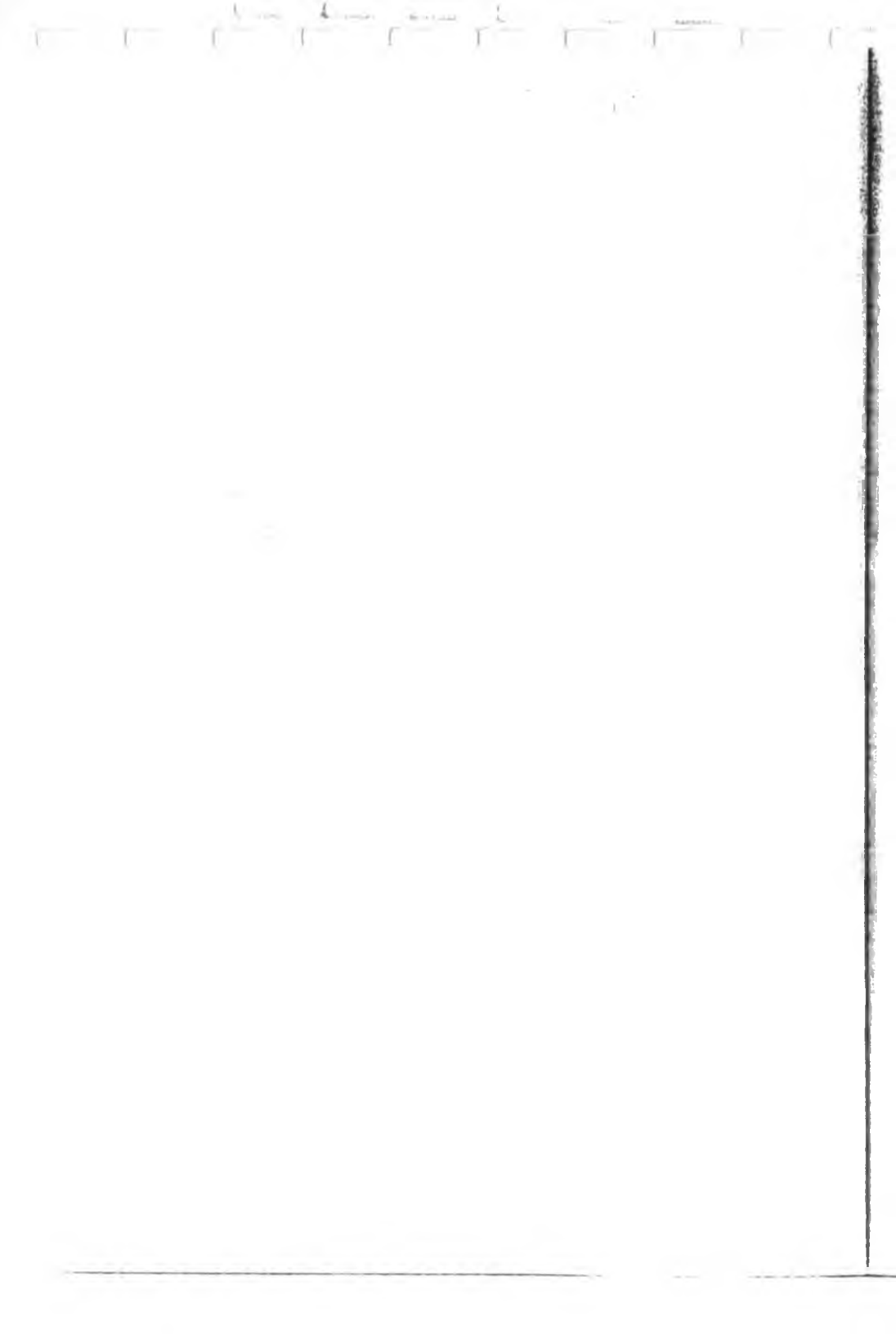
El sondear a fondo del psicodrama es metafórico. Es tan difícil de explicar, como es difícil explicar que la psicología profunda es profunda o que el Inconsciente no queda debajo de nada.²

El fondo que explora el psicodrama, es, en general, lo más obvio, lo más simple, lo que casi siempre se nos escapa. Los atoramientos de la espontaneidad nos llevan a sobreinterpretar la realidad, en lugar de observarla o sencillamente vivirla. Éste es el fondo del psicodrama, en cualquier grupo: de trabajo, de aprendizaje, de psicoterapia, de capacitación. Para el participante y sobre todo para el coordinador.³

En cuanto a "la verdad del alma", si bien también lo creo y lo suscribo, no lo voy a explicar. Eso que quede a criterio de cada uno de ustedes. Pero eso sí, una advertencia: si al final de una sesión de psicodrama, terapéutico o no, ustedes no sienten que se han puesto en contacto con un pedacito aunque sea, de la verdad de su alma, sea lo que sea que esto quiera decir, cambien de psicodramatista.

²Esto me hizo recordar una anécdota de mi hijo Mauricio, que estudia Psicología. En su primer año de Universidad, los alumnos avanzados hicieron a los recién llegados una novatada y les tomaron un examen simulado. Una de las preguntas mostraba un dibujo del cerebro humano y pedía: ubica aquí el Inconsciente. Mauricio me decía desconsolado: "Lo peor no es eso, mamá, lo peor es que sí, muchos lo ubicamos, y lo pusimos bien abajo".

³De aquí en adelante voy a usar este diferente tipo de letra para señalar mis interpretaciones personales de la teoría moreniana. El resto es pura descripción y resumen de todos los textos de Moreno que conozco. También es mía la sistematización de los conceptos en bases filosóficas, núcleos teóricos, etcétera. A Moreno no parece haberle preocupado nunca el sistematizar, ni el ser coherente en la conceptualización. Leyéndolo, da la impresión de que jamás se hubiera molestado en corregir lo que escribió. Sus capítulos empiezan a veces con un tema y terminan con otro, como si pensara en voz alta. Muchas veces se contradice. No es fácil de leer. En fin: libertades que pueden permitirse los genios. Yo me voy a conformar con ser ordenadita y clara, y agregar tres o cuatro buenas ideas que he tenido.



Las bases filosóficas del psicodrama

Moreno, como pensador, como pionero de la psicología social y de la psicoterapia de grupo, recibió influencias de autores tales como Bergson, Martín Buber, Kierkegaard, así como del seinismo y los existencialistas heroicos: Albert Schweitzer, León Tolstoi, etc. Por supuesto, de la manera en que Moreno era capaz de recibir influencias, es decir, siendo que él ejercía influencia sobre lo que aprendía de otros.

2.1 La filosofía del momento

Cada ser o cada acto se origina en un entorno concreto (matriz), ocurre en un lugar concreto (*locus*) y tiene un desarrollo temporal (*status nascendi*). Sin embargo, sólo podemos percibir nuestra existencia desde *este* momento y *este* lugar, o sea que todo ocurre *aquí* y *ahora*.

Éste es el concepto filosófico clave de la obra de Moreno, que se refleja en el psicodrama como método. Todo instante vivido es un entrecruzamiento entre nuestra historia y la acción presente, que son inseparables.

Ese punto entre dos líneas en cruz, entre la verticalidad individual y la horizontalidad grupal, como diría Pichón Rivière, es el *momento*, "el agujero por el que el hombre pasará en su camino".

Pero el instante no es para Moreno una parte de la historia, sino que la historia es una parte del instante.⁴

Por eso, en el psicodrama terapéutico, no vamos al pasado en busca del origen de los obstáculos presentes, sino que despejamos, del presente, los fantasmas del pasado. En la capacitación trabajamos con un rol social en el que interactúan permanentemente la acción grupal y los roles primarios aprendidos.

La acción dramática no es un relato en movimiento. Es la recreación de lo vivido, aquí y ahora:

2.2 El encuentro entre personas y con uno mismo

Es una filosofía de las relaciones humanas. *Encuentro* no quiere decir más que lo que la palabra expresa. Todos los conceptos morenianos tienen esta profundidad de lo simple.

Quiere decir que para el psicodrama las relaciones humanas no están comprendidas desde un Yo que se relaciona con otros, sino desde el encuentro entre dos o más personas, que se experimentan en el amor o en el enfrentamiento (encuentro = en contra).

El centro es el encuentro, no el Yo. En el psicodrama, el grupo es el *locus*, el lugar, el escenario del encuentro.

2.3 La recuperación de la espontaneidad y la creatividad

Es una filosofía de la naturaleza humana. Para Moreno, el niño que nace es un genio en potencia, a quien muchas veces la sociedad limita luego en su desarrollo.

Dios, el Creador, hizo al hombre a su imagen y semejanza en aquello justamente que lo define: la capacidad de crear.

La espontaneidad es la respuesta adecuada a una situación nueva o la respuesta nueva a una situación vieja. El nacimiento es la primera respuesta nueva, por excelencia.

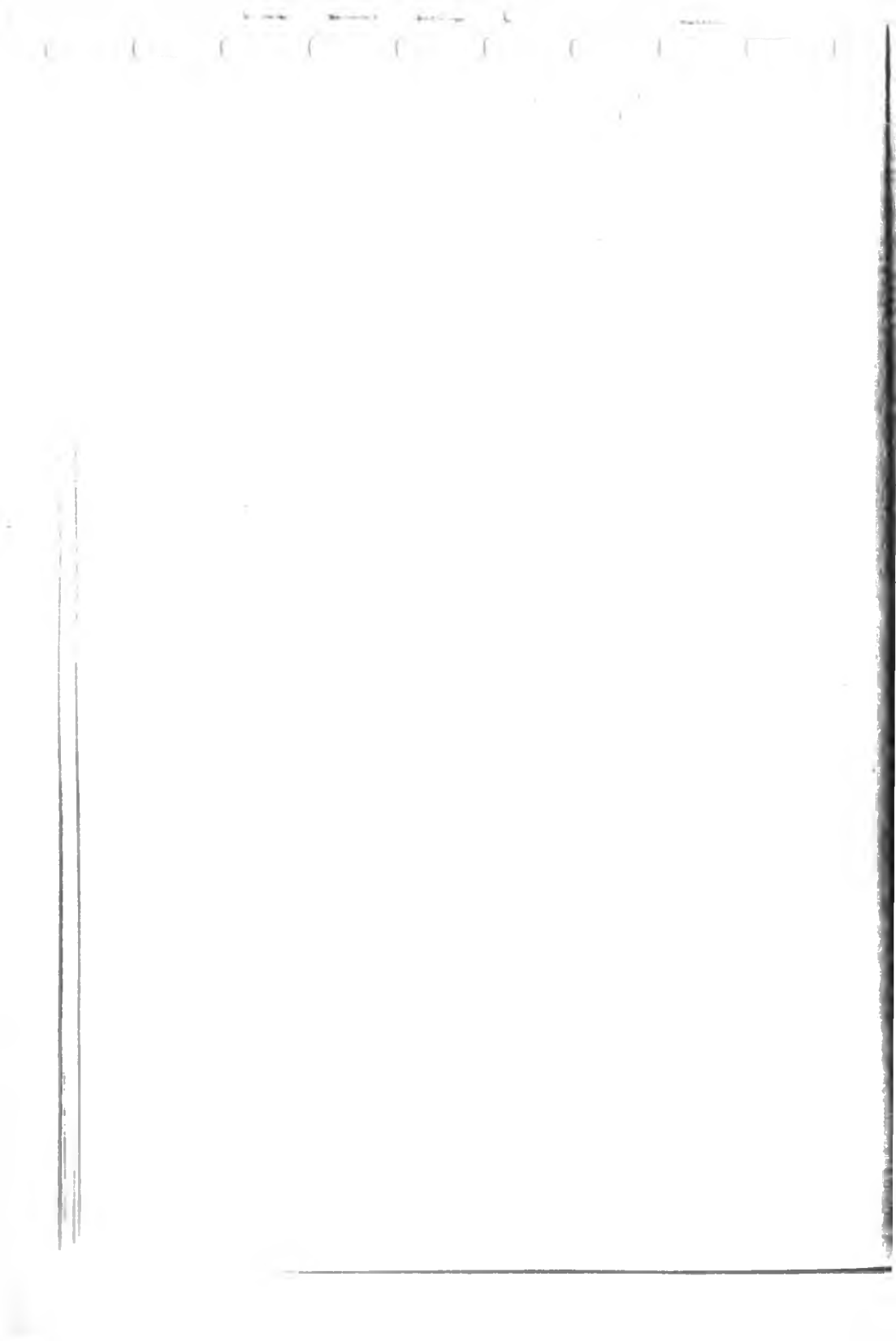
Sin espontaneidad no hay creatividad. La espontaneidad es el

⁴J.L. Moreno, *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983.

catalizador de la creatividad; es el beso del príncipe que despierta a la creatividad dormida.

Los conceptos de espontaneidad-creatividad constituyen también una filosofía del aprendizaje. El hombre se mueve siempre entre el automatismo y la reflexión, entre reproducir y crear, entre el acto creativo y la conserva cultural (la cultura enlatada).

Son también la base de la simplísima concepción psicopatológica moreniana: un hombre espontáneo y creativo es un hombre sano:



Los núcleos teóricos básicos del psicodrama

3.1 La teoría de los roles

Es quizás el núcleo teórico más conocido de la obra de Moreno, aunque se siga discutiendo la paternidad del concepto de *rol*. Sin embargo, esta teoría no está claramente enunciada, por lo cual hay muchas divergencias entre los seguidores de Moreno respecto a este punto. El de *rol* es un concepto vincular, que Moreno definió como “la más pequeña unidad de conducta”⁵.

Para Moreno, el Yo surge de los roles y no al revés, o sea que el Yo es para él también un concepto vincular. Los primeros roles están ligados a las funciones fisiológicas: rol de ingeridor, defecador, mingidor, contactador, etcétera. Son los roles psicósomáticos.

Aquí comienzan las divergencias. En algunos textos, Moreno dice que después de los roles psicósomáticos surgen los psicodramáticos, y en otros considera cronológicamente anteriores a los roles sociales.⁵ Tampoco es muy clara la descripción que hace de los roles psicodramáticos.

⁵Concretamente, en el esquema gráfico de la página 120 de *Psicodrama*, los roles sociales aparecen señalados entre los psicósomáticos y los psicodramáticos, mientras que en la página siguiente, un cuadro sinóptico los invierte. El texto de las páginas anteriores puede ser entendido como que ambas categorías de roles se van desarrollando simultáneamente, a medida que se diferencia la fantasía de la realidad. Voy a volver sobre esto al hablar de la teoría del desarrollo del niño.

Lo que queda claro es que los roles se van desarrollando como *unidades de conducta*, desde las conductas más simples hasta las más complejas, y siempre en relación con otro u otros.

Yo lo entiendo de la siguiente manera. Pienso que la secuencia lógica es: roles psicossomáticos, psicodramáticos y sociales. Los primeros describen conductas ligadas a los procesos fisiológicos, los segundos a procesos psicológicos y los terceros a procesos sociales.

Tomemos como ejemplo el rol de ingeridor. Éste es de los primeros roles y aparece ligado a la función alimenticia. Surge de la relación del bebé con el pecho de la madre, ligado al acto de succionar la leche. Al desarrollarse el bebé, este rol va dando paso a otros roles, ya centrados en lo psicológico, que tienen que ver, por ejemplo, con dar y recibir. Más adelante, estos roles dan lugar a otros más complejos aun, en relación con dar y recibir en el contexto social.

Así, el rol de ingeridor puede dar lugar a un rol psicodramático de ávido, insatisfecho, demandante, etcétera, y esta constelación puede determinar la configuración de los roles sociales más complejos, como los de estudiante, de amante, de padre, etcétera.⁶

A su vez, los roles tienen una dinámica ligada con este desarrollo. Los primeros roles, los psicossomáticos, son tomados (*role taking*) porque la contraparte del rol (la madre, por ejemplo, en el caso del rol ingeridor) los impone de cierta manera (la madre amamanta amorosamente, o deja el biberón apoyado en la cuna mientras hace otras cosas). Los roles psicodramáticos son jugados, o desempeñados (*role playing*) y esto implica una mayor plasticidad. Por ejemplo, frente a una madre impositiva, el hijo puede desempeñar el rol de sumiso o el de rebelde, o a veces uno y a veces el otro. Los roles sociales tienen posibilidad de ser creados (*role creating*) y así el rol de madre o de maestro pueden ser recreados a partir de las normas culturales y sociales, dentro de un estilo personal y relacionado con la propia historia.

Cuando hay trabas en el desarrollo, puede también haber trabas

⁶La clasificación de roles, como ya dije, es un tema que yo quisiera dejar abierto. Hay muchas opiniones distintas. Algunos psicodramatistas brasileños han incluso cuestionado la existencia de los roles psicossomáticos y hablan en cambio de roles de la fantasía e imaginarios (Sergio Perazzo, "Psicodrama: fantasías reales", artículo inédito).

en esta dinámica, y los roles psicodramáticos pueden ser tomados sin plasticidad, porque no se han ofrecido alternativas, o los roles sociales pueden ser *desempeñados* automáticamente o rígidamente, sin creatividad.

Como los roles se desarrollan siempre en relación con otro u otros, cada rol tiene su complementario. Por ejemplo madre-hijo, o maestro-alumno. Cuando un rol se ha patologizado, el rol complementario es patológico. Por ejemplo: madre permisiva-hijo manipulador.

En los estadios más primitivos del desarrollo, los roles no son complementarios sino suplementarios. En la etapa en que surgen los roles psicosomáticos, la madre o quien desempeña el rol materno, lo hace siempre en suplementariedad, porque tiene que hacer por el bebé lo que éste no puede hacer por sí mismo, como supliéndolo.

También en situaciones patológicas, los roles psicodramáticos y hasta los sociales pueden quedarse en situación de suplementariedad. Esto pasa con bastante frecuencia en las parejas.

El conjunto de roles que conforman el yo, es el *átomo cultural*,⁷ que se va desarrollando junto con la matriz, como veremos en el cuadro sinóptico del desarrollo del niño. El conjunto de los átomos culturales constituye el átomo cultural individual. Cada átomo cultural corresponde a un *átomo social* "real" constituido por los individuos que desempeñan los roles complementarios. La representación psicológica de estos átomos sociales y culturales, es el *átomo social perceptual*. Es éste un concepto comparable con el de grupo interno, pensado en términos de roles.

La de los roles es una teoría de las relaciones humanas y da cuenta de los vínculos y las interacciones. No es cierto, sin embargo, como muchas veces sugieren los textos de los psicodramatistas psicoanalíticos franceses, que el psicodrama se limite a un entrenamiento en nuevos roles. Entrenar a alguien en desempeñar roles de cierta manera sería totalmente antimorenianiano, y sería basarse en conservas culturales.

⁷Estoy siguiendo aquí la conceptualización de Mónica Zuretti. El concepto de átomo social y cultural es bastante complejo. Está bastante bien explicado por Garrido Martín. Moreno distinguió entre átomo sociométrico y cultural, y entre átomo social colectivo y psicológico. Zuretti toma la vertiente psicológica.

Moreno decía que, cuando está afectada nuestra espontaneidad, nuestros roles se vuelven rígidos o estereotipados y limitados. Al desarrollarse nuestra espontaneidad, esto nos va a permitir desempeñar nuevos roles, o creativizar nuestros roles sociales.

El psicodrama interviene entonces ayudándonos a liberar nuestros roles de sus complementarios patológicos, y a ampliar y creativizar nuestro repertorio de roles.

En capacitación se trabaja específicamente el tema de los roles. Podemos trabajar con el rol del maestro, o el rol del vendedor, o con el tema de liderazgo. El psicodrama no va a intervenir en el sentido de enseñar un modelo de rol social; por ejemplo, cómo debe ser el maestro ideal, o cuál es el perfil de un líder, sino que va a ayudar a desarrollar la espontaneidad del grupo de maestros, de manera que cada uno encuentre su mejor y más creativa forma para desempeñar este rol, o cómo ejercer funciones de liderazgo con su propio estilo.

En psicoterapia, el psicodrama va a explorar según la filosofía del momento el *locus*, el *status nascendi* y la matriz de los roles en conflicto. En una dramatización podemos focalizar el rol en conflicto en un vínculo actual (*locus*), sondear cuándo y cómo quedó establecido este patrón de conducta como modelo de amor vincular (matriz), y como se fue desarrollando hasta ahora, a través de cuáles otros vínculos e interacciones.

En la educación de los más jóvenes, el psicodrama tiene la oportunidad de actuar prácticamente a nivel de matriz, en el momento en que los roles se están estructurando, y por eso tiene un valor psicoprofiláctico. En los padres primerizos, también el psicodrama puede ayudar a que se desarrolle con espontaneidad este nuevo rol.

3.2 Tele y transferencia

Así como la de los roles puede considerarse una teoría de las relaciones humanas, los conceptos de tele y transferencia, junto con los conceptos sociométricos de criterio, signo, emisor, receptor, mutuality e incongruencia, constituyen una teoría de la comunicación.

En este núcleo teórico, como en todos, están presentes todos los elementos de la filosofía moreniana, la espontaneidad-creatividad, la filosofía del momento y especialmente la filosofía del encuentro.

Los seres humanos vivimos permanentemente eligiéndonos, de acuerdo con el cumplimiento de ciertas tareas que Moreno llamó *criterios*. Los criterios pueden ser tareas tan sencillas como trabajar juntos, contarnos un secreto o pasar un momento divertido, así como opciones complejas como la de formar una familia.

Las elecciones pueden tener tres signos posibles: positivo, negativo y neutro, pero si son elecciones mutuas (mutualidades), siempre tienen el carácter de encuentro. El rechazo mutuo para un criterio dado, es, desde el punto de vista moreniano, un encuentro. Así, dos amigos pueden elegirse con signo positivo para ser confidentes, y para pasar momentos de descanso y diversión, y elegirse con signo negativo para estudiar juntos, porque se distraen y el estudio no resulta productivo.

Pero ya desde el primer momento en que dos personas se encuentran, se establece inmediatamente una comunicación a distancia. Esta mínima unidad de comunicación que vincula los encuentros mutuos, de cualquier signo que sean, es el factor tele. Es la más pequeña unidad de sentimiento transmitida de un individuo a otro. En esta transmisión, ambos son receptores y emisores de mensajes. El factor tele tiene un valor bidireccional, que incluye los dos polos de la comunicación.

Todo encuentro se da en el aquí y ahora, y la transmisión mutua de sentimientos adquiere el carácter de un *momento* de encuentro. La historia de cada uno forma parte de ese instante aunque no sea consciente para los involucrados en el encuentro.

Cada uno de ellos tiene, en ese instante, la posibilidad de comprenderse a sí mismo dentro de la situación y al otro desde su punto de vista, de percibir y emitir mensajes correctamente. Es decir, que el factor tele incluye a la empatía, pero ésta es unidireccional y el factor tele es bidireccional.

Sin embargo, no siempre las relaciones humanas tienen el carácter de un encuentro. Muchas veces la comunicación se distorsiona. Los fantasmas de la historia nos llevan a interpretar la realidad, con base en nuestras experiencias anteriores, en lugar de que éstas nos ayuden simplemente a percibir correctamente el presente en términos de vínculos. No podemos vivir el momento. Nuestra espontaneidad se limita. Experimentamos un desencuentro.

A esta distorsión del factor tele, que muchas veces se manifiesta por una incongruencia (una elección de signo diferente para un criterio dado), Moreno le llama transferencia. En algunos textos dice que el factor tele es el fundamento de todas las relaciones sanas, y que la transferencia es el fenómeno patológico.

La confusión está en que Moreno le llama tele al fenómeno global y tele al aspecto sano,⁸ y dice que tele incluye tele y transferencia. Estos detalles son irritantes en la obra de Moreno.

La diferencia fundamental entre el concepto moreniano de transferencia y el concepto psicoanalítico, radica en que Moreno no limita la transferencia a la situación terapéutica y que niega la existencia de la contratransferencia. La transferencia del terapeuta es para Moreno *transferencia*, no contratransferencia. No ve él por qué deba tener un valor diferente.

En el trabajo terapéutico, uno de los objetivos es siempre reestablecer el factor tele.⁹ Igual que en psicoanálisis, para esto es necesario analizar la transferencia. Sólo que en psicodrama se hace a través de la acción. Como los obstáculos transferenciales de la comunicación adquieren carácter de *fantasmas*, en el sentido de que en los vínculos actuales se interpone el representante del rol complementario patológico infantil, el camino del psicodrama es especialmente útil, porque en el espacio dramático los fantasmas pueden ser fácilmente convocados.

En la capacitación y en la docencia, así como en cualquier tipo de grupo no terapéutico, el factor tele va a estar centrado en la re-

⁸Después de haber escrito esto, encontré un libro de Sergio Perazzo, *Ainda e sempre psicodrama*, Agora, São Paulo, 1994, donde él dice lo mismo, de manera más colorida: "Esta afirmación nos coloca delante de un fenómeno teórico en que la parte y el todo son definidos con la misma palabra. Es como si diésemos al brazo el nombre de cuerpo y cada vez que oyésemos hablar de cuerpo,uviésemos que hacer una gimnástica mental para entender si la palabra en cuestión se refiere al cuerpo propiamente dicho, o a uno de sus segmentos (como si fuese el cuerpo del cuerpo), o sea, el brazo". (p.35) Traducción mía.

⁹Pichon Rivière decía que la psicoterapia termina cuando en el consultorio quedan dos. Ésta puede ser una buena descripción de lo que significa reestablecer el factor tele.

lación grupal. Los llamados *trabajos de encuentro* son tendientes a reestablecer el factor tele dentro del grupo.

3.3 La teoría del desarrollo del niño

Éste es, a mi gusto, el núcleo teórico más representativo de la obra de Moreno. Siempre me ha parecido maravilloso que de la observación del desarrollo de un niño, estén tomados todos los elementos de la teoría de la técnica del psicodrama y que de aquí se desprendan también los otros núcleos teóricos y los fundamentos filosóficos.

Moreno describe el nacimiento de un niño como un acto de espontaneidad. Señala, como lo hicieran Freud y Wallon, el estado de indefensión en que el niño nace a diferencia del resto de los animales.

Yo siempre he pensado que éste es verdaderamente el drama del hombre. Aquello que le adjudica su naturaleza específicamente humana, su plasticidad por no estar atado a instintos rígidos, su infinita capacidad de aprender, lo consagra también como conflictivo. La etapa de indefensión va a marcarlo, porque lo sume en un estado completo de dependencia con respecto a los que lo rodean, y de cómo su entorno maneje esta etapa va a depender toda su vida emocional futura.

Moreno, en cambio, le da a esto una connotación totalmente positiva.¹⁰

La indefensión sitúa al niño en una placenta social, que continúa la función de la placenta uterina y lo convierte en un ser social; le trasmite una herencia social y cultural, a cambio de necesitar toda esta ayuda. Para Moreno, el hombre "se atreve" a nacer menos autosuficiente que otros animales.¹¹

Esta placenta social se convierte en *el universo* del niño. Es un universo que va variando en la medida que el niño crece. Así describe Moreno dos universos.

¹⁰Aprovecha como de costumbre para hacer una crítica infundada al psicoanálisis. Le atribuye a Freud el haber dicho que el niño debería haber nacido a los 15 o 18 meses para terminar su desarrollo intrauterino. Esto no es cierto. Freud señala la indefensión pero no se le escapa su significado.

¹¹J.L. Moreno, *Psicodrama*, Hormé, Argentina, 1987, p.106.

En la primera etapa del primer universo, el niño aparece como un candidato a *protagonista* de su propia vida. Su madre, o quien desempeña su rol, es el primer *yo auxiliar*; es como una prolongación de su cuerpo. Hace por él lo que él no puede hacer por sí mismo. Se desempeña como su *doble*. Entre madre e hijo hay "unidad de acción, de existencia y de experiencia". Éstas son palabras de Moreno. Son tan buenas, que sería ocioso tratar de decirlo de otra manera. Es sin duda una manera genial de describir lo que otros autores han llamado "relación simbiótica". El bebé depende de quienes lo rodean para vivir, para actuar y también para experimentar su vida. Es la madre quien pone en palabras la experiencia y quien le da nombre a sus necesidades.

En la segunda etapa del primer universo, "el niño concentra su atención en la otra y extraña parte de él". Es ésta una etapa intermedia, como de transición, para pasar a la tercera etapa del primer universo.

Ésta "consiste en que separa a la otra parte de la continuidad de la experiencia y deja afuera todas las demás partes, incluyendo a sí mismo". Ésta es la base para la inversión de roles, que aún no es posible. Pero es un paso para diferenciarse del otro.

Muchos autores, incluyendo a Freud, a Wallon, a Lacan, han descrito esta etapa, en que el infante, para poder diferenciarse del otro, necesita tener primero una imagen completa de sí mismo. Hasta este momento, su imagen corporal está desintegrada, y a la vez unida al cuerpo de la madre. Lacan habla de una "fase del espejo", en la que el niño se refleja en los ojos de la madre y obtiene así de sí mismo una imagen integrada. Esto es real y metafórico a la vez: el niño puede ver su figura en un espejo, o en la niña de los ojos de su madre como en un espejo, y al mismo tiempo lo que ve no es lo que es, sino lo que la madre refleja.

Con su estilo simple y llano, Moreno está dando, a mi manera de ver, esta misma descripción: el niño se concentra en el otro extremo de la matriz, que es su madre. Si todavía no puede invertir roles con ella, lo que recibe es su propio reflejo: "Mi niño tan bonito, tan inteligente;... qué niño tan pesado, tan tonto... etcétera."

La función que cumple entonces la madre para el niño, pasa aquí de doble a espejo y ésta es la segunda técnica que surge para el psicodrama desde la teoría del desarrollo del niño.

El primer universo termina cuando el mundo comienza a diferenciarse para el niño en fantasía y realidad.

"La matriz de identidad es la placenta social del niño, el *locus* en el que arraiga", dice Moreno. Esta conceptualización me resultó al principio bastante oscura. No podía juntar esto con los parámetros de la filosofía del momento. Ahora resultaba que la matriz era el *locus*. Entonces, ¿se refería a la matriz como útero, y lo planteaba casi como sinónimo de placenta, además? ¿La matriz de la filosofía del momento, en su sentido de "origen", era otra cosa? ¿Y matriz de identidad, qué quería decir? ¿Identidad porque es allí donde el niño está desarrollando su identidad, donde comienza su proceso de individuación? ¿O identidad por idéntico, porque en esta etapa no hay diferenciación entre el niño y su entorno? Creo que esto se repite en los textos de los seguidores de Moreno, sin aclararse.

Démosle una primera interpretación, que no va a dejar de ser más que eso: una interpretación...

- Cuando el niño está viviendo su primer universo, éste es el *locus* en el cual él arraiga. Cuando en cambio volteamos hacia esa etapa desde la adolescencia o la adultez, por ejemplo, desde el presente de una dramatización, lo vemos como matriz. El *locus* está siempre en el momento actual de la vida. La matriz es el origen. Lamentablemente, *matriz* también quiere decir *útero*, y hay que ver cuándo estamos usando la palabra en un sentido o en otro.
- Cuando Moreno habla de matriz de identidad total indiferenciada en la primera etapa del primer universo, está hablando de matriz como útero, como si fuera sinónimo de lo que llamó placenta social. Así, cuando dice que la matriz es el *locus*, se refiere a que este útero social constituido en este momento, casi completamente por el cuerpo de la madre, es el lugar en que empieza a desarrollarse el niño como ser social. En la tercera etapa del primer universo, la matriz de identidad es total pero diferenciada. Para el niño que vive esta etapa, éste es ahora su *locus*. La etapa anterior, la matriz (útero-placenta) total indiferenciada es ahora matriz, en el sentido de la filosofía del momento, porque en ella se origina la etapa siguiente.

- El cuerpo indiferenciado niño-madre da origen a un comienzo de diferenciación, constituido por la imagen del niño reflejada por la madre.

Moreno pasa directamente de aquí, al segundo universo, donde ya hay diferenciación entre fantasía y realidad, entre el yo y el otro, entre objetos y personas y donde ya puede efectuarse la inversión de roles en dos etapas: una en la que el niño "se ubica activamente en la otra parte, y representa su rol", y otra en que "representa el rol de la otra parte respecto a otra persona". La matriz de identidad deja paso a la matriz familiar y luego a la matriz social propiamente dicha.

Es aquí donde también he visto la necesidad de agregar algo a la teoría moreniana. Hasta aquí vimos que de esta teoría del desarrollo del niño surgen todos los elementos del psicodrama, menos uno:

- el (candidato a) protagonista de su propia vida es el niño
- el primer yo auxiliar es la madre
- el espacio dramático está constituido por el espacio vital del niño, que primero se limita al cuerpo de la madre y luego se amplía
- la audiencia son los personajes que adquieren figura y relieve en la matriz familiar

Sin duda falta un elemento: el director, y un personaje: el padre. Y sin duda esto no es casual. En la historia personal de Moreno, la negación de su padre biológico, y la declaración de ser él su propio padre¹² hacen parecer lógica esta omisión. Pero en una lectura crítica, teniendo en cuenta los aportes del psicoanálisis y lo que se observa en la clínica, debemos aceptar que "para que pueda lograrse la figura del verdadero cambio de roles, es necesaria una ruptura de la figura especular que conforman madre e hijo y esta ruptura no puede lograrse gradualmente".¹³ Como dice Lacan, es el padre quien realiza este "corte" y convierte a madre e hijo en dos figuras separadas.

¹²René Marineau, *J.L. Moreno, su biografía*, Hormé, Argentina, 1995 y J. L. Moreno, *Las palabras del padre*, Vancu, Argentina, 1976.

¹³María Carmen Bello "Algunas escenas nucleares básicas en psicoterapia psicodramática de grupo", presentado en el Congreso Internacional de Psicoterapia de Grupo, México, 1983.

Ese corte, que divide los dos universos, explica los cambios fundamentales que se producen a partir de aquí, en relación con los roles, con la dinámica de los roles y con la matriz. En otro lugar expliqué cómo este corte tiene un carácter estructurante: aquí se cristalizan los modelos de amor y desamor, que conforman la interacción de roles, y lo que vemos en las dramatizaciones pasa siempre por este molde, aunque se trate de etapas cronológicamente anteriores.

Durante mucho tiempo hablé así, simplemente de *corte*, hasta que leyendo a Perazzo, a quien ya he mencionado,¹⁴ encontré que hay una expresión moreniana, que yo ya conocía, pero que no se me había ocurrido que estaba definiendo justamente esto, esta marca, esta transición determinante entre el primer y el segundo universo, "la brecha entre fantasía y realidad".

Es interesante que Perazzo mencione que esta expresión es una "figura del lenguaje", más que "un término técnico". Yo me atrevería a decir que no es ninguna de las dos cosas. Quizás es un intento de conceptualización no acabado. El término técnico aquí es "interpolación de resistencias". Remito al lector al texto *Psicodrama* de Moreno, Sección IV, especialmente en las páginas 110 a 116. Yo voy a dar mi interpretación de este texto.

Cuando Moreno describe los dos universos, los describe así, como mencioné antes, como cinco etapas que se dan una a continuación de otra.¹⁵

Sin embargo, son dos universos distintos, y la diferencia entre uno y otro consiste en que en el primero hay "identidad o unidad" y el segundo es "la fase de utilizar esa experiencia para la inversión de la identidad". Moreno no alcanza a hablar de indiferenciación y diferenciación entre el yo y el otro. Yo no encontré esa frase en sus libros, pero lo cierto es que todos sus seguidores completamos así la frase de Moreno, casi sin darnos cuenta. Es inevitable pensar, como Sergio Perazzo, que hay "un primer universo infantil indiferenciado, y un segundo universo en que el niño se separa del otro".¹⁶

¹⁴Sergio Perazzo: "Psicodrama: Fantasías reales".

¹⁵Moreno, *Psicodrama*, p. 102.

¹⁶*Op. cit.*, p. 3.

Pero si dice Moreno que "con el comienzo del segundo universo, la personalidad queda normalmente dividida. Se forman dos conjuntos de procesos de atemperación —uno hacia los actos reales y otro hacia actos de la fantasía— y empiezan a organizarse". Más adelante agrega: "La transición del primer universo al segundo (el periodo en el cual toma conciencia de la realidad y la fantasía) ocasiona un cambio total en la sociodinámica del universo infantil."¹⁷

El pasaje de un universo al otro es entonces un cambio total, marcado como una brecha entre fantasía y realidad. Y Moreno agrega: "La función de la realidad opera mediante interpolaciones de resistencias que no son introducidas por el niño, sino que le son impuestas por otras personas, por sus relaciones, por cosas y distancias en el espacio, y por actos y distancias en el tiempo."¹⁸

¿Por otras personas? Creo no forzar mucho el discurso moreniano si digo que "la interpolación de resistencias" que abre la brecha entre fantasía y realidad es la función específica del rol paterno y que esta brecha separa la experiencia infantil en dos universos: un universo materno, indiferenciado y un universo paterno, diferenciado, donde ya opera la función de la realidad y la inversión de roles es posible.

Esta diferenciación incluye necesariamente la diferenciación entre fantasía y realidad, pero también la separación entre el niño y la madre, porque a esto se refiere todo el tiempo Moreno cuando describe las cinco etapas de los dos universos.

Es impactante observar cómo Moreno elude permanentemente hablar del rol del padre, de la función paterna como función de la realidad y como brecha entre el niño y la madre; y, sin embargo, todo su discurso parece aludir a aquello que elude.

Si así lo entendemos, esta frase adquiere un sentido totalmente diferente, y ni Lacan la refutaría: "Mientras vive, el hombre trata de soldar la brecha original, y debido a que en principio no lo consigue, la

¹⁷*Psicodrama*, p. 116.

¹⁸*Psicodrama*, p. 115.

personalidad humana, hasta en sus ejemplares más integrados, tiene un matiz trágico de relativa imperfección.”¹⁹

En esta elusión aludida surge toda la confusión de la teoría de los roles. Moreno dice, por ejemplo: “De la brecha entre realidad y fantasía surgen dos nuevos conjuntos de roles (...) Se los denomina respectivamente roles sociales (el padre) y roles psicodramáticos (el Dios)”.²⁰ ¡El padre es social, y el dios es su correlato de la fantasía! ¡Con razón Moreno no puede encontrarle un lugar!

Y con razón nosotros, sus seguidores, hemos inventado veinte teorías de los roles diferentes. Con razón no se sabe si los roles sociales se constituyen antes o después o al mismo tiempo que los roles psicodramáticos.

Siguiendo una línea posible de interpretación, en Brasil se habla de roles imaginarios, de la fantasía y psicodramáticos. Siguiendo otra línea, Mónica Zuretti habla de roles fundantes y dice que estos roles son los de padre, madre e hijo. Dalmiro Bustos dice sin más explicación: “Con la aparición del segundo universo surgen dos nuevos tipos de roles: los roles sociales —el padre, el amigo, la madre— y los psicodramáticos —un padre, un amigo, Dios, etcétera— con un mayor grado de estructuración.”

Falta conceptualizar qué pasa con los roles en esa brecha original, qué papel tiene el rol paterno en la estructuración de los roles del niño. Falta conceptualizar también qué es lo real en esta teoría. El pasaje de un universo en que no hay diferenciación entre fantasía y realidad a otro en que sí hay y aparecen representaciones del padre y del dios (tal cual), se parece sospechosamente al pasaje de lo imaginario a lo simbólico de que habla Lacan, donde se instituye la Ley a través de la función paterna.

Yo puedo entender lo que dice Mónica Zuretti si situó estos roles fundantes (o estructurantes) de los que ella habla, en esta brecha original. No tiene sentido hablar de tres roles fundantes si no está hablando en un plano simbólico, en un plano diferente de aquel en que

¹⁹*Id.*

²⁰*Id.* p. 116

podemos situar los roles psicósomáticos, psicodramáticos y sociales. Estas tres categorías tienen que ver con lo vincular. Un triángulo (¿una constelación edípica?) de roles fundantes tiene que ver con lo estructural. Es una categoría diferente, que va a dar forma, a modelar, a estructurar a las otras categorías de roles, hacia adelante en la experiencia y hacia atrás en el recuerdo.

Esto explicaría también que cuando dramatizamos escenas supuestamente preedípicas, escenas que cronológicamente corresponderían a la matriz de identidad, por ejemplo, podemos encontrar en ellas, sin embargo, una estructura triangular. Este triángulo se estructura en la brecha original, porque ésta es abierta por el rol del padre, y porque sólo a partir de aquí puede conceptualizarse la experiencia anterior.

Los roles psicósomáticos, psicodramáticos y sociales tienen un contrarrol:

- ingeridor - dador de alimento²¹
- hijo rebelde o sometido - padre autoritario
- alumno - maestro

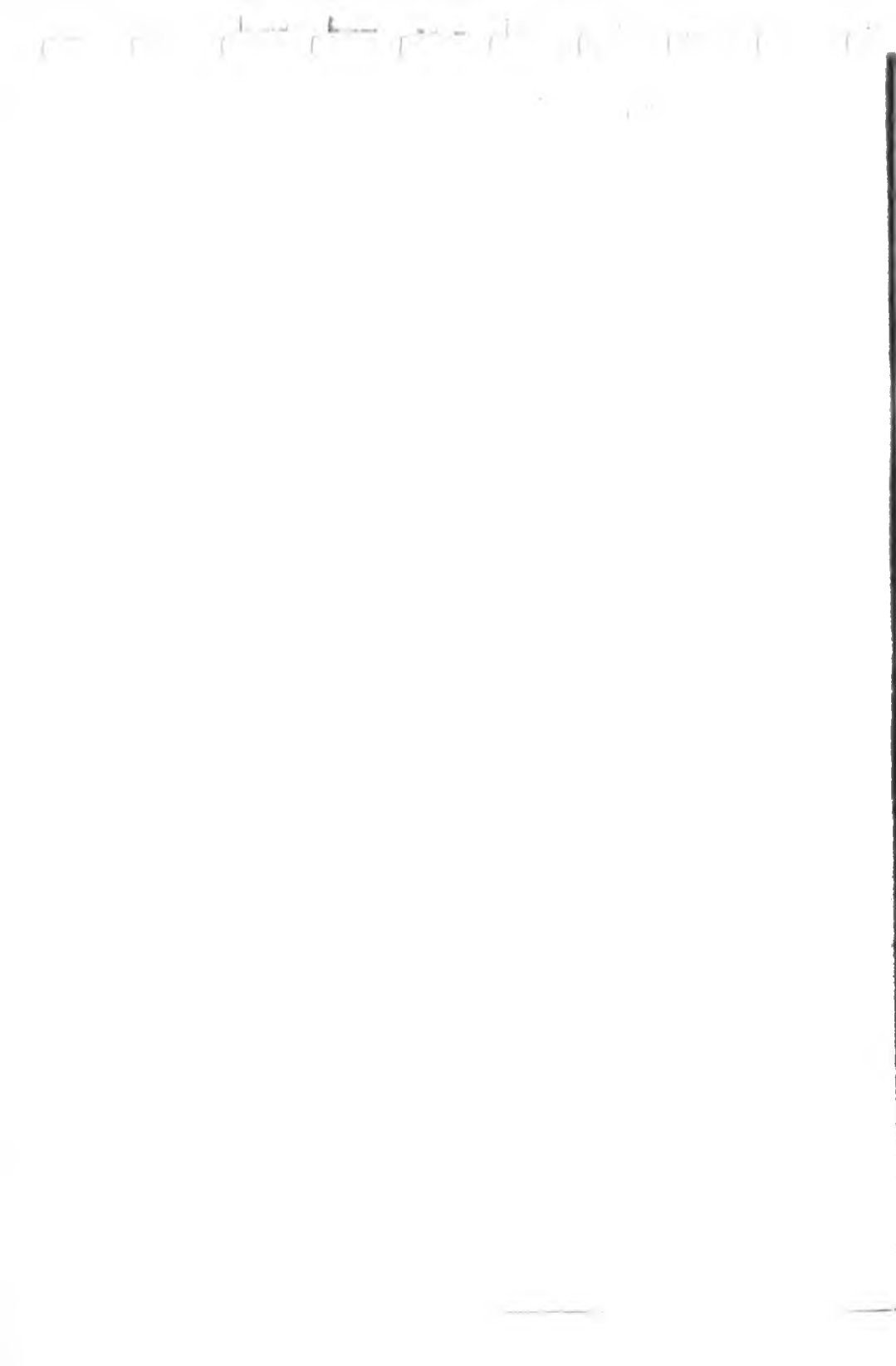
Los roles estructurantes, en cambio, son una constelación. Dan forma a todos los demás roles. Constituyen un modelo de amor. Son la constelación sociométrica original.

Hasta aquí llego yo en mi intento de desentrañar todo esto. He elaborado un esquema didáctico para ordenar todos estos conceptos. El tema queda abierto.

²¹Perazzo menciona (*op. cit.*) que Mezher abandonó en 1980 el término *rol psicósomático*, porque la falta de un rol complementario de los roles de ingeridor, orinador y defecador le quitaba caracterización como rol. Esto me parece discutible. Obviamente no hay en el primer universo roles complementarios, sino suplementarios, pero son contrarroles al fin. Lo que sí me pone a pensar, es si los roles psicósomáticos son los que consagró Rojas Bermúdez como ingeridor, mingidor y defecador. ¿Por qué sólo éstos o por qué éstos? Esto puede ser repensado.

TEORÍA MORENIANA DEL DESARROLLO DEL NIÑO • ESQUEMA DIDÁCTICO DE MARÍA CARMEN BELLO

TEORÍA MORENIANA DEL DESARROLLO DEL NIÑO • ESQUEMA DIDÁCTICO DE MARÍA CARMEN BELLO						
UNIVERSOS	DESCRIPCIÓN	TÉCNICAS	MATRIZ	ÁTOMO CULTURAL	ROLES	DINÁMICA DE ROLES
PRIMER UNIVERSO	1. Completa y espontánea identidad madre-hijo.	DOBLE	MATRIZ DE IDENTIDAD TOTAL INDEFERENCIADA	ÁTOMO CULTURAL PRIMIGENIO	ROLES PSICOSOMÁTICOS	ROLE TAKING
	2. Transición: el niño concentra su atención en la otra y aliena parte de él.					
	3. Separa a la otra parte de la continuidad de la experiencia y deja afuera las demás partes, incluyéndose a sí mismo.					
ESPEJO						
BRECHA ORIGINAL	0. El padre abre la brecha en la relación especular madre-hijo.	Interpolación de resistencias	MATRIZ ESTRUCTURANTE	ÁTOMO CULTURAL ORIGINARIO	ROLES ESTRUCTURANTES	ESTRUCTURACIÓN DE ROLES
SEGUNDO UNIVERSO	4. se ubica activamente en la otra parte y juega su rol.	primera inversión de roles	MATRIZ FAMILIAR	ÁTOMO CULTURAL FAMILIAR	ROLES PSICODRAMÁTICOS	ROLE PLAYING
cambio o inversión de roles completa		MATRIZ SOCIAL				
		ÁTOMO SOCIAL				
		ROLES SOCIALES				
		ROLE CREATING				



4.1 Elementos o instrumentos del psicodrama

Ya vimos que estos instrumentos o elementos del psicodrama surgen de la teoría del desarrollo del niño. Esto quiere decir simplemente que el psicodrama toma sus elementos de la vida. El psicodrama recrea la vida y, para hacerlo, debe tomar los elementos lógicamente de la vida misma.

4.1.1 El protagonista

Es aquel sobre el que se centra la acción dramática. En un grupo, el protagonista es aquel en que se da el entrecruzamiento entre la temática grupal y la propia historia. Es el portavoz dramático. Es capaz por eso de representar, a través de las escenas de su vida, algo que involucra a todos.

4.1.2. El yo auxiliar

Desde el punto de vista técnico, los yo auxiliares son los herederos de los actores del teatro de la espontaneidad. En el psicodrama público, y en las sesiones de psicodrama individual o de pareja que relata Moreno, él trabaja acompañado de "yo auxiliares entrenados". Se ve en sus escritos que muchas veces Zerka Moreno, se-

gunda esposa de Moreno y gran psicodramatista, desempeñaba esta función.

Actualmente ha ido desapareciendo esta entidad de los yo auxiliares entrenados. Sólo en el psicodrama psicoanalítico francés se reserva el término de *yo auxiliar* para los coterapeutas que participan en la dramatización.

Por lo general, el yo auxiliar es un miembro del grupo de psicodrama, o indistintamente un miembro del equipo coordinador, sin que esto comporte una diferencia fundamental, que ayuda al protagonista en su dramatización, representando un personaje significativo de su vida (persona, animal u objeto) o representando al protagonista o a una parte de él. Giovanni Boria (no sé si tomando el término de los Moreno) le llama *alter ego* al yo auxiliar que representa al protagonista.

4.1.3. El director

Normalmente esta función la desempeñan el psicoterapeuta o el coordinador de grupo, que son a su vez psicodramatistas, a la hora de comenzar una dramatización. El término de *director* es también herencia del teatro y no describe demasiado bien la función.

En líneas generales, el director es el que lleva la secuencia dramática, implementa las técnicas y los recursos del psicodrama, hace de nexo entre el grupo y el protagonista y coordina el espacio de compartir o *sharing*.

4.1.4. El espacio dramático

Es el espacio físico donde se realiza la dramatización, pero también es mucho más que eso. Es el lugar del “como si” dramático: como si ésta fuera mi casa, como si éste fuera mi padre, como si ésta fuera la época de mi adolescencia.

Todos conocemos el escenario de psicodrama que inventó Moreno, en forma de pastel de bodas de tres pisos, y también sabemos que cualquier espacio vacío puede convertirse en espacio dramático.

Los psicodramatistas morenianos suelen usar, dentro del espacio dramático, una rudimentaria utilería: alguna mesa, sillas, quizás una taza o libro. Giovanni Boria, en Italia, representa hasta las pa-

redes y las puertas. Dalmiro Bustos creó una serie de cubos y medios cubos de espuma, que se convierten en muebles u objetos, como en el teatro moderno. Nosotros nos limitamos al uso de cojines o almohadones.

Para los psicodramatistas franceses, lo más importante del espacio dramático es la frontera que delimita el lugar como sede de lo imaginario. Dentro del espacio dramático se juega (en el sentido más amplio que tiene *jouer* en francés) y fuera de él se habla del juego. Dentro del espacio están prohibidos todos los objetos. Todo debe ser imaginario.

En mi opinión no es relevante si se usan objetos o no. Es en general el caldeamiento el que permite la magia del "como si" dramático, y por él un protagonista se mueve en un espacio vacío, como si estuviera en un bosque, por él se sienta en un almohadón de felpa con el garbo de quien se apoltrona en un sillón de terciopelo, por él el grupo entero observa una recámara o el comedor de una familia, donde sólo hay una alfombra.

4.1.5. La audiencia

Es simplemente la parte del grupo que no está participando directamente durante una dramatización. Algunos autores le llaman *grupo*, pero yo creo que el grupo comprende a los yo auxiliares y al protagonista. Por eso prefiero el término de audiencia. Por ser poco utilizada la palabra en español, podemos consagrarla como un término técnico que designa esta población, que por un momento queda fuera del área del espacio dramático, pero que está siempre participando, aun desde el silencio, y vierte luego esta participación en el momento de compartir o *sharing*.

4.2 Pasos o fases del psicodrama

Constituyen el procedimiento secuencial del psicodrama como método. Dan el orden temporal de la acción. La secuencia consiste en prepararse para la acción, actuar, en el sentido de vivenciar algo, o sea actuar dentro del marco del "como si", dramatizar, poner en palabras los sentimientos, emociones o recuerdos desperta-

dos por la acción dramática y luego elaborar conceptualmente, o sea “hablar de...”.

Esta secuencia tiene que ver con la naturaleza del psicodrama. Zerka Moreno lo ha expresado en sus famosas “reglas”²² del psicodrama: “El sujeto dramatiza sus conflictos en lugar de hablar de ellos.” ... “Aun cuando se haga interpretación, la acción está primero. No puede haber interpretación sin una acción previa.”

Yo pienso que esta metodología es útil, y puede servir de metodología básica para cualquier proceso de aprendizaje sobre uno mismo o sobre cualquier tema. Creo que esta secuencia puede usarla cualquier capacitador, por ejemplo, aunque no utilice técnicas dramáticas, y cualquier maestro o profesor, sea cual sea su materia: física, matemáticas, cocina, computación, literatura. Todos los temas de aprendizaje tienen una acción específica: desarrollar una fórmula, preparar un platillo, poner en marcha un programa, leer un texto literario. Yo creo que es siempre más eficiente primero hacer y luego pensar qué hicimos, que dar una teoría en frío y luego tratar de aplicarla.

Veamos ahora los pasos del psicodrama:

4.2.1 Caldeamiento, calentamiento, atemperación o *warming up*

Es el momento de preparación para la acción. Dado que el psicodrama se inspira en la vida, reproduce en la acción dramática algo que se da también en la vida: para cualquier acción que vayamos a realizar, se necesita una preparación previa. Antes de comer, por ejemplo, ponemos la mesa, nos lavamos las manos, algunas personas rezan una oración de gracias, hay quienes toman un aperitivo: de alguna manera nos preparamos física y anímicamente para todas las acciones, hasta las más simples. Si no lo hacemos, la acción puede bloquearse o resultar impulsiva.

En el psicodrama el caldeamiento puede realizarse a través de muy variados recursos y técnicas: juegos dramáticos, psicodrama

²²Zerka Moreno, “Reglas y técnicas psicodramáticas y métodos adicionales”, *Momento*, Argentina, Año I, núm. 2, 1974.

interno (fantasías dirigidas), recursos auxiliares como la música o la expresión corporal y hasta puede ser verbal.

Los recursos los veremos más detalladamente en este mismo capítulo, pero imaginemos ahora el inicio de una sesión cualquiera de un grupo de psicodrama:

Ejemplo:

Es la primera sesión después de las vacaciones de fin de año. Yo me siento contenta de verlos. Los recibo con alegría. Me doy cuenta, enseguida, sin embargo, de que el grupo se muestra apático. Van entrando de a uno al salón, responden con desgano a mi saludo, cuchichean entre ellos, se desploman en los cojines.

Decido entonces explorar el clima del grupo dramáticamente. Les pido primero que cierren los ojos, así como están y que dejen que su respiración les vaya trayendo las escenas de lo que pasó en estas vacaciones, en forma desordenada, espontánea. Luego les pido que recuerden la última sesión que tuvimos a fin de año, incluyendo sus sentimientos y sensaciones. Con todos estos recuerdos flotando delante de ellos, como nubes, van a dejar que aparezca una nueva imagen. Va a ser la imagen de lo que ellos necesitan para reconectarse con nuestro trabajo ahora que han terminado las vacaciones.

Cuando cada uno tiene esta imagen, les indico que abran los ojos y que lentamente se vayan incorporando y acercándose al espacio dramático. Cada uno va compartiendo su imagen y la vamos poniendo en acción.

Alexis recordó un comercial de pañales de la tv, donde se ven muchos bebés gateando y jugando entre ellos, pero lo que dicen se oye con voz de adultos. Socorro ha encontrado un metro que sirve para medir los pasos que ha ido dando dentro de la terapia y los que le faltan dar. Margarita recordó el momento más emocionante para ella de su trabajo en el grupo durante el año pasado, Mark trajo una vaga sensación de enojo que no podía ubicar bien. Raquel evocó una pantera muy agresiva, personaje de un sueño que habíamos dramatizado en el grupo.

Así cada uno va compartiendo su imagen y vamos poniendo-

las en acción en el espacio dramático. De esta manera todos podemos comprender el mensaje que me están dando con su apatía para comenzar el grupo: ellos son muy chiquitos aunque me hablen con sus voces de adultos. No debí dejarlos tanto tiempo solos en las vacaciones. Les falta dar muchos pasos hacia su curación. Están muy enojados por cosas que les han quedado pendientes de analizar y cuando se enojan pueden ser peligrosos, como panteras u otras fieras.

Esta interpretación hubiera sido difícil de hacer en frío al comenzar el grupo y, además, al ponerlas en acción y representarlas podemos comenzar a elaborarlas. La apatía se va sustituyendo por otros sentimientos que nos permiten trabajar. El comercial de los bebés gateando, por ejemplo, resulta tremendamente divertido.

Raquel quiere morder a todos "porque le están saliendo los dientes".

Mark comienza de pronto a agarrarse el estómago y dice que es un bebé "empachado". Cuando vemos qué cosas lo han indigestado, dice que debe ser un recuerdo que tuvo hacía poco (durante el psicodrama interno). Recordó una ocasión en que yo no había tenido en cuenta una sugerencia suya para realizar una dramatización y se había sentido enojado e injustamente tratado.

Ya estamos trabajando; suavemente vamos pasando a la etapa de la acción.

En la bibliografía del psicodrama se describen muchos "trabajos de caldeamiento". Karl y Sharon Hollander tienen incluso una caja con tarjetas que se llama *The Warm Up Box*²³ donde se detallan una serie de trabajos que pueden realizarse en la etapa de caldeamiento, según el momento o las características del grupo.

Yo en lo personal prefiero, como se ve en el ejemplo anterior, tomar lo que surge del grupo, los "emergentes grupales" y darles for-

²³Karl y Sharon Hollander, *The Warm Up Box*, Colorado Psychodrama Center, 1978, Snow Lyon Press, Denver. También J.A. Ramírez, *Psicodrama: teoría y práctica*, Diana, México, 1987, p. 140 y G. Boria.

ma de juego dramático o de sociodrama para ayudar al grupo a prepararse para la acción.

4.2.2 Dramatización o acción propiamente dicha

La acción dramática puede estar centrada en el grupo (cuando trabajamos a nivel sociodramático o sociométrico), en un individuo, cuando trabajamos con psicodrama, centrado en protagonista, o en varios (por ejemplo en los trabajos de encuentro, o en el psicodrama de pareja y familia).

En psicodrama pedagógico y en capacitación con psicodrama trabajamos normalmente en el nivel sociodramático. A veces la acción se centra en uno u otro protagonista, pero en general el centro es el grupo o el tema que se está trabajando.

En psicoterapia, en cambio, la dramatización centrada en un protagonista es el recurso por excelencia. Sin embargo, trabajando en grupo, el grupo es también siempre, finalmente, el centro: las escenas individuales se entrelazan, se multiplican y se grupalizan.

Ejemplo:

En el ejemplo anterior, vemos claramente cómo, desde una escena grupal vamos pasando hasta escenas centradas en un protagonista.

Cuando Mark plantea la situación que lo ha "empachado", la dramatizamos, convirtiéndose él en protagonista. Una de sus compañeras me representa a mí en la escena, y esta escena nos lleva luego a otra de la infancia de Mark, donde se sintió desautorizado por la madre enfrente de sus hermanos.

En psicodrama pedagógico o en capacitación, las escenas de la etapa de acción del psicodrama pueden estar centradas en el rol (de maestro, de trabajador de una empresa, por ejemplo), de manera que un participante del grupo puede ser protagonista y compartir una escena importante de su vida como docente, o entre todos pueden dramatizar "un día cualquiera en la fábrica".

4.2.3. Compartir o *sharing*

Es el momento de poner en palabras los sentimientos y recuerdos que ha evocado cada uno durante la acción dramática. Para el protagonista es el momento de recibir, para el grupo de adquirir nivel protagónico. En sesiones prolongadas, aquí surge normalmente otro protagonista. En sesiones cortas, se comparte verbalmente. Zerka Moreno describió esta etapa muy poéticamente diciendo que es el momento en que “habla el corazón”.

Aun en grupos no terapéuticos, esta etapa es imprescindible. No necesariamente debe hablarse de algo íntimo o conflictivo, pero sí de la propia experiencia y de los sentimientos.

Aquí Jaime Winkler, mi coterapeuta o co-coordinador en muchos trabajos, resalta siempre una deformación de nuestra cultura: el “yo siento que tú”. Muchas veces con esta fórmula se trata de “pasar de contrabando” una interpretación disfrazada de sentimiento. Si pensamos “me parece, o yo creo que tú...”, podemos luego agregar “y frente a eso yo siento...”. En psicodrama está prohibido el “yo siento que tú”. Tenemos que tratar de sustituirlo, como decía un integrante de un grupo de adolescentes, por el “yo siento que yo”.

4.2.4. Procesamiento y conceptualización

En los grupos de aprendizaje de psicodrama, se agrega otro paso, el procesamiento, que consiste en revisar lo trabajado vivencialmente a la luz de los conceptos teóricos del psicodrama, y de la teoría de la técnica. En psicodrama pedagógico y en capacitación, éste es el momento de conceptualizar sobre el tema que se está tratando.

4.3 Las técnicas del psicodrama

Sobre este punto hay grandes divergencias en la literatura psicodramática. Se les llama técnicas a muchas cosas diferentes, desde el cambio de roles hasta la dramatización de sueños, a veces también al caldeamiento y a la Tienda Mágica. En un texto sumamente aburrido que escribí para mis alumnos, traté de hacer una sistematiza-

ción obsesiva de técnicas y recursos, diferenciando ambas categorías. Aquí voy a resumir estos conceptos.²⁴

Ya vimos que de la teoría del desarrollo del niño surgen tres técnicas, que representan las funciones que cumple la madre como yo auxiliar para el niño. A estas técnicas vamos a llamarlas *técnicas básicas*. Son implementadas por el director, pero están centradas en el yo auxiliar.

4.3.1 Doble

El yo auxiliar hace o dice lo que el protagonista no puede decir por sí mismo, como la madre para el niño en la primera etapa del primer universo.

Ejemplo:

En un grupo terapéutico, Andrés, un hombre de unos 40 años, ha estado muy conmovido con la protagonización de una compañera.

La escena central de la dramatización de Nina es su despedida de Argentina, cuando hubo problemas políticos de ese país. Ella tiene 17 años y sus padres deciden enviarla con sus tíos que viven en México. Ellos son militantes políticos y temen por la seguridad de su hija. Pero no le confiesan la verdad (también por seguridad), sino que le dicen que va a pasar las vacaciones con sus tíos. En realidad, van a pasar varios años antes de que pueda volver a ver a sus padres, que se reunirán con ella en México, y cuando se realiza el taller, ella no ha regresado a su país ni vuelto a ver a los amigos de su adolescencia. El llanto de su padre le hace darse cuenta de que algo grave está pasando, pero nadie le da ninguna explicación.

Nina ha pedido a Andrés que haga el papel de su padre. Andrés a su vez es extranjero también aquí. Ha vivido en muchos

²⁴Ma. Carmen Bello "Precisiones en psicodrama", material interno de la E.M.P.S., 1995.

países porque es hijo de un diplomático. Aparentemente no se siente desarraigado en ninguna parte. Sin embargo, en la escena de la despedida, sus lágrimas fluyen con las de Nina.

En la etapa de compartir, dice que ha pensado mucho en sus hijos, que están ahora en España. "La escena del aeropuerto me mató", dice Andrés. Le sugerimos entonces que use la misma escena para él. Nina representa ahora a su hija, y un compañero, a su hijo. Con el bolso de viaje en la mano, Andrés se despiende alegremente. Va a México "a triunfar". Sus hijos quedan bien cuidados por su ex mujer y sus abuelos. En las vacaciones van a venir a visitarlo. "No hay ningún problema", dice, y me mira sonriente, "esto no tiene nada que ver." Todos menos él sabemos que esto tiene mucho que ver. Le pido entonces que elija a alguien que sea su doble, "como otra voz de su interior". Él pregunta si puede ser Jaime, mi coterapeuta. La elección es muy buena, porque además de que Jaime tiene entrenamiento, es también extranjero y ha temido que las migraciones lo separaran de su hijo, a quien adora. Puede identificarse fácilmente con la situación.

Jaime comienza tomando la postura corporal defensiva de Andrés. Junto a él lo insta a que se despidan rápido. "Vámonos", le dice, "no pasa nada, nos vamos a triunfar; los niños van a estar perfectamente bien. Mejor que nunca." Jaime ha captado el aspecto maníaco negador de Andrés y lo exagera. Andrés duda un instante. Los ojos de Nina lo miran desafiantes.

Jaime exagera ahora la duda, poniéndole palabras: "¿Y si no salen tan bien las cosas? ¿Y si no me va tan bien en el trabajo?" (La empresa que envía a Andrés a México quiebra al poco tiempo y éste queda casi en la ruina económica.) "¿Y si yo los extraño como loco y no puedo vivir sin ustedes...?"

Andrés ha encorvado la espalda, y él sigue hablando. Ya no necesita la ayuda de su doble. "¿Y si ustedes no me perdonan que los haya abandonado...? Yo tampoco me lo voy a perdonar..."

El yo auxiliar en su función de doble interpreta la realidad del protagonista, pero no en forma intelectual sino desde la identificación con él. De la misma manera como la madre sabe cuan-

do su bebé tiene hambre, frío, o llora de dolor, el yo auxiliar recurre a sus propias experiencias para ayudar al protagonista a expresarse.

Cuando el protagonista elige al yo auxiliar que va a hacer el doblaje, tenemos la seguridad de que su capacidad télica lo ha llevado a elegir a alguien que puede comprenderlo profundamente. Si el protagonista ha sido elegido por el grupo, varios de sus compañeros van a estar en condiciones de doblarlo. El director puede entonces implementar la técnica más compleja de los *dobles múltiples*, permitiendo a más de un yo auxiliar que cumpla la función de doble.²⁵

4.3.2 Espejo

El yo auxiliar le devuelve al protagonista una imagen de sí mismo, como la madre en un segundo momento del desarrollo. A nivel de la dramatización, es la posibilidad de verse a uno mismo, y tener un panorama más completo de lo que está sucediendo en acción. Consiste en que el protagonista elija un yo auxiliar que lo represente en la situación que se está dramatizando, para poder el ver "desde fuera" lo que está pasando.

Por ejemplo, Nilda, que llega siempre cansada a su sesión de terapia y "no sabe por qué", representa en el espacio dramático los momentos antes de salir. Habla por teléfono para solucionar un problema de la oficina, que su compañero del turno de la tarde no pudo resolver. Deja la comida hecha para los niños, porque la empleada no se las hace igual de rica. Atiende una llamada de una amiga que se siente muy mal y necesita consue-

²⁵Algunos psicodramatistas usan sistemáticamente la técnica del *doble*, e incluso piden al protagonista que elija alguien que lo *doble* desde el comienzo de la dramatización "por si se ofrece". Elaine Sanchckov, a quien tuvimos oportunidad de ver dirigir hace varios años, procedía de esta manera. Sin embargo, mi amigo Paul Holmes asegura que Zerka Moreno en los últimos tiempos está abandonando la técnica del *doble*, porque considera que la inversión de roles es la técnica por excelencia del psicodrama y no es prácticamente necesario usar otras.

lo. Saca la ropa que el marido va a necesitar para ir a la natación, etcétera, etcétera, etcétera.

Cuando una compañera representa su papel, Nilda, que ve de fuera la escena junto a la directora, se da cuenta de que se hace cargo de las responsabilidades de todos los demás y no se deja espacio para sí misma.

Podrá, entonces, investigar posteriormente cuál es el origen es este rol.

La función del espejo psicodramático puede ser también confrontar dos épocas o dos momentos de la vida del protagonista.

Ejemplo:

Estela llega a terapia, planteando su decisión de separarse de su esposo porque ha descubierto que él le ha sido infiel. No quiere repensarlo, ni ir a terapia de pareja aunque él se lo ha pedido. Quiere solamente que la terapia la ayude a "separarse lo antes posible".

Al verse en espejo, representada por una compañera del grupo, en una escena feliz de los comienzos del matrimonio, comienza a permitirse el espacio para analizar su decisión.

4.3.3 Cambio o inversión de roles

El yo auxiliar, desempeñando en la escena el papel de un otro significativo del protagonista, intercambia papeles con él, permitiéndole así experimentar el lugar del otro, como la madre en la primera etapa del primer universo.

Ésta es la técnica central del psicodrama, que representa en términos técnicos el encuentro, tal como lo describió Moreno en su "Lema":

Y cuando estés cerca arrancaré tus ojos
y los colocaré en el lugar de los míos
y tú arrancarás mis ojos
y los colocarás en el lugar de los tuyos;

entonces te miraré con tus ojos
y tú me mirarás con los míos.²⁶

La inversión de roles permite al protagonista ver la situación desde los ojos del otro, verse a sí mismo desde la perspectiva del otro, y al yo auxiliar le da material para “entrar” en el personaje que debe representar.

A veces basta con una inversión de roles para captar en profundidad la situación, y por eso esta técnica muchas veces puede ser usada como maniobra única en la comprensión de un problema.

Ejemplo:

Nereida llega a su grupo muy enojada con una compañera de su trabajo. Se acaba de enterar de que la han operado para extraerle un tumor. Se supone que son muy amigas y, sin embargo, nunca le ha dicho nada. Ni siquiera le dio oportunidad de acompañarla al hospital, o participar en algo.

Cuando dramatizamos la situación, en una inversión de roles, Nereida dice desde el lugar de su amiga: “Tú me conoces lo suficiente para saber que yo tengo mucha vergüenza de mis enfermedades y de pedir ayuda. No es algo racional y no tiene que ver contigo. No lo puedo evitar. Pero eres mi mejor amiga. Sé que vas a lograr enterarte. Sé que vas a llegar al hospital de todas maneras. Y te lo voy a agradecer infinitamente. No te enojas tanto como para no ir.”

Otras técnicas están centradas en el director. Él entra y sale de la escena, ayudando a que se desarrolle y se amplíe. El director actúa como si estuviera editando o filmando un video: hace un acercamiento, usa el zoom, repite un momento en reversa, hace una toma desde otro ángulo, usa la cámara lenta. Las técnicas posibles son infinitas

²⁶Moreno, *Psicodrama*, p. 17. A mis alumnos mexicanos, este lema les resulta especialmente sangriento, por lo que lo evitan y hablan delicadamente de la inversión de roles como “ponerse en los zapatos del otro”.

y dependen de la creatividad del director. Voy a describir las que yo más uso.

4.3.4 Soliloquio

Como en el teatro, el soliloquio consiste en ponerle volumen a los sentimientos y pensamientos, bajo la ficción de que el resto de los personajes de la escena *no oyen*. Es como la voz en *off* en el cine, donde se oye lo que el protagonista piensa y no dice.

4.3.5 Entrevista o *interview*

Consiste en un reportaje que el director hace al protagonista, estando éste en su rol o en otro. Permite obtener información sobre los personajes y sus puntos de vista dentro de la acción, sin recurrir al relato.

4.3.6 Maximización

El director elige magnificar un gesto o una frase, o un momento de la acción, porque le parece especialmente elocuente y relevante para comprender o darle un giro a la dramatización.

4.3.7 Cámara lenta

La cámara lenta permite fijar la atención en un momento importante de la escena. Pueden ser los pasos que se dan para llegar a algún lado, o un gesto impulsivo, por ejemplo. Al repetir estas acciones de la vida del protagonista, como si las pusiéramos en cámara lenta, puede recuperarse lo que en la escena vivida no hubo tiempo para percibir.

Otras veces, el director utiliza también técnicas que apuntan a una interpretación de la acción, más que a una mera ampliación de la escena para facilitar la comprensión. Estas son las intervenciones del director que tienen más que ver con la función paterna de la que hablábamos antes. Es la ayuda que ofrece el director al protagonista para acceder a lo simbólico.

4.3.8 Interpretación desde el rol del director

En general, se llama “interpretación desde el rol” a la que hace el yo auxiliar desde alguno de los lugares de la escena: desde el rol del deuteragonista, o desde el rol del protagonista mismo. Pero el director también puede interpretar durante la acción y poner a prueba su interpretación durante la dramatización. La interpretación durante la acción tiene un valor diferente que en un contexto puramente verbal.

4.3.9 Concretización

Consiste en representar, mediante una imagen, un sentimiento o situación expresados por el protagonista: su asfixia, sus barreras, su sensación de estar en un pozo o en un pedestal, de ser jaloneado por fuerzas contrarias, etcétera.

En general, esta técnica se utiliza en momentos cruciales o resolutivos de la dramatización: para encontrar una escena regresiva que dé sentido a la escena actual, o para definir lo que el protagonista quiere ahora hacer con sus circunstancias.

4.3.10 Interpolación de resistencias

Ya vimos, al hablar de la teoría del desarrollo del niño, que ésta parece ser la técnica que corresponde a la función del padre en dicha teoría. No debemos entonces extrañarnos de que ésta sea la técnica sobre la cual hay más contradicciones y ambigüedades en la bibliografía del psicodrama.

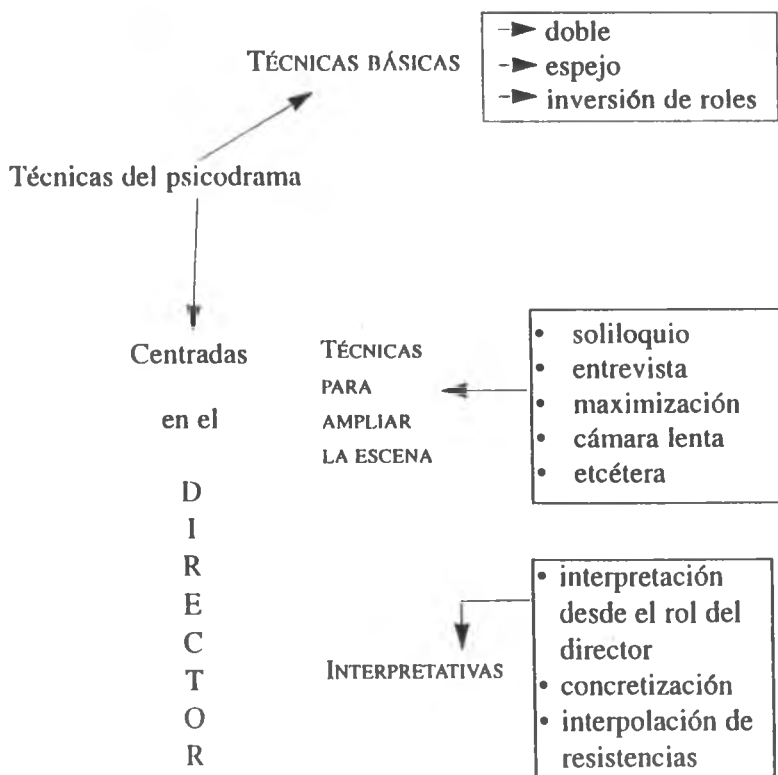
Moreno la menciona a propósito de algún ejemplo,²⁷ como una “medida terapéutica”, consistente en irle presentando al protagonista obstáculos externos en su dramatización para ejercitar su espontaneidad. Bustos la describe en su primer libro como consistiendo en “cambiar la estructura de la escena psicodramática”. Luego abandona el término.

²⁷Moreno, *Psicodrama*, p. 295.

Yo la he entendido como una técnica interpretativa que el director puede implementar. Cuando el protagonista declara "no poder" reaccionar o resolver una situación, el director puede permitirle que ensaye qué pasa si no lo hace. Así, en lugar de insistirle que salga del pozo, derribe sus barreras o conteste a la agresión, puede apoyar que no lo haga, y que ensaye dramáticamente esta opción: quedarse protegido en el pozo, detrás de la barrera, o seguir siendo chiquito, etcétera. De esta manera recurre a los recursos de salud del protagonista y a su responsabilidad sobre la necesidad de cambiar.

Otra interpretación posible sería que todas las técnicas que implementa el director (soliloquio, maximización, etcétera) son interpolación de resistencias en la dramatización. Esto sería más coherente con la teoría.

TÉCNICAS DEL PSICODRAMA



Voy a relatar cuatro pequeñas escenas de un grupo de maestros y profesores, en las que se usaron algunas de estas técnicas implementadas por el director.

Los protagonistas fueron elegidos por el grupo. El tema de las escenas responde a una sugerencia mía: "Recordar el mejor momento vivido como maestro, aquel por el cual pensamos que valió la pena el camino recorrido y las dificultades que hubo que superar." Cada escena lleva un título puesto por el protagonista.

Escena 1 — protagonista: Mario — Título: *Usa mis ojos*

En la escena, Mario es muy joven. Lleva a un grupo de niños a pasear al campo. Mario trae cargando a un niño ciego (Rodrigo). De pronto ve una flor de color azul, muy hermosa. Dice, como si pensara en voz alta (soliloquio) "me duele que Rodrigo se pierda esta maravilla de la naturaleza; quisiera poder prestarle mis ojos". Acerca el niño a la flor, se la describe, hace que la toque y la huele. Rodrigo sonríe.

Para cerrar la escena pido a Mario que elija un yo auxiliar que lo represente fuera de la escena, en la edad que tiene ahora. (Técnica del espejo.) El Mario joven le da entonces un mensaje al Mario actual: "Cuando tengas dudas de si vale la pena enseñar, recuerda la sonrisa de Rodrigo, recuerda que un día pudiste enseñar lo que quiere decir hermoso a un niño ciego."

Escena 2 — protagonista: Tina — Título: *Lo mejor de mí*

Recién recibida de maestra, a Tina se le asigna el grupo más difícil de la escuela. Van llegando uno a uno los niños, y cada llegada es una presentación de un personaje infantil conflictivo.

Para conocer a los niños, hago inversión de roles con cada uno de ellos, y también una entrevista o interview, preguntándoles cómo se sienten en la escuela y qué les parece la maestra nueva. Así me entero de que Raquel es muy tímida, Ezequiel ya ha cambiado muchas veces de escuela y sólo quiere que su mamá se lo lleve a casa, José Juan es hidrocef lico, y Alonso r e sin parar.

Para cerrar vemos cómo los niños se despiden de Tina a fin del

año: Ezequiel ya no quiere irse, Raquel ha recobrado espontaneidad, Alonso y José Juan están más tranquilos. Tina ha aprendido mucho de ellos. Les expresa su gratitud.

Escena 3 — protagonista: Lucila — Título: *Las mariposas son libres*

Lucila está con un grupo de padres de adolescentes en un jardín. Todos traen un frasco con una mariposa adentro. Lucila les pregunta qué quieren hacer con las mariposas. Algunos dicen que quieren dejarlas volar. Lucila hace un símil con los hijos. Dice que llega un momento en que también los hijos necesitan libertad.

Todo el grupo está en el espacio dramático. Todos son yo auxiliares. Unos representan a los padres y otros a las mariposas. Jorge, uno de los compañeros que representa a una mariposa, espontáneamente simula tener un alita lastimada y no querer volar. Lucila dice que así ocurrió exactamente en la vida real. Ella y varios padres se acercan a ayudar a la mariposa para que pueda levantar el vuelo.

Lucila está muy conmovida. Le pregunto si alguna vez ella se ha sentido así, privada de su libertad, con necesidad de volar, o al revés, si alguna vez le costó dejar volar a alguien (interpretación desde el rol). Ella asiente. Como éste no es un grupo terapéutico, yo no le propongo dramatizar esta otra escena. En cambio, le digo al grupo que seguramente todos hemos vivido alguna situación parecida, y que por eso ahora vamos a acompañar el recuerdo de Lucila con los nuestros, mientras vemos a las mariposas levantar el vuelo en cámara lenta.

Escena 4 — protagonista Stephie — Título: *La sorpresa*

Stephie está recién recibida y trabaja en un reclusorio. Se le ha encomendado que organice un espectáculo para los reclusos. Su supervisora se muestra muy escéptica con respecto a su capacidad. El día del espectáculo, Stephie no sólo lo ha organizado muy bien, sino que los mismos reclusos han construido y manejado los títeres. Nadie lo sabe hasta el momento en que se corren las cortinas. Maximizamos el momento, con varios compañeros haciendo de cortinas que descubren la sorpresa.

En el sharing, uno de los compañeros, Olaf, dice con dolor que le hubiera gustado poder hacer lo que hizo Tina. Una vez trabajó en una institución con deficientes mentales, y siente que no fue capaz de hacer nada.

Montamos rápidamente la escena, tomando la de Tina como base. Allí Olaf reconoce que efectivamente era muy poco lo que podía hacerse. Se ve a sí mismo en espejo y se perdona por su impotencia al verse dándole su suéter a un niño muy dañado que sentía mucho frío.

Sociodrama: Hago ahora participar a todo el grupo. Los protagonistas se ubican en distintos lugares del espacio dramático, incluyendo a Olaf. El resto va circulando y recordando en cada lugar, los momentos de su vida de maestros en que:

- sintieron la emoción de enseñar algo (como Mario)
- se esforzaron más allá de lo que creían posible (como Tina)
- les costó dar u obtener libertad (como a Lucila)
- sorprendieron a los demás y a sí mismos (como Stephie)
- o se sintieron frustrados por sus limitaciones (como Olaf), por que hubieran querido dar mucho más

En cada lugar, señalado por los protagonistas, los compañeros se felicitan, se sorprenden, se perdonan, se transmiten entusiasmo para seguir adelante.

Luego, espontáneamente, vuelan todos como mariposas, por todo el salón.

4.4 Recursos del psicodrama

Le he puesto este nombre, porque no se me ocurrió ninguno mejor, a aquellos procedimientos más complejos que las técnicas. Son procedimientos en los cuales pueden a su vez aplicarse varias técnicas de las que fueron explicadas antes. En la literatura moreniana están descritos como técnicas, sin discriminarlas de las anteriores y mezcladas también con algunos ejemplos concretos de recursos. Incluso Moreno les llama "métodos". Me parece importante hacer esta diferenciación por

lo menos con fines didácticos, y para tener un lenguaje común entre psicodramatistas.

Algunos de estos recursos están centrados en un protagonista, como los que se describen en los siguientes párrafos:

4.4.1 Dramatización de escenas

El término *dramatización*, lamentablemente, se usa también para designar genéricamente cualquier trabajo dramático, así como para hablar del segundo paso del psicodrama, el de la acción. Aquí lo estamos utilizando para nombrar el recurso por excelencia del psicodrama: la dramatización de escenas, la recreación en el espacio dramático de situaciones vividas por el protagonista.

Como Zerka Moreno lo ha expresado en sus “reglas” del psicodrama, se dramatiza en el *aquí y ahora*, con la ayuda de los yo auxiliares que designa el protagonista, siendo fiel a su recuerdo, más que a una pretendida realidad objetiva.

Si el protagonista no tiene suficiente caldeamiento y habla en tiempo pasado de lo sucedido, caemos en lo que yo llamo en broma en las clases “un relato caminado”, donde el director corretea cómicamente detrás de su protagonista mientras éste va de un lado a otro contando lo que pasó.

La realidad dramática va construyéndose paso a paso en el espacio dramático, en lo posible, sin un relato previo, como si “nos metiéramos en la situación”.

La escena es “la unidad dramática” del psicodrama.²⁸ En la escena hay un lugar, un tiempo y una acción, así ésta consista en algo tan simple como una mirada que se cruza, o un momento de reflexión.

La dramatización simple de una escena se utiliza en general

²⁸C. Martínez Bouquet, *Fundamentos para una teoría del psicodrama*. Siglo XXI, México, 1977. El autor habla de pensamiento en escenas, escena manifiesta, escena desde el punto de vista del grupo y escena latente. Desarrolla una teoría interesante de la escena, pero para mi gusto, al ignorar por completo la teoría moreniana, la suya queda flotando en el aire, sin poder sustentar realmente al psicodrama como técnica ni lograr del todo un nuevo cuerpo teórico de “psicodrama psicoanalítico”, sobre todo por la ficción de usar terminología lacaniana, pero para designar cosas diferentes.

cuando el objetivo es compartir o mostrar algo. Estoy utilizando el término "simple" para diferenciarla de las dramatizaciones "completas", que tienen un desarrollo más largo e incluyen en general varias escenas relacionadas entre sí.

En las dramatizaciones simples nos quedamos en el plano de lo actual. Por ejemplo, en un grupo de estudios, para reconectarnos como grupo al reinicio de las clases, podemos proponer que cada integrante dramatice una escena de sus vacaciones. O cuando comienza un grupo terapéutico, cada uno puede dramatizar un momento representativo de su vida actual que les permita comenzar a conocerse. O en un grupo de capacitación en una institución, puede pedirse a algunos participantes que representen una escena donde se vea un momento de su quehacer cotidiano.

Estas escenas tienen, sin embargo, un desarrollo. Parten, como toda dramatización, de un contrato, aunque éste sea tan simple como "compartir lo que hicimos en vacaciones". Tienen luego una acción y un cierre.

Cuando yo dirijo escenas simples, me esmero especialmente con los cierres. Trato de que la escena no se termine como si se interrumpiera. Uso siempre alguna técnica dramática o algún recurso estético para darle *un final*.

En el ejemplo de las vacaciones, que es el más sencillo que se me ocurrió, podemos, sin embargo, aprender algo de cada escena. Un mensaje que nos damos desde la técnica del espejo, o poner en palabras algo que hubiéramos querido decir y no dijimos, o darle voz a algún objeto inanimado de la escena para finalizarla, pueden ser un cierre.

Ejemplo:

En un grupo de aprendizaje intensivo, de viajeros, cuando estaba yo terminando mi entrenamiento, se planteó la posibilidad de dramatizar "momentos buenos vividos". Ya habíamos trabajado con contenidos de enojo, dolor y nostalgia, y todos coincidimos en que era una buenísima idea.

Una de mis compañeras se propuso como protagonista y me pidió que la dirigiera. En aquel momento me pareció que debía ser difícilísimo dirigir una escena agradable, sin conflictos.

Veinte años después, ésta es la dramatización que más recuerdo de toda aquella jornada:

La protagonista llega en la noche a su hotel. Está cansada por el viaje y triste por una reciente ruptura de pareja. Cuando se acerca a la cama, encuentra en el dobléz de la sábana una tarjetita que le desea buenas noches y un pequeño chocolate. Esto le conforta el corazón.

Ésta era toda la escena. Mi habilidad de directora novel estaba en juego. Es fácil impactar con las lágrimas y los golpes de cojines, ¿pero cómo se impacta con una dulce tarjetita de buenas noches?

Miré de reojo un cuadro de Moreno que había en el salón para que me iluminara y no fue tanto, pero me dio una buena idea que me permitió hacer un honroso cierre de la escena. Le pedí a la protagonista que se convirtiera ella en la tarjetita, mientras un yo auxiliar ocupaba su lugar. Desde allí nos entregó un mensaje diferente a cada uno de nosotros, nos "regaló una tarjeta de buenos deseos" a todos los compañeros que ya habíamos compartido tantas penas.

Compartir el momento bueno es el contrato, la acción es la llegada al cuarto de hotel y el encuentro con la tarjetita. El regalo para el grupo es el cierre.

También en el relato del grupo de maestros vemos varios ejemplos de cierres en la dramatización de escenas.

4.4.2 Dramatización completa (¿redonda, integral?)

Obviamente, el término *completa* no es feliz, porque hace pensar que la dramatización de escenas es incompleta, cosa que no es cierta.

Le llamamos así a aquellas dramatizaciones clínicas o terapéuticas que ponen en juego el mecanismo de catarsis de integración y siguen un proceso que va *de la periferia al centro*, desde el nivel más superficial hacia un núcleo conflictivo.²⁹

²⁹Reglas de Zerka Moreno, texto ya citado.

Algunos psicodramatistas le llaman a estas dramatizaciones, simplemente *un psicodrama*. Siguen un camino que va en general, y dependiendo del estilo de dirección, desde:

- un *contrato* con el protagonista y el grupo donde se plantea un conflicto o problema a investigar
- una primera *escena actual* o del pasado inmediato que presente este problema (o en otros términos que nos muestre el *locus* del rol en conflicto)
- una o varias *escenas regresivas*, que siguen algo así como la *pista* del contrato, en una búsqueda —detectivesca ahora— del *status nascendi* del rol en conflicto
- una *escena nuclear* o *nodal*, que da sentido a todo lo anterior y que se plasma en general en:
 - * una *imagen nuclear*, un *sociograma básico*, *estructural en acción*, que puede corresponder a muchas escenas diferentes y constituir la matriz del rol en conflicto
 - * una *resolución* simbólica del conflicto, que consiste habitualmente en una *reparación dramática*: liberar el afecto (*catarsis*), entender, perdonar a través del *saneamiento del rol* del otro en conflicto y del propio en la situación y visualizar una posibilidad de cambio
 - * *regreso a la primera escena*, donde se ensaya el cambio en forma de un nuevo rol psicodramático, “una respuesta nueva a una situación vieja”³⁰

En mi opinión, este proceso dramático reproduce en *pequeño* un proceso terapéutico, convirtiendo al psicodrama en una psicoterapia breve por excelencia. Esto no quiere decir que una dramatización pueda sustituir a un proceso terapéutico, pero sí puede constituir en cada intervención de este tipo *un modelo terapéutico*.

Yo creo, por eso, que en situaciones en que no hay posibilidad de hacer más que una o pocas intervenciones, el psicodrama es un cami-

³⁰Ver el anexo “Espirales psicodramáticas”.

no indicado, porque este modelo puede interiorizarse y seguir actuando terapéuticamente en la vida.³¹

Ejemplo:

Veamos un ejemplo de una dramatización completa en un grupo terapéutico. El protagonista es Chavo, un hombre joven, estudiante de administración de empresas y propietario también de un pequeño negocio de papelería y fotocopiado que le permite mantenerse mientras termina la carrera.

Contrato: "¿Por qué cuando parece que el éxito está cercano, algo ocurre que se me desmorona?" El contrato es el planteo del protagonista que nos va a guiar en el curso de la dramatización. Si el director no tiene claro este punto de partida, muy rápidamente va a perderse en el curso de la dramatización. En este caso, el contrato me parece claro, pero hago hincapié en que aquí podremos ver lo que él hace para contribuir a que el éxito se desmorone, o para tener esa impresión. Lo hago porque su propuesta alude vagamente a una especie de "destino fatal" que hace que las cosas terminen saliendo mal. En psicodrama, como en cualquier abordaje clínico, lo que podemos investigar es cómo contribuimos nosotros a nuestros destinos fatales.

Primera escena:

Se ha producido inesperadamente una devaluación de la moneda. En cuanto se entera de la noticia, Chavo se dirige a su proveedor de papel para comprar una buena provisión de material antes de que suba el precio.

La escena es en la fábrica de papel. Chavo entra. Todos lo conocen, lo saludan. Él entra directamente a la oficina del dueño y le hace un pedido importante. Cuando va a pagar, el dueño le dice que el material ha subido 40%.

³¹Estoy desarrollando esta idea en otro escrito: "El psicodrama como psicoterapia breve", que aún no he terminado.

Chavo intenta protestar, pero le responden que si no está de acuerdo con el precio puede irse a comprar a otra parte o no llevarse la mercancía. Dice solamente; "¿Cómo?... no se midieron, un 40%..." Pero siente rabia, ganas de llorar y un nudo en la garganta que le impide decir algo más.

Le pido que elija un yo auxiliar que represente este nudo que le impide hablar y actuar. En una inversión de roles, Chavo nos muestra cómo es este nudo: le oprime la garganta, lo detiene, le advierte que no debe rebelarse ante las injusticias porque "le puede ir peor". Le pregunto al nudo si es la primera vez que aparece en la vida de Chavo. Me dice que no, que lo ha acompañado muchísimas veces.

Escena regresiva intermedia:

Elegimos ver una escena a la que Chavo se ha referido verbalmente muchas veces, porque fue el detonante de que entrara en el grupo terapéutico. Chavo está con un grupo de colegas de su universidad, un comité científico, y se lo acusa de un fraude que no cometió. Chavo presenta las pruebas de su inocencia sin una palabra de reproche hacia quienes lo acusaron. Una amiga suya se enfurece con él, le dice que no entiende cómo permite tal ofensa, pero Chavo no abandona el comité ni hace nada más. Su nudo está con él. Le dice: "Tranquilo, tranquilo, no hagas nada, o algo peor puede pasar."

Le pregunto entonces al protagonista (que está representando a su nudo) cuándo ha aparecido por primera vez en la vida de Chavo para salvarlo de "algo peor".

Escena nuclear conflictiva:

El protagonista nos lleva entonces a un colegio de monjas, cuando él tiene unos seis o siete años. Una de las compañeras del grupo representa a la madre superiora, que está dando clase. El resto del grupo toma el lugar de los compañeritos del salón. Hay inquietud en la clase. Alguien está haciendo alguna travesura. Chavo está riéndose, distraído. La madre superiora se enoja, le pide que se ponga de pie, lo acusa del revuelo en la clase, y le dice que va a traer "tres litros de leche para que se aclare", haciendo alusión al color moreno de su piel.

Imagen nodal:

Si tomáramos esta escena como traumática, pensaríamos que es aquí donde surge el rol en conflicto de quien se deja ofender o tratar injustamente sin defenderse.

Si en cambio pensamos que estas escenas corresponden a una constelación de roles que se han entrelazado de esta manera e imponen esta estructura a muchas otras diferentes, vamos a buscar dicha estructura, este modelo de amor, esta imagen o sociograma en acción que da forma a la escena. Ésta es la imagen nuclear o nodal.

En este caso, necesito traer al espacio dramático a los seres significativos de este momento en la vida de Chavo. Le pregunto si en su casa se van a enterar de este episodio. Dice que no, que nunca va a relatarlo. Le pido que esta vez traigamos a los integrantes más importantes de la familia para que se enteren.

Chavo elige un yo auxiliar para que represente a su madre y otro para el abuelo. Y hacemos inversión de roles con ambos para ver cuál es su reacción frente al maltrato de la madre superiora. La madre dice que quisiera insultar a la monja y llevarse a su hijo. El abuelo aconseja a su nieto que no se deje maltratar. "En esta vida hay que defenderse —dice— y, si es necesario, dar de garrotazos."

Le digo a Chavo que si éstos fueran los únicos mensajes que él ha recibido, no aparecería el nudo. Debe de haber otro mensaje muy importante, diferente de estos. Él asiente: ya sabe de qué se trata. Trae al espacio dramático a su madrina. Es una mujer que ha logrado una buena posición económica. Se casó con un diplomático, ha viajado. Le aconseja que se aguante. Debe estudiar para ser alguien. Si ahora responde y se va de la escuela, va a quedarse en el campo, en la pobreza, como el abuelo. Nunca va a progresar.

El nudo aparece aquí para protegerlo del impulso. El silencio frente a la agresión (aguantarse) es vivido aquí como la única manera de salir adelante.

Catarsis

Le digo que esta vez no tiene que hacerle caso al nudo, y le ofrez-

co la escena para que haga lo que quiera con ella. Chavo golpea a la madre superiora (representada ahora por un cojín que sintetiza también a todos los personajes de su vida que lo han maltratado). La insulta y le da de garrotazos, como le hubiera gustado al abuelo, le recrimina su insensibilidad y lo poco cristiano de su conducta.

Saneamiento del rol

Chavo agradece a la madre y al abuelo su cariño aun dentro de su ignorancia. En inversión de roles, desde su madrina se pide perdón por las consecuencias a que lo llevó su ejemplo. Le agradece luego su apoyo y todo lo que hizo por él.

Queda un personaje sin explorar: un padre débil y ausente, a quien vio unas pocas veces en su vida, cuya ausencia ha determinado que Chavo se hubiera anudado en estas circunstancias. Lo traemos nada más que como una referencia. Más adelante Chavo encarará y podrá entender el lugar de este personaje en la estructura de su imagen nodal. Será en otras dramatizaciones, en otro momento de su proceso terapéutico.

En contacto otra vez con el nudo, representado ahora por todo el grupo, Chavo le agradece su protección. Gracias a él no ha quedado en la miseria. Estudió una carrera y tiene un negocio. Ahora ya no necesita que lo oprima. Le pide que lo siga acompañando en su vida, pero a más distancia, lejos de su garganta. Los compañeros se divierten ahora (y descargan también la tensión de las escenas anteriores) anudando y desanudando a Chavo, acercándose y alejándose.

Regreso a la escena actual. Ensayo de un nuevo rol

Volvemos a la escena de la fábrica de papel. Chavo va acompañado de su nudo, que ahora con muchas voces hace bromas; "mátalo", "no le pagues", "saluda a su mamá", etcétera. Chavo lo ubica a la distancia convenida. Luego habla tranquilamente con los dueños. Quizá no pueda llegar a un acuerdo, pero la sensación de catástrofe ha desaparecido: éstas son circunstancias que deberá atravesar sin dejarse maltratar.

4.4.3 Viñeta

Algunos psicodramatistas³² le llaman *viñeta* a una dramatización corta. Voy a usar la definición que aprendí de Dalmiro Bustos en mi formación. Es una condensación de una dramatización completa, donde en lugar de hacer un recorrido regresivo por varias escenas, traemos a la actual los elementos más importantes del pasado que están determinando la conducta del protagonista en el presente. Tomemos un ejemplo:

Ejemplo:

En un grupo terapéutico se está consagrando como tema el de la relación con la autoridad. Se elige como protagonista a Martín, quien declara que lo más insoportable para él es que traten de imponerle cosas sin decírselas directamente.

Comenzamos por una escena de su trabajo. Su jefe (en un despacho de arquitectos) lo manda llamar y le dice que no está de acuerdo con el enfoque de su último proyecto. Extiende un plano sobre la mesa de dibujo y comienza a explicar su punto de vista.

Martín ya no escucha. Dice, en un furibundo soliloquio, que su jefe le está demandando e imponiendo cosas sin decírselas directamente. “¡Preferiría que me despidiera!”, exclama.

La reacción parece desproporcionada con respecto al estímulo. Después sus compañeros comentarán que les pareció muy evidente que Martín estaba conectándose con otra persona y con otra historia y no con su jefe ni con el problema del plano. Por lo menos no aparecía por ningún lado que el jefe estuviera “imponiendo cosas sin decírlas directamente”. Más bien su ejercicio de la autoridad parecía bastante claro: no le había gustado el proyecto y quería que se le hicieran correcciones.

Entonces le pregunto sencillamente con quién está enojado. Me dice que esto es lo que le ha pasado toda la vida con Víctor, su hermano gemelo. Es tan obvio que Víctor está allí entre nosotros, entre

³²Paul Holmes, comunicación personal.

Martín y su jefe, impidiéndole conectarse con el presente, que decido simplemente corporizarlo, sin ir a ninguna escena del pasado.

Martín elige como yo auxiliar a un compañero más joven que él para que desempeñe el papel del Víctor de diez años atrás. Desde una inversión de roles, el protagonista representa a su gemelo decidiendo todo por los dos. "Pensamos como un solo hombre —dice. Estamos de acuerdo en todo."

Llorando, Martín le dice que no puede seguir viviendo así, que siente que no tiene vida ni voluntad propia. Después de la expresión de enojo aparece el dolor: "Me tengo que separar de ti; si no lo hago nunca voy a crecer." "No tengo más hermano."

En cámara lenta se separan los gemelos. La separación, que se ha hecho con rabia y violencia en la realidad, se reproduce en el espacio dramático, ahora con tristeza y dolor. En aquel momento fue la única manera posible de separarse y crecer como dos personas, no como "un solo hombre". "Quizás algún día —le digo— puedan volver a reunirse como dos adultos, como dos personas diferentes, a pesar de ser gemelos."

Víctor se va y la escena original ha quedado congelada, como en el cuento de la Bella Durmiente. Martín se acerca a su jefe y escucha con respeto los cambios que él quiere que haga. Le da también su opinión.

Martín respira profundamente, como después de un gran esfuerzo. Dice sentirse aliviado. Hasta ahora está siempre a la defensiva, porque cualquier opinión diferente de la suya es vivida por él como una invasión. Prefiere la ruptura, que aceptar nada que se parezca a una imposición. Le queda mucho por aprender.

La viñeta expresa, a mi parecer, el verdadero sentido del psicodrama como psicoterapia. En una dramatización completa puede parecer que vamos al pasado en busca de respuestas que nos expliquen el presente. En realidad no es así. El presente está invadido por roles estereotipados del pasado que no se han podido cambiar, por personajes "fantasmas" que no nos dejan ver la realidad actual.

Lo que hacemos en una dramatización completa es el rastreo del rol en conflicto, para encontrarle su sentido, y la corrección en el presente, en el que ya no es operativo. En una viñeta, más clara-

mente, hacemos un exorcismo de los fantasmas que ocultan la realidad presente y nos despedimos de ellos para tener otra perspectiva de lo actual.

Muchas veces se elige el camino de la viñeta por falta de tiempo para hacer una dramatización completa. Esto es totalmente válido, pero elegí este ejemplo porque aquí se ve claramente cómo Martín carga con su gemelo del pasado en sus relaciones presentes y puede entonces decirse que está más indicada la viñeta que una dramatización completa, aunque pudiéramos hacerla.

4.4.4. Dramatización de sueños

Consiste en explorar dramáticamente la escena onírica. Zerka Moreno ha descrito una secuencia que ya es clásica para la dramatización de sueños:

- *Exploración de los restos diurnos.* El director y el protagonista se mueven en el espacio dramático mientras el protagonista relata lo que ha sucedido el día previo al sueño. El director indica que el protagonista detenga la marcha en aquellas situaciones que considere relevantes. Cuando se trata de un viejo sueño, en lugar de explorar lo sucedido el día anterior, el protagonista relata las cosas más importantes de la época en que aparece el sueño.
- *Dramatización del momento de dormir.* El protagonista arma su recámara en el espacio dramático y repite brevemente los últimos momentos vividos antes de dormirse. Me parece muy exagerada la indicación moreniana de que el protagonista se lave los dientes, se ponga pijama y vaya al baño frente a la audiencia psicodramática. Me gusta en cambio pedirle que me lea una frase del libro que lo acompaña antes de dormirse, que me muestre una instantánea del programa de TV que está mirando, o que ponga en voz alta el último pensamiento que recuerda, por ejemplo.
- *Recreación imaginaria del sueño* Ya acostado en la posición en que acostumbra dormir, se pide al protagonista que recree el sueño en su imaginación, recordando el principio, el medio y el final del sueño.

- *Nos metemos en el sueño.* A mí me parece especialmente emocionante dramatizar sueños. Tengo recuerdos imborrables de mis sueños dramatizados durante mi formación psicodramática. Me gusta entonces darle un tono mágico a estas dramatizaciones y aviso al protagonista que cuando abra sus ojos, vamos a estar *adentro* de su sueño. El uso de la luz azul o simplemente una luz más tenue que la habitual pueden contribuir a crear el clima onírico.
- *Dramatización de la escena onírica.* Se reproduce el sueño en el espacio dramático, con la ayuda del grupo, y la implementación de las técnicas que considere útiles el director (cambio de roles, *interview*, soliloquio, etcétera). Muchas veces el mensaje del sueño aparece claro al ampliar simplemente la escena con las técnicas del psicodrama.
- *El protagonista se despierta en su cama y sueña un nuevo sueño.* Zerka Moreno relata un ejemplo muy gráfico de dramatización de sueños. Se trata de un joven que sueña que va volando con un paquete en brazos, que al dramatizar se da cuenta de que es su hermanita. Al dialogar con ella le dice que es demasiada responsabilidad para él. Cuando Zerka le ofrece el nuevo sueño, el protagonista prefiere cambiarlo por un diálogo sincero con sus padres.
- Hay veces en que la dramatización de sueños puede ser un punto de partida para una dramatización completa.

Ejemplo:

En un grupo terapéutico se decide dramatizar el sueño de Sonia.

- *Caminamos por el espacio dramático mientras Sonia cuenta lo que ha hecho en el día. Un detalle va luego a resultar significativo: Sonia piensa llamar a Carla, una compañera del grupo para recordarle que le lleve un libro que prometió prestarle, pero no lo hace: "No quiero molestarla", dice.*
- *En el sueño, Sonia está durmiendo en su cama, cuando de pronto oye que Carla la llama, con voz muy fuerte, desde la calle. Carla viene dirigiendo a la policía montada y le dice que se levante para ir a una fiesta. Sonia se angustia*

mucho y dice que no, que no, hasta que se oyen los caballos alejarse.

- *Aunque Carla está en el grupo, Sonia ha elegido a otra compañera para que la represente en el sueño. Eso en realidad es un dato de que no se trata de un conflicto interpersonal, sino de algún contenido transferencial. Pregunto entonces a Sonia cómo se siente. Dice que muy angustiada. Esta angustia la despierta.*
- *En lugar de interrumpir aquí y buscar un nuevo sueño, le digo a Sonia que este sueño la está protegiendo de vivir algo que ya conoce y que le provoca esa angustia. Ella sabe lo que es.*
- *Sonia asiente y me lleva a una escena en que ella está en una fiesta con varias amigas, algunos años atrás. Se acerca un muchacho muy agradable a sacarla a bailar. Ella va a aceptar; gustosa, pero su amiga Elisa, que ha tomado mucho, le dice que ella no se merece un joven bueno como éste. La lanza en cambio en brazos de otro muchacho, que está totalmente borracho y le dice que eso es lo máximo a lo que ella puede aspirar. (En realidad, cuando Sonia empieza la terapia, está efectivamente divorciada de un alcoholico con el cual tuvo una hija, y que le hizo ver su suerte, como se dice en México.)*
- *Por supuesto, éste no es el origen de la autodesvalorización de Sonia, así que le pregunto quién la convenció de que ella no merece más que esto.*
- *Vamos entonces más atrás, en el pasado, a una escena con su madre y sus hermanas. Su madre la acusa de ser mala y soberbia. Sus hermanas apoyan a la madre. Sonia es la única que está logrando estudiar una carrera en un ambiente de muchas carencias económicas. Trabaja y estudia con mucho sacrificio; sin embargo, esto es usado en su contra. Sonia siente que tiene que pagar un precio por haber logrado algo que las demás mujeres de su familia no tienen, como si fuera una vergüenza inconfesable.*
- *Seguramente esto tampoco comienza en la adolescencia de Sonia. Debe de haber una culpa más vieja, por algo que ella tiene y las demás no. Probablemente el amor del padre. Pero tengo ya aquí los elementos principales que explican por qué Sonia no puede permitirse el amor de un hombre bueno o agradable y decidido dejar aquí que Sonia exprese su enojo y su dolor.*

- *Sonia no puede todavía perdonar a la madre, pero le dice: "Algún día me gustaría estar en paz contigo." En cambio abraza a las hermanas y les pide que no dejen que la madre cree intrigas entre ellas. Ella las quiere y las necesita mucho.*
- *Vuelvo ahora a la escena con Elisa, que Sonia resuelve rápidamente diciéndole que ella no tuvo la culpa. Está demasiado tomada para tener la culpa de algo. Es ella misma la que se ha dejado arrebatar muchas veces la posibilidad de tener una buena relación con un hombre.*
- *Ahora le propongo a Sonia que sueñe un nuevo sueño, y lo hace con mucha alegría. Pero ahora sí le pide a la verdadera Carla que represente su papel. La escena que se representa es muy divertida. Carla dirige a la policía montada con verdadero placer y cuando llega frente a la puerta de Sonia, la invita a la fiesta con gran simpatía. Sonia se emociona mucho y le dice que la espere un momentito. Tiene que cambiarse de ropa. Se pone un vestido verde que le gusta mucho. Los muchachos del grupo gritan ¡guau!, ¡qué guapa! Lo hacen espontáneamente. Todos son lo que Sonia podría llamar "muchachos buenos y agradables" como dice después, y corre a la calle donde la espera su amiga. Carla y Sonia se abrazan. Carla le dice que jamás le va a molestar que ella le llame, pero además trae el libro consigo, porque lo tenía muy presente.*
- *El sharing ha comenzado. Dejo que Sonia se despierte en su cama para que el grupo pueda compartir con ella.*

Otras veces, el protagonista que trae un sueño es portavoz de un tema grupal, y puede incluirse al grupo en la dramatización.

Ejemplo:

En un grupo de aprendizaje de psicodrama, en que los estudiantes avanzados estaban haciendo sus experiencias de dirección, surge el siguiente sueño:

Selma, la protagonista, sueña que va en un coche conmigo. Yo voy al volante y nos dirigimos a la clase de psicodrama. Los compañeros hombres van corriendo junto al coche, mientras nosotras los alentamos a que se apuren. "Vamos, vengan."

Un estudiante avanzado está dirigiendo el sueño, así que cuando Selma me pide que yo represente mi papel, acepto hacerlo. También los compañeros representan sus propios papeles, pero todos respetamos la secuencia del sueño. El director hace las inversiones de roles necesarias para que así sea.

Yo voy manejando muy rápido e inicio un juego que consiste en tratar de pasar por encima de uno de los muchachos con el coche, sin hacerle daño, dejándolo entre las ruedas. Pero cometo un error y Selma ve horrorizada cómo el compañero queda tirado en el piso, en medio de un charco de sangre.

El director le pide que haga inversión de roles con el atropellado y desde allí dice, mirándome con reproche: "No jueguen a eso: me dieron en el corazón." Vuelta a su rol, Selma dice que aquí se acaba el sueño y se despierta con mucha angustia. Tiene que apurarse porque es hora de ir a la clase de psicodrama.

El director le pide que vuelva a la cama y sueñe un nuevo sueño. Selma se levanta muy decidida y dice que quiere que el sueño se repita igual, pero que el compañero no sea atropellado, que pueda pasar sin riesgo bajo las ruedas y se levante y nos salude.

Desarrollamos la escena, según sus indicaciones, y se vuelve muy divertido. Selma y yo pasamos corriendo, el compañero se tira al piso entre las ruedas y luego se pone de pie con agilidad y nos saluda. Selma grita: "¡Bien! ¡Otra vez, otra vez!" y le dice al director: "Cuando sale bien es emocionante."

A esta altura, yo, como yo auxiliar, ya he comprendido de qué se trata: el juego peligroso que yo estoy jugando con tanta desenvoltura es el psicodrama. Es peligroso porque si no sale bien, puede dar a la gente en el corazón y hacer mucho daño. Ahora que ellos están aprendiendo a dirigir, que son mis copilotos, es más peligroso. Ellos tienen todavía más riesgo de equivocarse que yo.

Me permito entonces hacer una interpretación desde el rol y le digo a Selma: "Es genial el psicodrama, ¿eh?, ¿quieres dirigir tú? A ver si se ofrece otro protagonista."

Sin sorprenderse, Selma asiente, toma el volante y repite el juego con otro compañero que se lanza entre las ruedas, mientras yo desde el asiento del copiloto le doy algunas indicaciones. "Con cuidado, por aquí..."

Luego el director ofrece el volante a otros compañeros y todo el grupo ensaya el rol de director y de protagonista. Hay mucha alegría. El juego ha sido entendido perfectamente.

Después, en el sharing, podemos abordar con seriedad el tema del temor a dirigir y a protagonizar. Selma dice que le da miedo no saber cerrar una dramatización. Recordamos que Jaime usa muchas veces la metáfora de la cirugía para recalcar la importancia del cierre en la dramatización. No cerrar bien sería como hacer una operación y luego dejar la herida sin suturar. Por eso el charco de sangre.

En la dirección del sueño ha pasado algo de lo temido por Selma: Tomás comenzó dirigiendo, y una vez puesta la escena del sueño (muy bien, por cierto), no ha sabido qué hacer. Como yo estaba dentro de la escena, otro compañero, Ricardo, ha tomado la dirección y completado la dramatización con mucha eficiencia. Nadie ha sido herido. Todos festejamos la coincidencia.

Otro ejemplo, muy conmovedor e inolvidable para mí, puede mostrar cómo todo el grupo puede no sólo participar, sino aun contribuir en la construcción de un sueño, cuando el sueño es verdaderamente un emergente grupal. En este caso, yo podría decir que el sueño fue emergente no sólo del grupo, sino de la comunidad a la que este grupo representaba.

Ejemplo:

En uno de mis primeros viajes de regreso a Montevideo después de la dictadura militar, tuve oportunidad de dirigir un taller de psicodrama con un grupo de unos 50 colegas y estudiantes.

Durante la dictadura, las reuniones como ésta eran imposibles, pues estaban prohibidas; por lo tanto, el taller era un gran acontecimiento no solamente por mí o por el psicodrama, sino por la posibilidad de reunirse y compartir. Había muchos reencuentros y también muchas ausencias de aquellos que se habían ido del país y no habían regresado, o incluso habían muerto en el transcurso de esta oscura época.

Dirigí un caldeamiento con el tema de los amigos que se en-

cuentran y hubo mucha emoción y muchas lágrimas. Luego el grupo eligió como protagonista a Mariana, una joven psicóloga que quería dramatizar un sueño.

- Cuando caminamos por el espacio dramático, recuperando los restos diurnos, Mariana dice que ese día ha estado recorriendo varios lugares en busca de trabajo. Está recién recibida; el trabajo escasea y no es fácil que la contraten sin tener experiencia. Se siente desanimada.
- Reproducimos su dormitorio en el espacio dramático. Junto a su cama, en la pared, hay unos estantes con libros. Toma un libro, pero el cansancio la vence enseguida.
- Acostada, ya en su cama, visualiza el principio, el medio y el final del sueño, y le aviso que cuando abra los ojos vamos a estar dentro de su sueño.
- Estamos en un lugar muy amplio. Mariana tiene puestos unos auriculares y está muy contenta. Ha conseguido trabajo. En estos auriculares se oyen cantos de pájaros. Ella tiene que clasificarlos. Los sonidos (hechos por el grupo) son muy confusos.
- El sueño termina aquí, pero le digo a Mariana que ahora, en vez de despertarse, comience a clasificar los cantos de los pájaros. Ella empieza a hacerlo, y el grupo va distribuyéndose según sus indicaciones: aquí los pájaros enojados, ahí los pájaros tristes, allí los pájaros alegres. Todo el grupo interviene.
- Cada grupo encuentra una música o canción que lo representa. Los pájaros enojados cantan a todo pulmón una canción de protesta, de Viglietti, un músico compatriota que por supuesto había estado prohibidísimo por razones políticas: "A desalambrar, a desalambrar, que la tierra es tuya es mía y de aquél..." Una triste canción de amor representa al segundo grupo y el tercero canta y baila un candombe, la música negra de carnaval del Uruguay, acompañándose por tamborileos en el piso.
- Mariana dirige a sus pájaros como una directora de orquesta. Se ríe y al mismo tiempo se le salen las lágrimas, igual que a mí y a todos.
- Éste es en realidad el nuevo sueño, el de Mariana, el del grupo y quizás el de todos los uruguayos de ese momento: atrave-

sar el enojo y el dolor, aceptar la tristeza y recuperar la esperanza. Ése es el nuevo trabajo de todos.

4.4.5 Dramatización de duelos

Podría ser considerado un recurso en sí. El psicodrama, en su posibilidad de recrear lo ausente en el espacio dramático, permite desarrollar lo que Freud llamó el "trabajo de duelo".

Representa también, como la dramatización completa, un proceso en pequeño, un modelo del trabajo de duelo con todas sus etapas: negación, rebeldía y enojo, aceptación, gratitud, despedida e incorporación de lo vivido. Como modelo tiene además la estructura de una ceremonia ritual: es la ceremonia de la muerte y las separaciones.³³

La capacidad del psicodrama de recrear lo ausente en el espacio dramático lo hace especialmente válido como camino para la elaboración de duelos.

Irinea es una joven de unos 26 años, tímida, retraída. Una vez hicimos en su grupo un caldeamiento dirigido a focalizar los pendientes que cada uno tenía consigo. De este trabajo de imaginación, Irinea trajo una foto suya de cuando tenía 20 años. En ella se veía vestida a la moda, con un traje negro muy bonito y el cabello suelto y rizado, pero con una expresión muy triste. Esta foto representa un pendiente, porque allí ella siente que "se detuvo su crecimiento espiritual y algo se perdió".

Cuando nos ubicamos en esa época, vemos que es poco después

³³Una egresada de nuestra escuela, Marta Elena García, es directora de un jardín de niños. Ella utiliza desde hace años el psicodrama con los muy pequeños. Ella adaptó el ritual de las dramatizaciones de duelos para ayudar a los menores a despedirse de su colegio cuando terminan allí su ciclo. Lo interesante es que estos niños no solamente *se despiden bien* de su escuela, sino que este recuerdo queda en ellos como un modelo de trabajo de duelo para su vida futura. Así se lo han referido algunos de sus niños años después y por eso Marta lo considera un trabajo psicoprofiláctico. Ella tiene un video filmado de este trabajo, y es muy emocionante ver a los niños diciendo adiós a su escuela, de salón en salón y abrazándose entre ellos y a sus maestras para despedirse.

de la muerte de su hermanito Nelson, de 14 años. Ampliando dramáticamente la foto, observamos que Irinea se encuentra en el hospital donde Nelson ha sufrido un accidente. Irinea y la madre esperan en un pasillo el diagnóstico del médico. Irinea va al baño, y de rodillas pide a Dios que lo salve. Pero Nelson muere, e Irinea pierde simultáneamente a su hermano y su fe. "¡No voy a creer nunca más!", grita con dolor. ¿Por qué Dios, si es bondad, le hace esto, por qué le hace esto a un niño bueno de 14 años?

Le digo que hay una sola persona que puede contestarnos esta pregunta. Abrimos juntas la puerta del cuarto de hospital de Nelson y le preguntamos a él por qué Dios hizo esto. En inversión de roles con el hermanito, Irinea se contesta, con la mayor sencillez, que Dios no hizo esto. "Esto fue un accidente de los hombres, no de Dios. No es un castigo ni una prueba para ti —se dice—, pero esa llamita que es la fe, no debes perderla jamás, porque simboliza el amor que nos tuvimos tú y yo, los hermanos, y que nunca va a apagarse."

Nelson no siente ningún rencor. Ante una pregunta mía, le da permiso a su hermana para que viva y sea feliz.

Vuelta a su lugar, Irinea se da cuenta de que después de la muerte de Nelson, la familia que estaba muy separada se ha unido, y que ella no estaba disfrutando de esta unión por su enojo. Le agradece a su hermano esta unión, y también todas las cosas que vivieron juntos y que nunca va a olvidar. Se despide de él con un apretado abrazo y él le regala la llamita de la fe y el amor, que ella guarda en su corazón.

Cada uno de los compañeros del grupo va acercándose a Irinea, como en un velorio, y en voz baja le hablan de sus pérdidas y duelos. Casi todos lloran con ella.

Podemos ver en este ejemplo muy resumidamente los pasos de la ceremonia del trabajo de duelo:

- El trabajo comienza con la *negación*. En este caso, la negación de la muerte es sustituida por la negación de Dios: Dios no existe si ha permitido esto. La muerte del hermanito se ha producido hace como cinco años. Sin duda el duelo no ha podido

elaborarse por tratarse de una muerte traumática, de un niño, ocurrida en un accidente.

- Tenemos entonces que reproducir la *situación traumática*. Podríamos haber reproducido el accidente para que Irinea descargara allí su enojo. Hago solamente la escena del pasillo y de la oración en el baño, porque esto es lo que Irinea parece detectar como lo más traumático: su enojo con Dios porque no responde a su ruego.
- El *enojo* está expresado aquí como el enojo con Dios. Es a Él a quien le grita Irinea con dolor. Otras veces el enojo es con quien ha muerto. Aunque se sepa que es un enojo irracional, la muerte puede ser vivida como un abandono y los reclamos se expresan por medio de *reproches*: “No te cuidaste, no te importé bastante para que te cuidaras por mí, no me querías lo suficiente”, etcétera. A veces, por supuesto, los reproches son mucho más concretos, porque responden a conflictos no resueltos a la hora de la muerte o la separación.
- Como en la dramatización completa, el *saneamiento del rol* es la clave para que pueda producirse un cambio mediante el *poder perdonar*. Desde la inversión de roles, el protagonista se pide perdón. Perdón por el abandono, por no haber estado después en momentos importantes de su vida. En este caso, Nelson ayuda a que Irinea “perdone a Dios” porque es a Él a quien ella culpa.³⁴ El perdón consiste aquí en que Irinea acepta la llamada de la fe que le entrega su hermano.
- También el protagonista necesita en general *pedir perdón*. El que queda vivo frecuentemente se culpa de muchas cosas que hizo o que no hizo. Incluso muchas veces piensa que si hubiera hecho esto o aquello, la muerte no hubiera ocurrido. Esto es necesario sanearlo también. Como la relación entre Irinea y Nelson parece haber sido una buena relación de hermanos, donde el único conflicto es la muerte prematura, de lo único que

³⁴No sé si algún otro psicodramatista hubiera preferido que un yo auxiliar representara a Dios. Yo, francamente, no lo hago. Creo que es porque soy creyente y creo que Dios no es representable. Prefiero las representaciones indirectas, como ésta, o por medio de símbolos.

tiene que pedir perdón Irinea es de seguir viva; mientras que el hermanito no tuvo esa oportunidad. Por eso es que yo le pregunto a ella en inversión de roles con Nelson, si "le da *permiso* de seguir viva y ser feliz aunque él ya no esté".

- El antídoto de los resentimientos es la *gratitud*. Puede perdonarse y desprenderse de las culpas cuando se siente y se expresa gratitud por lo que se ha recibido. Los hermanos se agradecen mutuamente el amor que se tuvieron, Irinea agradece a Nelson la unión de la familia y lo que vivieron juntos. En este caso a mí no me parece necesario hacer más explícito esto, pero en relaciones en que sí ha habido conflicto, el psicodramatista puede pedir que se agradezcan cosas muy concretas, aunque sean pequeños detalles de lo vivido, para que el protagonista pueda hacer consciente su sentimiento de gratitud y, al revés, pueda recibir la gratitud de la otra parte.
- La gratitud permite *incorporar lo vivido*, expresado en la dramatización, como "aquello que nunca voy a olvidar" o "lo que me queda para siempre de esta relación".
- Ahora sí, el protagonista puede *decir adiós* con palabras o un abrazo. La dramatización nos permite dar esa oportunidad que muchas veces la vida no da.
- El grupo completa el ritual de la despedida. Acompaña, como lo hacen los amigos y familiares en las situaciones de duelo. Cuando la muerte se ha producido a distancia, el grupo sustituye espontáneamente el *velorio* o *funeral* al que no se ha asistido. Aquí se da naturalmente el *sharing*. El grupo en el que estaba Irinea terminaba su trabajo. Ésta era una de las últimas sesiones acordadas. Lógicamente, entonces, el director de psicodrama debe rescatar también cuál es el *duelo grupal* que se pone en juego en una dramatización como ésta.

4.4.6 Dramatización de imágenes

A diferencia de la escena, la imagen no tiene un tiempo, un lugar o una acción determinada. La imagen es simbólica. Su acento no está puesto en la acción, como en la escena, sino en la configuración, en la estructura.

Ejemplo:

Silvia, una profesional exitosa de 35 años, asiste a un taller porque tiene dificultades para formar una pareja estable. Se muestra muy reacia a acudir a ningún tratamiento. Al taller ha llegado por insistencia de un amigo psicólogo, pero "no piensa hacer nada más".

El primer trabajo dramático que hacemos para aclarar esta situación es a través de una imagen: le pedimos a Silvia que ubique en el espacio dramático a todos los hombres importantes de su vida, utilizando a los compañeros como yo auxiliares.

Ella lo hace. Se coloca en el centro del salón y va ubicando a los hombres a su alrededor, a diferentes distancias, según la importancia que ella siente que han tenido para ella. En inversión de roles, cada uno le da un mensaje que Silvia escucha sin contestar.

Luego le pedimos que elija un yo auxiliar que la represente a ella y que, usando la técnica del espejo, se vea desde afuera, para que nos diga qué ve, o cómo se ve a sí misma en este panorama. Silvia dice que todas éstas han sido relaciones superficiales, que tiene lazos mucho más íntimos con sus amigas y sus hermanas que con cualquiera de estos hombres.

Luego se detiene un momento en silencio y dice que falta un hombre. Ubica entonces en el espacio a un compañero para que represente a su papá. Lo pone muy lejos de ella y dice: creo que es con él con quien tengo muchas cosas que revisar.

A partir de aquí, Silvia entra, en un proceso terapéutico, a un grupo. La dramatización de esta imagen le ha servido para focalizar el problema y para asumir la necesidad de analizarlo.

En la dramatización de imágenes, los mensajes sustituyen el diálogo que habitualmente se da en las escenas. Los mensajes tienen la misma capacidad de condensación en el nivel verbal, que las imágenes en el nivel visual.

Si ponemos en palabras solamente los mensajes que recibe el protagonista, estamos trabajando en un nivel diagnóstico. Si permitimos que sea él el que da los mensajes, o que conteste los mensajes que recibe, estamos en un nivel elaborativo.

Como puede apreciarse, la dramatización de imágenes es especialmente útil en la etapa diagnóstica, porque permite condensar una serie de elementos presentes en una situación, por ejemplo: todos los elementos en juego para tomar una decisión, o los distintos aspectos de un problema.

Ejemplo:

En el grupo de viajeros en el cual dirigí la escena de la tarjetita, fui yo también protagonista de una imagen. En dos extremos del espacio dramático fui ubicando, con ayuda del director, mis dos países, México y Uruguay, todas las cosas que significaban para mí cada uno de ellos y las personas importantes que había en cada lugar.

Este trabajo me ayudó a empezar a comprender el desgarrón que estaba significando para mí esta migración que había encarado tan impulsivamente.

Muchas otras veces después he dirigido dramatizaciones de imágenes parecidas, a extranjeros residentes en México, o mexicanos emigrados a otros lugares (cuando vienen de visita a su país). Me emocionó especialmente una mexicana que vivía en Europa, y que representó en dos imágenes, todas las cosas que dejaba aquí y las que tenía allá. Puso en el espacio que representaba Europa a su marido alemán y sus hijos que habían nacido allá, su trabajo, etcétera. Aquí ubicó a su familia de origen, sus amigos de la infancia, representados por yo auxiliares, y cuando quiso representar a México, el país que también dejaba, le pidió a un compañero que por favor se convirtiera en un tlacoyo azul, una sabrosa tortilla de maíz de color azul verdoso que sintetizaba para ella todo su país.

Me recordó que en mi imagen tenía un importante lugar una compañera que representaba la rambla de Montevideo, la costanera que bordea el mar permanentemente extrañado.

La imagen es a veces construida por todo el grupo. Las famosas esculturas que Virginia Satir construye con el grupo familiar son imágenes. Voy a dar ahora un ejemplo de dramatización de imagen en un grupo no terapéutico.

Ejemplo:

Trabajamos una vez con un grupo de médicos de un hospital. Nos llamaron porque había muchos conflictos inter e intra grupales. Este grupo de médicos era una especie de élite, conformada por profesionales del mejor nivel en todo sentido. A pesar del excelente nivel, el rendimiento no era demasiado bueno por el altísimo grado de autoexigencia y exigencia del grupo hacia los demás ámbitos hospitalarios, y por la competencia feroz que se había generado entre ellos.

En una de las primeras sesiones les pedimos que representaran entre todos cómo veían al grupo. Después de muchos desacuerdos, formaron entre todos un barco que no avanzaba para ningún lado, porque el contramaestre daba un rumbo, el capitán otro y la tripulación "remaba para cualquier lado".

Esta imagen nos sirvió después, al terminar el trabajo en común, para darnos cuenta qué cambios se habían producido.

En la última sesión el grupo armó de nuevo la imagen del barco. Esta vez la construyó rápidamente. Cada uno ocupó su lugar sin vacilaciones, y comenzaron "a navegar" con gran alegría. Entonaron una canción que les gustaba cantar en algunas fiestas que habían realizado durante ese tiempo, diciendo que era "una canción de marineros" que les ayudaba a "mantener el ritmo".

4.4.7. Dramatización del átomo social

Ya vimos que el átomo cultural es el conjunto de roles de una persona, el átomo social es el conjunto de personas, y el átomo social perceptual es la representación psicológica de estos átomos sociales y culturales. Así comprendido, todo lo que dramatizamos corresponde al átomo social perceptual de una persona.

A lo que nos referimos aquí, cuando hablamos de dramatización del átomo social, es a la representación dramática del conjunto de personas significativas que rodean al protagonista, sus redes vinculares. Se trata de su átomo social perceptual, dado que lo que vamos a ver en el espacio dramático es la vivencia que él tiene de su entorno social, mediante los roles que desempeña en relación con éste.

La dramatización del átomo social es en general la de una imagen y es también un instrumento importante de diagnóstico. Puede representarse como un mapa sociométrico en acción, con el protagonista en el centro y sus seres significativos a diferentes distancias de él.

Me gusta más que el protagonista imagine libremente cómo es su entorno social y le dé una forma y un escenario. Así, un protagonista puede imaginar su átomo social como un día de campo donde los personajes están distribuidos en una ladera, y otro puede verlos a todos desperdigados en un desierto. La mesa familiar es un escenario habitual para el átomo social, aun cuando se use como una imagen y no una escena, donde se ubican juntos personajes que en general no lo están. El lugar que ocupa cada uno alrededor de la mesa es significativo.

En una de las primeras sesiones de un grupo, Maru representa su átomo social de esta manera:

En una mesa muy larga, hay atole y gorditas de piloncillo. Ella está sentada a la cabecera, a su lado la madre, luego los hermanos y hermanas, el padre, un amigo muy querido. Una hermana está lejos de la mesa.

Le hago hacer inversión de roles con cada uno y darse desde allí un mensaje. Los mensajes evidencian que Maru ha tomado muchos roles que no le corresponden; funciona como mamá de su sobrina, como apoyo de su mamá, como papá de sus hermanos.

Cuando le pregunto cómo le gustaría que estuvieran las cosas en el futuro, Maru ubica al padre en la cabecera, y suspira aliviada; "necesito hacer algo para que las cosas vuelvan a su lugar", dice.

A su vez los compañeros, que han ido representando los diferentes personajes, no han sido elegidos al azar. Cada uno se ha identificado con algo de su personaje.

La familia grupal va a irse desarrollando en futuros trabajos dramáticos que ya se esbozan en esta primera merienda simbólica, y cada uno va a hacer algo para encontrar su lugar.

En el trabajo con familias, la imagen del átomo social puede ser construida entre todos. Zerka Moreno describe un trabajo de este tipo,

con una gran familia constituida por la unión de dos núcleos familiares: el de una viuda, su hija y un hombre separado con cinco hijos. Para comenzar a conocerlos, Zerka les pide que muestren en el espacio dramático cómo se sentaron en la camioneta para llegar a la Clínica. Esta distribución de lugares se convierte rápidamente en un sociograma en acción.³⁵

4.4.8 Juegos dramáticos

Lo lúdico es propio del psicodrama. Ya hemos mencionado que el psicodrama psicoanalítico francés³⁶ menciona el juego en un sentido amplio como lo esencial del psicodrama.

El juego se centra en el grupo. Puede ser algo tan general como *juguemos a que somos animales de la selva*, a que aquí hay un baúl con disfraces, que ésta es una alfombra mágica que puede llevarnos a cualquier parte, etcétera. Pero también hay juegos dramáticos, ya estructurados, de los cuales es un ejemplo clásico la Tienda Mágica descrita por los Moreno. La mayoría de las llamadas *dinámicas de grupo*, son juegos dramáticos estructurados.

Los juegos dramáticos son especialmente útiles en la etapa de caldeamiento, o para desarrollar algún tema grupal. Vimos un ejemplo de este tipo en las páginas 16 y 17, donde todo el grupo juega a ser bebés.

Aquí hay un espacio negro porque estuve mucho tiempo pensando si iba a escribir algunos de los juegos que me gusta dirigir, o no. Estuve luchando contra la idea de escribir *mi manera* de dirigir la Tienda Mágica. Me dije que mejor no, que en cada libro de psico-

³⁵"Time, Space, Reality, and the Family: Psychodrama With a Blended (Re-constituted) Family", Zerka T. Moreno, en *Psychodrama, Inspiration and Technique*, editado por Paul Holmes y Marcia Karp, Routledge, 1991, Londres.

³⁶En especial me refiero a René Kaës, a quien tuvimos la suerte de ver trabajar con psicodrama aquí en México, y a algunas cosas escritas por Anzieu e incluso a Pacho O'Donnel, quien parece seguir la misma línea.

drama aparece, que este no es un libro centrado en lo técnico, que mejor no, pero no puede. Aquí va:

El juego de la Tienda Mágica consiste en montar imaginariamente en el espacio dramático una tienda en donde pueden comprarse todo tipo de cualidades humanas, cosas que necesitamos para ser mejores, o más felices como personas. El montaje de la tienda depende de la creatividad del psicodramatista, o de su capacidad para hacer que todo el grupo vaya inventándola en acción. El vendedor puede ser el director de psicodrama o un yo auxiliar, o uno o varios miembros del grupo ayudados por el director.

El juego de la Tienda Mágica se usa de diferentes maneras:

1. Puede ser una manera de elegir protagonista. Pasan varios compradores a la tienda a hacer sus pedidos, hasta que aparece alguno cuyo pedido es un contrato para dramatizar. Aquí entonces comienza una dramatización centrada en un protagonista.
2. El centro del juego puede ser cómo va a pagarse la cualidad que se compra. De esta manera el protagonista adquiere conciencia de que para crecer en algo es necesario renunciar a otras cosas. Así, por ejemplo, si alguien quiere comprar *control para sus conductas agresivas*, debe dejar en la tienda frasquitos con *la satisfacción de decirle al otro lo que se merece, el placer de la descarga del impulso*, etcétera. Si alguien quiere adquirir *la capacidad de vivir en pareja*, tendrá que pagar a cambio *independencia, tiempo para sí mismo*, o las renunciaciones que signifique para cada quien el vivir en pareja. Así uno puede darse cuenta de que no se trata de algo imposible, o algo que a uno le está negado, o *no se le da*, como dicen en México, sino que también hay en juego una decisión responsable de renunciar a otras cosas.
3. A mí me gusta dirigir la Tienda Mágica de una manera en que combino el juego y la dramatización. Voy a dar un ejemplo en que no dirigí yo. Solamente ayudé. Dirigieron dos de los mejores psicodramatistas en formación que hay en nuestra escuela: Rafael y Roberto.

Ejemplo:

Cecilia, una muchacha joven y muy bonita, se acerca a la tienda para comprar liberación. Los vendedores la reciben muy amablemente y comienzan a buscar en los numerosos estantes el producto. Roberto saca finalmente un frasquito y le dice que es una fórmula mágica compuesta, que trae varios ingredientes, pero que por favor ella los lea porque él "no trae los lentes".

Cecilia va leyendo en voz alta las "sustancias" y Rafael le va ofreciendo un yo auxiliar para cada una. Las sustancias son: amor por uno mismo, seguridad, humildad, y muuuucha despreocupación (tres yos auxiliares para representar la despreocupación). En cambio de roles, cada ingrediente le da un mensaje a Cecilia:

- *ten confianza en lo que ya has logrado*
- *te mereces ser feliz a tu manera*
- *pero no te olvides de tener en cuenta a los demás*
- *relájate, las cosas no son tan graves, etcétera.*

Cuando está lista la fórmula, notamos que el frasco dice "agítese antes de usar", así que Rafael le da un toque de humor al momento, haciendo que Cecilia haga girar y brincar a sus yos auxiliares.

Ya, en este momento, Cecilia ha adquirido cierto grado de insight sobre lo que significa lograr la liberación que desea, pero avanzamos un paso más.

Los vendedores le dicen que para que se vaya tranquila le van a permitir probar la fórmula. ¿En qué situaciones ella la necesita más? Cecilia contesta rápidamente que en la relación con su familia. Ella se ha ido a vivir sola, pero no se ha liberado realmente. Se fue con el pretexto de que consiguió trabajo en otra ciudad. Pero sigue siendo la hijita; le siguen imponiendo las reglas de la familia aun a distancia. Y, además, ahora quiere vivir con un compañero sin casarse y, para peor, con alguien muy diferente del partido que sus padres esperan para ella.

Roberto la ayuda entonces a armar la escena de la familia, con el resto de los compañeros del grupo. Está la mamá, el papá, la abuela, el hermano y muchísimos tíos y primos. Es una fiesta familiar. La mamá y la abuela se abalanzan a recibirla con frases tales como: "Al fin llegaste, eras la única que faltaba, ya pensamos que

no venías, ya ves lo que pasa por estar tan lejos. Estamos tan orgullosos de ti. No nos vayas a fallar." El padre mira la blusita muy moderna que trae Cecilia, con tajos que descubren su cintura y le dice que está muy desabrigada y puede resfriarse. Cecilia siente deseos de huir y dar algún pretexto para irse lo antes posible.

Roberto regresa a Cecilia al comienzo de la escena, construye una puerta con un cojín y le dice que antes de pasar por esa puerta va a tomarse una dosis de la fórmula mágica. Los yo auxiliares que representan los ingredientes, actúan ahora con su espontaneidad y acompañan a Cecilia a entrar en la fiesta familiar. La animan, intervienen cuando lo consideran necesario.

Cecilia entra lentamente, sonríe, y en cuanto la madre la abraza con su saludo, la detiene y les dice a todos con naturalidad que no va poder venir a estas reuniones tan a menudo como antes. Despacito, va comunicándoles que ha crecido y que se está independizando y tomando sus propias decisiones.

Tampoco les dice todo de un golpe, como había pensado, porque se da cuenta de que la liberación no puede darse de una vez para siempre. Se trata de crecer, no de hacer una revolución. "Voy a tomar una pequeña dosis tres veces por día", dice Cecilia. Abraza a sus seres queridos con emoción y les dice que no por esto va a dejar de quererlos.

Ahora Rafael se encarga de cobrar. La clienta parece satisfecha con el producto. Vamos a ver con qué va a pagar. Cecilia le ofrece dejar un frasquito de su "imagen de perfección frente a la familia". Podría regatearse más, pero ya Cecilia ha trabajado mucho para hacer su compra, y Rafael le acepta el pago: "Trato hecho, gracias por su compra, esperamos que regrese pronto."

Otro juego que me gusta mucho es uno que describe Eva Leveton, y que ella aprendió de Virginia Satir. Se llama "Seis personajes en busca de personalidad". El protagonista elige seis personajes de la fantasía, de los libros, de las películas, de la historia, etcétera, tres femeninos y tres masculinos y sus compañeros los representan interactuando en una fiesta. El protagonista se ve entonces reflejado en esa interacción.

El trabajo con personajes siempre me ha gustado mucho. Jaime

y yo lo usamos con algunas variaciones en el taller de psicodrama lúdico. Se nos ha hecho claro que el personaje es una magnífica representación de un rol, o de un conjunto de roles, como la máscara. Seis personajes, entonces, lógicamente van a representar una serie de roles, probablemente en conflicto.

Así entendido el juego, en lugar de dejar libre la interacción, le pido al protagonista que él les dé una tarea a resolver a los personajes. Algo importante de su vida, que tenga que ver con su trabajo, sus relaciones o sus decisiones importantes por tomar.

Lógicamente, los personajes no resuelven la tarea, pero muestran claramente por qué no ha podido resolverse.

Cuando dirijo este juego, hago en general un caldeamiento para que el grupo recuerde los personajes que tuvieron influencia en su vida, por medio de los libros, las películas, los periódicos, los cuentos de hadas, etcétera.

Otras veces incluyo este juego con otros en un campamento gitano, donde en un carromato hay una tienda mágica, y en otro una gitana tiene una bola de cristal que, en vez de adivinar el futuro, observa el mundo interior. En esta bola de cristal aparecen los personajes.

En lugar de ser yo la que elija el lugar de reunión, dejo que el protagonista lo haga. Así, en general, uno de los personajes es el anfitrión y recibe a los demás porque, por ejemplo, se elige la selva del Rey León o la nave de Han Solo como lugar de reunión. El protagonista presenta a sus personajes en inversión de roles de manera que los *yo auxiliares* puedan representarlos usando su espontaneidad, pero según estos lineamientos.

Ejemplo:

Por ejemplo, Maru, a quien ya hemos visto desplegar en el espacio dramático su átomo social, elige como personajes a Benjamín Franklin, Buda, Freud, Lady Di, Marilyn Monroe y Ana Anastassi. Les pide que se reúnan en un bosque y decidan si ella debe casarse.

Inmediatamente Franklin opina que casarse es muy bueno, y todo el mundo debería hacerlo. Anastassi dice que va a hacerlo cuando llegue el momento, que no hay que presionarla. Buda dice que ella es suficientemente inteligente para saber lo que más le conviene. Lady Di,

en cambio, recomienda que si va a casarse, se fije muy bien con quién, porque el matrimonio es un negocio. Marilyn está totalmente en contra del matrimonio, salvo que lo haga como ella, muchas veces. "Hay que conocer el mundo y tener muchos hombres", dice.

Entonces Freud, que ha permanecido callado, fumando su pipa y escuchando atentamente, hace, por supuesto, una interpretación: "Yo creo que casarse es lo que ella más desea, pero también lo que más teme. Debe buscar qué es lo que la detiene... ¿Serán las gorditas de piloncillo que hace su mamá?"

A los psicoanalistas que han aprendido psicodrama conmigo, les ha encantado siempre este trabajo. Les es muy fácil interpretar lo que pasa en el juego, desde un punto de vista psicoanalítico, ya sea como pulsión y defensa, o como objetos internos.

4.4.9 Teatro de la espontaneidad

El teatro de la espontaneidad fue el antecedente más cercano del psicodrama. En Viena, en los años 20, Moreno reunía en un teatro algunos autores y público en general y se improvisaba a partir de temas que sugería el público, o de noticias del periódico.

Este recurso se centra también en el grupo. Puede usarse en la fase de calentamiento, improvisando a partir de un tema que sugiera el grupo. El tema puede ser cualquiera. Puede usarse como inspiración un cuento infantil, una noticia (*periódico viviente*), una película (*cinodrama*).

El teatro de la espontaneidad es sumamente útil en psicodrama pedagógico, donde sirve también para desarrollar el tema de la clase, a partir de algún texto de estudio, por ejemplo (*texto viviente*) o de la explicación del maestro.

Hay un bello ejemplo de teatro de la espontaneidad a partir del tema del Quijote, en una clase de literatura, escrito por Elena Nosedada de Bustos.³⁷

³⁷Elena Nosedada de Bustos, "Psicodrama con adolescentes", en *El psicodrama: aportes a una teoría de los roles*, Proyecto Cinae, Argentina, 1982.

En teatro y talleres de creatividad para escritores, puede utilizarse el teatro de la espontaneidad para la composición de personajes y creación literaria, a la manera de Pirandello.

4.4.10 Psicodrama interno

Son fantasías dirigidas. La imaginación es en este caso el espacio dramático. Puede utilizarse como calentamiento, como trabajo en sí para grupos numerosos, o como sustitución del psicodrama en acción para protagonistas que no pueden moverse.³⁸

4.4.11 *Role playing* o desempeño de roles

Role playing es otro de los términos conflictivos, muy utilizado, y muy mal definido en la literatura del psicodrama. Ya vimos el concepto cuando hablamos de *role taking*, *role playing* y *role creating*.

Sin embargo, se lo usa también para designar un recurso técnico: dramatizaciones grupales centradas en un rol (rol del terapeuta, del maestro, del enfermero, etcétera), más que en una persona. Se lo utiliza en psicodrama pedagógico, en capacitación y en el entrenamiento profesional.

4.4.12 Trabajo de encuentro

Es un recurso que se utiliza, según palabras de Moreno, "para tender un puente entre dos protagonistas". Pueden utilizarse todas las

³⁸Cuando se integra la respiración al psicodrama interno, se parece mucho a la autohipnosis que describen los eriksonianos. Esto lo descubrí sin querer, tratando de ayudar a una amiga embarazada en su trabajo de parto. Tenía fuertes contracciones y ninguna dilatación. La iban a preparar para una cesárea. Como de todas maneras tenía que esperar, le propuse trabajar con psicodrama interno. Lógicamente, no podía pararse para hacer cambios de roles ni nada parecido. La respiración se integró sola, porque ella la usaba para controlar el dolor, como se enseña en la preparación del parto psicoprofiláctico. De esta manera, la fantasía dirigida de *abrirle la puerita al bebé*, integrada a la respiración, resultó tan efectiva que mi amiga se salvó del cuchillo. El ginecólogo quedó convencido de que yo era una instructora de parto psicoprofiláctico y me mandó varias pacientes. Años más tarde, leí la fundamentación de todo esto.

técnicas del psicodrama (doble, espejo, cambio de roles, soliloquio, etcétera) con el fin de restituir el factor tele en la relación. Se despejan los fantasmas transferenciales que puedan estar interfiriendo, e incluso pueden dramatizarse las distintas versiones de los hechos que han provocado malentendidos.

Este recurso se usa cuando hay un conflicto entre dos o más personas en un grupo y es también la base de la terapia psicodramática de familia y pareja. En capacitación es el modelo psicodramático de lo que suele llamarse *gestión de conflictos*.

Ejemplo:

En un grupo de aprendizaje de psicodrama, por ejemplo, ha surgido un conflicto entre Violeta y Marta.

El conflicto se ha hecho evidente en el test sociométrico, en que ambas han tenido una incongruencia. En el periodo de elaboración dramática del test, ambas están de acuerdo en dramatizar la situación.

Comenzamos con las protagonistas frente a frente, sentadas en el espacio dramático. Cada una le dice a la otra cómo se siente con respecto a ella, y qué reclamos quiere hacerle.

Como el diálogo parece muy encerrado, pido a los compañeros que actúen como dobles de las protagonistas. En esta ocasión dejo que sean los compañeros quienes tomen la iniciativa del doblaje, dado que todo desencuentro dentro de un grupo los afecta a todos, y todos seguramente pueden identificarse con parte de la situación.

Varios pasan como dobles. Agustín, como doble de Marta, dice: "Debo protegerme; no debo permitir que haya demasiado acercamiento dentro del grupo, o voy a resultar herida."

Galatea, doblando a Violeta, dice: "Yo ya he sufrido tanto, que se me ha hecho un callito." Violeta llora sacudiendo la cabeza y agrega: "Eso he querido creer, pero no es cierto, no tengo ningún callito. Las cosas me siguen doliendo. Marta me hace sentir que he actuado mal por algo que no entiendo y que no tiene remedio."

Mi única pregunta: "¿Como quién?" Nos lleva directamente a encontrar el personaje que oscurece transferencialmente a Marta a los ojos de Violeta: "Como mi mamá."

Le pido a Violeta que nos lleve a alguna escena en que mamá la

haya hecho sentir culpable de algo que no sabe qué es, y que no puede reparar.

Violeta nos lleva a una escena, no muy lejana en el tiempo, en que ella está pidiendo perdón a su mamá y su mamá le dice que nunca va a perdonarla. Están en la casa. Violeta corre de un lado a otro detrás de su mamá, diciendo "por favor, por favor". Ninguna de las dos sabe qué es aquello tan grave que ha hecho Violeta para que la madre no la perdone. En inversión de roles con la madre, Violeta dice: "No sé, no sé, siempre está haciendo algo para molestarme y luego quiere arreglarlo pidiendo perdón. Como si fuera tan fácil."

Vuelta a su rol, pregunto a Violeta qué habrá hecho para enojar tanto a su mamá, ¿qué será lo imperdonable? Ella dice: "De que se fuera mi papá." Su voz es la de una niña pequeña. Sé entonces que va a llevarme a una escena infantil.

Estamos ahora en la casa de la infancia de Violeta, donde todavía vivían con su papá. Es en la noche. Violeta tiene como cinco o seis años. Está mirando sus caricaturas favoritas en la tv, cuando los gritos de los padres se hacen más fuertes que la música de la tv. Violeta se acerca a la madre, y se agarra de su falda. El padre le dice "sólo por ella me he quedado hasta ahora". Besa a la niña, da un portazo y se va. La madre da un empujón a Violeta y le dice "Mira lo que hiciste. Nunca te lo voy a perdonar."

Hemos llegado a la escena nuclear conflictiva: Violeta se ha sentido responsable de la unión y la separación de los padres. A partir de allí se ha sentido en deuda con la madre. Las conductas irritativas de Violeta con la madre (y a veces también en el grupo) son formas de reiterar su culpa y renovar el castigo de no ser perdonada.

En inversión de roles con la madre y el padre, Violeta hace el saneamiento de roles. Desde allí puede decirse a sí misma que ella no fue la responsable de la separación de los padres. El padre tiene reiterados episodios de alcoholismo, que no puede controlar. La madre se siente abrumada por la situación: no aguanta las consecuencias del alcohol en su casa, pero es muy fuerte su amor por el padre, y va a necesitar que sea él quien se vaya, para admitir separarse. Aun así, necesita responsabilizar a Violeta, porque es mucho el dolor que siente, y mucho lo ha querido.

Ambos piden perdón a Violeta, y luego ella puede quedarse con lo mejor que le ha dado cada uno: la fuerza de la madre y el cariño del padre. Esto último es representado por un momento en que el padre le canta una canción de cuna, que todo el grupo acompaña.

Marta está muy conmovida, pero falta aún ver su parte en el desencuentro. Sabemos que Violeta ha tenido con ella algunas de estas interacciones irritativas que a veces la sacan de sus casillas, pero no la molestan tanto. Al contrario, siente afecto por ella, y no entiende por qué se mantiene tan alejada.

Se despliegan aquí las escenas de la vida de Marta:

- *una escena de un grupo de estudios en que las relaciones afectivas eran tan intensas, que ella elige mantenerse afuera hasta que abandona el grupo*
- *una escena de conflicto muy enloquecedora en su familia en la que ella decide "no involucrarse" para poder mantener algún contacto.*

La distancia es para Marta una manera de conservar las relaciones afectivas. Sobre-involucrarse es temible, porque es, imaginariamente, entrar en la locura de su familia.

Otra vez frente a frente, Violeta y Marta se encuentran ahora finalmente una con la otra sin fantasmas. Para el grupo también este trabajo ha sido crucial, y podemos ahora analizar qué tiene que ver esto con todas las relaciones dentro del grupo.

Llegado a este punto, he hablado de bases filosóficas del psicodrama, de los núcleos teóricos, los elementos, pasos, técnicas y recursos y, sin embargo, hay conceptos que no han entrado en esta sistematización.

5.1 La sociometría

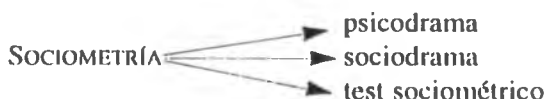
He hablado de sociometría durante todo el trabajo: me he referido al test sociométrico, a la sociometría en acción, he hablado de mapas sociométricos y sociogramas y no he definido la sociometría. Solamente he dicho al pasar, en la definición, que es el cuerpo teórico del psicodrama.

En su libro *Who Shall Survive*, traducido al español como *Fundamentos de la sociometría*, Moreno se hace expresamente la pregunta: "¿Qué es exactamente la sociometría?", y como ustedes pueden constatar, no la contesta realmente. La define a veces como una ciencia comparable en estatus a la biología, pero que tiene como objeto medir las relaciones interpersonales. Otras veces se refiere a ella como una "corriente" de las ciencias sociales. El capítulo v del citado libro se llama "Los métodos y las técnicas sociométricas. Fundamentos de la sociometría" y está subtítulo enseguida "El psicodrama".

Entonces:

- ¿Es la sociometría una ciencia, y el psicodrama otra, que están relacionadas entre sí?
- ¿Es la sociometría un cuerpo teórico, según parece sugerir el título del capítulo v, una teoría que da fundamento a tres métodos diferentes: el psicodrama, el sociodrama y la sociometría?
- ¿Es un método paralelo al método psicodramático, con un objeto de estudio diferente?

La segunda definición la sustenta mi profesor Dalmiro Bustos. Según él, "...la secuencia de descubrimientos de Moreno fue: Psicodrama - Sociometría (a partir del *metrum*). La sociometría nació para su propósito de investigación - medición de las relaciones interpersonales. Sólo posteriormente Moreno la propone como marco teórico referencial del Psicodrama. Así, ya sus nombres quedan aparte, y aparte son considerados por todo el mundo. El psicoanálisis se denomina igual en teoría y técnica. En psicodrama no sucede lo mismo".³⁹



Para Bustos, entonces, la sociometría es la ciencia de las relaciones interpersonales y como tal es "el cuerpo de teoría básico del psicodrama". Según esta sistematización, mi capítulo "Núcleos teóricos básicos" debió llamarse "sociometría" y luego en la parte técnica debí haber abordado separadamente el psicodrama, el sociodrama y el test sociométrico.

En realidad parece sensato y no lo descarto. Sin embargo, no es ésta una interpretación generalizada. Otros alumnos de Moreno dan otras definiciones diferentes.

José Agustín Ramírez se adscribe más bien a la tercera alterna-

³⁹Dalmiro Bustos, "El test sociométrico", Vancú, Buenos Aires 1980 p. 12 y "Nuevos Rumbos..." p. 16.

tiva. Define a la sociometría como "un método inventado por Moreno para reconocer la dinámica interna de un grupo: su integración o fraccionamiento, qué relación o tele tienen los miembros entre sí y hacia el director, etcétera, a fin de reorganizarlo de modo que tenga un mejor funcionamiento".⁴⁰

La definición de Anne Ancelin Schutzenberger ni siquiera puedo ubicarla en ninguna de mis tres opciones: "Intento de enfoque experimental, mensurable y métrico de las relaciones humanas y de las propiedades psicológicas de una población dada. Es al mismo tiempo la técnica experimental y el resultado obtenido. Es también, en el sentido amplio, actual de este término toda la psicología social de los pequeños grupos y, según Bierke, toda la obra de Moreno, todo lo que hacen los especialistas de sociometría, los psicodramatistas, los psicopsicólogos."⁴¹

Yo personalmente, me rindo, "me doy", como dicen aquí en México. Voy solamente a hacer algunas definiciones parciales:

5.1.1 El test sociométrico

- Es un instrumento valiosísimo, una excelente *radiografía* de lo que pasa en un grupo (test objetivo) y en los individuos dentro del grupo (test perceptual). Es un instrumento de diagnóstico, que se convierte al mismo tiempo en una herramienta de cambio grupal.⁴²

5.1.2. El sociograma

- Es la expresión gráfica del test sociométrico, donde se ve la ubicación que cada miembro del grupo tiene en relación con los demás.

⁴⁰*Op. cit.*, p. 270

⁴¹*Op. cit.*, p. 153-154

⁴²No voy a abundar más en esto. Creo que el libro de Dalmiro Bustos es completísimo.

5.1.3 Los mapas sociométricos

- Son expresiones gráficas de la situación sociométrica, pero centrada en un individuo: sus relaciones y vínculos expresados gráficamente. Los terapeutas familiares han comenzado a usar estos mapas no hace mucho, sin conocer en la mayoría de los casos su origen moreniano.

5.1.4. La sociometría en acción

- Permite conocer en acción la composición de un grupo, sus subgrupos, su estructura sociométrica. Yo la uso como un recurso más del psicodrama, al comenzar un grupo, por ejemplo, o en momentos en que necesito ver qué está pasando a nivel grupal.

5.1.5. El sociograma en acción

- Es una gráfica grupal o un mapa sociométrico individual puesto en acción en el espacio dramático. Yo uso esta expresión, siguiendo a Goldman y Morrison, para describir la estructura relacionada que se da en el espacio dramático, cuando “descarnamos”, reducimos a su mínima expresión las escenas nucleares.

5.2. El sociodrama

También con este término hay mucha confusión en la bibliografía. En México suele llamarse sociodrama al uso de las técnicas teatrales para movilizar un grupo. Por ejemplo, si se va a trabajar con un grupo de enfermeras, se lleva preparada una pequeña obra de teatro cuyo tema sea alguna situación típica de la vida profesional de las enfermeras. Luego el grupo discute, o posteriormente se lo anima a modificar la teatralización, participando directamente.

Esto es solamente un ejemplo de cómo puede trabajarse en sociodrama como grupo, pero hay muchas otras maneras.

La mayoría de los autores parecen coincidir en que el sociodrama y el psicodrama tienen las mismas bases teóricas, las mismas

técnicas, los mismos pasos, pero en el sociodrama todo el grupo es protagonista, mientras que en el psicodrama la acción se centra en un individuo.

Pero como en tantos otros conceptos, en lo que no hay acuerdo es en si es un método, una técnica, un recurso o *qué*.

Bustos ya vimos que lo describe como uno de los tres métodos de la sociometría. Dice: "Es el método de acción que está al servicio de la elaboración de los vínculos reales y concretos entre personas [...] está destinado al trabajo con pequeños grupos o grupos mayores cuya temática no es personal, sino que responde a inquietudes sociales o comunitarias." Hasta aquí parecería que psicodrama y sociodrama son dos métodos diferentes, que se aplican en diferentes tipos de grupos, ¿verdad? Sin embargo, en el mismo párrafo dice "en el ejemplo que doy (se refiere a la protagonización de Teresa en un grupo terapéutico) se trabaja a nivel sociodramático cuando trabajamos los vínculos entre los diferentes miembros del grupo con todos sus conflictos". Esto quiere decir que en cualquier grupo puede a veces estarse trabajando a nivel de psicodrama, cuando nos centramos en un protagonista, y otras veces en un nivel sociodramático, cuando todo el grupo es protagonista.

En este último sentido yo he usado el término en este escrito. Me he referido en varias oportunidades al "nivel sociodramático", cuando todo el grupo es protagonista. O sea que en realidad todos los recursos grupales: juegos dramáticos, teatro de la espontaneidad, multiplicación dramática, etcétera, son en realidad recursos del sociodrama, o recursos en los que estamos trabajando en un nivel sociodramático.

5.3. Los inclasificables

Sigo sin hablar de algunos conceptos que son claves en el psicodrama y que, sin embargo, son difícilmente sistematizables. Hay términos de los que todos los psicodramatistas hablan, pero casi nadie dice qué es:

- como si
- realidad suplementaria

- saneamiento del rol
- catarsis de integración
- *insight* dramático

La catarsis de integración y el *insight* dramático se mencionan en algunos textos vinculados al aspecto terapéutico del psicodrama.

He decidido entonces encarar un capítulo sobre el tema de los factores terapéuticos del psicodrama, donde creo que podemos ubicar estos conceptos.

Por ahora el resultado es que pude ubicarlos de alguna manera, pero tuve que recurrir también a otros conceptos que no son del psicodrama. Es el primer intento. Me imagino y espero que podré perfeccionar esta sistematización más adelante.

*Factores terapéuticos, mecanismos de acción
y agentes de cambio en psicodrama*

Sobre este tema se habla mucho en general, pero no parece haber escrito mucho Moreno, y yo conozco solamente dos intentos de sistematización:

1. El que hace Dalmiro Bustos en su texto ya citado *Psicoterapia psicodramática*, donde habla de tres mecanismos de acción: catarsis de integración, *insight* dramático y elaboración verbal. Bustos usa el término "mecanismos de acción" como una alternativa a "mecanismos de curación" para ser coherente con su cuestionamiento a los criterios de salud - enfermedad. No da ninguna otra definición general.
2. El que hace Kellermann, autor que escribió un libro llamado *Focus on Psychodrama, the Therapeutic Aspects of Psychodrama*. Kellerman dedica todo el libro al problema de qué puede considerarse terapéutico en psicodrama. Define los aspectos o factores terapéuticos como "aquellos que producen un efecto terapéutico" y los presenta como sinónimos de "factores curativos", "agentes de cambio" y "mecanismos de crecimiento".

De entrada vemos que el tema no es sencillo. Estas tres denominaciones, por ejemplo, no parecen ser verdaderamente sinónimos. *Agente de cambio* parece ser algo que provoca el cambio. Al principio yo pensé en algo externo, que provoca un cambio. Jaime Win-

kler me señaló que parece referirse a *la operación* que produce el cambio.

Mecanismos de crecimiento, o *mecanismos de acción*, por otro lado, parecen aludir a algo interno, al cambio mismo que se produce en el individuo, o como dice Jaime, "al resultado de la operación, la respuesta a ella en el o los destinatarios".

Factores terapéuticos o *curativos* podrían a lo mejor abarcar ambas categorías.

Kellermann, antes de escribir su libro, realiza una investigación, entrevistando a varios psicodramatistas, empezando por Zerka Moreno, y también a muchos protagonistas de psicodrama. Hay algo que me pareció interesante, aunque el autor pareció no notarlo o no darle importancia.

Cuando Kellerman le pregunta a los psicodramatistas cuáles son los agentes terapéuticos, o qué es lo que produce el cambio en el trabajo dramático, entre todos enumeran prácticamente todos los elementos, los pasos y las técnicas del psicodrama. El terapeuta mismo, o la habilidad del director de psicodrama son señalados como factores terapéuticos. El grupo también.

Zerka Moreno le menciona al autor, en una comunicación personal, que según su criterio, lo que es terapéutico en psicodrama es el factor tele, la apertura y autenticidad del terapeuta, la catarsis de integración y el *insight* dramático⁴³ y la autorrevelación en un grupo continente, la validación existencial que permite que el psicodrama sea "un laboratorio no punitivo para aprender a vivir".

Gretel Leutz enumera como lo efectivo en psicodrama la escena, el juego espontáneo, la función del yo auxiliar, las técnicas que se derivan del desarrollo del niño y el hecho de poder hacer tangible y visible un conflicto.

En cambio, los participantes de psicodrama señalan, como factores terapéuticos principales, la abreacción emocional, *insight* en la acción y las relaciones interpersonales.

⁴³Como dato curioso, voy a señalar que Bustos dice que Moreno nunca habló de *insight* dramático y, en cambio, parece que Zerka Moreno sí lo hace (Kellermann, p. 69).

Quizás estoy forzando un poco el material, pero me da la impresión de que:

- los terapeutas ponen el acento en lo que ellos hacen u ofrecen al protagonista (agentes de cambio)
- y los pacientes resaltan lo que les pasa a ellos (mecanismos de crecimiento o de acción)

Digo que estoy forzando un poco la información, porque como se ve, Zerka Moreno señala los dos tipos de factores. Pero en un panorama general, podríamos decir que es donde pone el acento cada población.

Kellermann organiza todo este material en un esquema que voy a traducir porque me imagino que muchos de los psicodramatistas de habla hispana no lo conocerán, y además porque creo que es un muy buen intento de sistematización.

• **Modelo de Kellermann** •
de los aspectos terapéuticos en psicodrama

H del	EMOCIONAL	catarsis —▶	R
A			E
B T	COGNITIVO	<i>insight</i> dramático —▶	S
I E			I c
L R —▶	INTERPERSONAL	tele —▶	S i
I A			T e
D P	IMAGINARIO	como si —▶	E r
A E			N r
D U	COMPORTAMIENTO	acción --▶	C e
E T			I
S A	NO ESPECÍFICOS	magia —▶	A

El esquema es sin duda interesante. Hace una clasificación de factores terapéuticos donde podríamos decir que "está incluido todo". Hasta la magia, que es tan cara a todos nosotros los psicodramatistas. Y muy bien incluida, en un capítulo que habla de los aspectos rituales, de los secretos, de la sugestión, y de lo que es difícil de explicar.

Las críticas que yo le hago a este esquema son, fundamentalmente, éstas:

- Antes que nada, que mezcle *zapatos con zanahorias*, no diferenciando lo que su misma encuesta parecía diferenciar: los agentes de cambio (como si, acción, magia) de los mecanismos de crecimiento (catarsis, *insight* dramático, tele)
- que las habilidades del terapeuta estén al comienzo del esquema, como lo principal, o lo que pone en marcha el resto, algo así
- no entiendo su idea de poner el cierre al final. Yo he señalado también la importancia de los cierres de las dramatizaciones, pero no veo su relación con este esquema
- como puntualización menor, no sé por qué usa el término *acting out* para referirse a la acción dramática, sabiendo la connotación negativa que tiene esto en psicoanálisis y el significado totalmente distinto que se le da en esta disciplina

Bueno, en realidad, yo no estoy en condiciones de dilucidar todo esto. Creo que es un tema que va más allá del psicodrama, el de “¿qué es lo terapéutico?” Porque si lo pensamos desde el psicoanálisis o la *gestalt*, por ejemplo, nos vamos a encontrar con el mismo problema:

¿Qué es lo terapéutico?

- ¿lo que hace el terapeuta?
- ¿su personalidad?
- ¿las técnicas que implementa, sean psicoanalíticas o psicodramáticas?
- ¿lo que sucede en el paciente, llámese catarsis, *insight*, darse cuenta, simbolización, reparación interna, etcétera?
- ¿lo que el paciente hace, verbalmente o en acción?
- ¿lo que sucede en el grupo, a nivel de relaciones interpersonales, aparato psíquico grupal, tele, o como quieran conceptualizarlo?
- ¿lo que conforma la situación analítica grupal, o la del psicodrama con todo lo que esto significa de encuadre, reglas del juego, etcétera?

- ¿lo inexplicable, lo inasible, lo que sucede a pesar nuestro, la magia?

No estoy en condiciones de contestar satisfactoriamente a estas preguntas. Así que simplemente voy a complementar el esquema de Kellerman con uno que yo he elaborado, que tiene en cuenta la diferenciación entre agentes de cambio y mecanismos de acción o de crecimiento, y voy luego a explicar cada uno de los puntos según mi forma de entenderlos.

Modelo de María Carmen Bello
de los factores terapéuticos en psicodrama

AGENTES DE CAMBIO	MECANISMOS DE ACCIÓN
Proceso de la dramatización Modelo (o ritual) de curación	CATARSIS DE INTEGRACIÓN
Técnicas: doble espejo inversión de roles maximización, soliloquio, etc.	INSIGHT DRAMÁTICO
Juego Acción dramática	SIMBOLIZACIÓN
Realidad suplementaria Saneamiento del rol	REPARACIÓN INTERNA
Grupo	TELE
Átomo social <i>real</i>	ENCUENTRO
como si	MAGIA
OPERACION	RESULTADO DE LA OPERACIÓN

6.1 AGENTES DE CAMBIO

6.2 MECANISMOS DE ACCIÓN

6.1.1 El proceso de la dramatización

Ya vimos que el proceso de lo que hemos llamado *dramatización completa* y otros autores llaman *un psicodrama*, reproduce en pequeño un proceso terapéutico.

En el psicodrama pedagógico, este proceso que se da en general en el nivel sociodramático y no centrado en un protagonista, reproduce un proceso de aprendizaje.

Una dramatización o trabajo dramático no puede sustituir a un proceso terapéutico o de aprendizaje, pero funciona a nivel de un *modelo*, que puede seguir desarrollándose, en el contexto terapéutico, pedagógico, o en la vida misma si no hay otro seguimiento.

Kellermann dice que "todo el procedimiento del psicodrama puede ser visto como una especie de ritual, una ceremonia de curación con relevancia simbólica para el protagonista".⁴⁴

¿Cómo se expresa este modelo o ritual de curación en el individuo y en el grupo?

Mediante la catarsis de integración, cuando el protagonista "representa su propio drama escena tras escena y llega a su clímax en el momento en

6.2.1 Catarsis de integración⁴⁵

El término *catarsis* en su origen significó limpiar, purificar. En los escritos hipocráticos se refiere a vomitar o purgar la enfermedad. Más adelante va adquiriendo también un sentido psicológico: purgar emociones, expresar. Aristóteles lo utiliza para designar el efecto de la tragedia en el público.

Freud habló también de catarsis en sus primeros trabajos para designar una descarga emocional producida por el recuerdo y verbalización de una situación traumática vivida. El concepto, ya no circunscrito a la idea de *rememoración* y *abreacción*, sino también de *repetir para elaborar*, por ejemplo, por medio de la transferencia, sigue presente en la teoría de la cura psicoanalítica.⁴⁶

Moreno retoma el concepto aristotélico y también lo amplía para describir un proceso que se da en el psicodrama. Dice: "Es un proceso que no sólo apacigua y descarga al sujeto, sino que también le suministra equilibrio y paz interior".⁴⁷ Y también: "La catarsis es engendrada por la visión de un nuevo universo y por la posibilidad de un nuevo crecimiento (la abreacción y el desahogo de emociones son solamente

⁴⁴*Op. cit.* p. 135.

⁴⁵La descripción que hace Bustos, tanto de catarsis de integración como de *insight* dramático es muy buena. Recomendando su lectura. También vale la pena leer la conceptualización de Jorge Saurí en su artículo "El aparejo conceptual del psicodrama", en *Aportes a una teoría de los roles*, ya citado.

⁴⁶*Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, Labor, España, 1979. Y también el de Pierre Fedida del mismo título, Alianza Editorial, España, 1985.

⁴⁷Moreno, *Fundamentos de la sociometría*, Paidós, Argentina, 1962, p. 367.

que ocurre su peripecia", recorre todos los pasos de su curación:

- focalizar el rol en conflicto
- entender el *status nascendi* de este rol
- llegar a la matriz, al origen de este rol y su complementario patológico
- entender profundamente, desde lo cognitivo, lo emocional y en acción la estructura vincular, el modelo de amor, el sociograma interno que han plasmado esos roles
- sanear estos roles: sanear, perdonar
- ser capaz de dar aquí y ahora una respuesta nueva a una situación vieja

Ésta es la catarsis de integración que describo en la columna contigua y que sólo puede darse en la *acción psicodramática* y en comunión con *el grupo*.

manifestaciones superficiales). La catarsis comienza en el actor cuando éste representa su propio drama, escena tras escena, y llega a su clímax en el momento en que ocurre su peripecia."

Es obvio que Moreno hace hincapié en que la catarsis no consiste solamente en una descarga emocional, sino que se trata de un proceso integrador.

Habla de cuatro direcciones de la catarsis:

1. *somática*: la vieja idea de la catarsis física es revivida por el psicodrama que vuelve a integrar al cuerpo en la acción terapéutica y del aprendizaje
2. *mental*: según Moreno, la catarsis aristotélica, y la catarsis de la que habló en sus comienzos el psicoanálisis son puramente mentales. Él retoma el concepto y la clasifica en tres formas diferentes de catarsis mental:

- A. la del autor, creador y paciente del drama privado
- B. la del actor que lo anima y
- C. la del público que co-experimenta los acontecimientos

3. *individual*

4. y *grupal*:⁴⁸ Da el ejemplo de Hamlet, de Shakespeare, y dice: "Existen numerosas abreacciones, un largo encadenamiento de roles asumidos y de interacciones, series de diálogos y de pausas, momentos de meditación o de intensa actividad, y todo esto termina por integrar a Hamlet con sus coparticipantes y con los espectadores del drama en una vasta experiencia colectivamente vivida."⁴⁹

⁴⁸Moreno, *Psicodrama*, Hormé, p. 39-41.

⁴⁹Moreno, *Fundamentos de la sociometría*, Paidós, Argentina, 1962, p. 367.

O sea que la catarsis de acción no es puramente individual; no se limita a una catarsis del público, como decía Aristóteles, ni tampoco del protagonista o del paciente, como refiere Freud, sino que es una experiencia colectiva.

Es entonces una catarsis de integración en varios sentidos:

- porque integra al individuo con su grupo, público, comunidad
- porque involucra no sólo la mente y el nivel psicológico, sino también al cuerpo
- y porque la descarga emocional se produce en un clímax de la acción, en "el momento en que ocurre su peripecia", después de que el individuo ha presentado su drama escena tras escena.

Esta frase me parece especialmente bella, pero como tantas de Moreno no es demasiado clara. ¿Qué será la peripecia? Por supuesto de estas vaguedades morenianas (o quizá también de cosas que Moreno dijo en vida y no escribió) surgen las interpretaciones de los diferentes autores.

Así Kellerman habla de catarsis, a secas, y da por sentado que éste es un fenómeno integrativo, mucho más que una descarga emocional, y Dalmiro Bustos habla de la integración como el proceso que va siguiendo al protagonista en cada dramatización, al presentificar su pasado y encontrar la relación emocional que existe entre las diferentes situaciones vividas. Dice Bustos: "La catarsis es sólo la culminación de un proceso; la integración es el proceso mismo."

Los agentes de cambio que provocan o favorecen que se dé la catarsis de integración son:

- el proceso mismo de la dramatización que reproduce, según mi punto de vista un proceso terapéutico en pequeña escala, conformando un modelo de curación.

- la acción dramática en sí misma, que incluye mente y cuerpo en la operación
- la presencia del grupo, público, comunidad.

Recordemos también aquí que para Moreno la catarsis de integración no se da solamente en contexto terapéutico, sino también en el aprendizaje.⁵⁰

⁵⁰*Id.*

6.1.2. Las técnicas del psicodrama

Ya las hemos descrito con bastante detalle. Todas las técnicas dramáticas son agentes de cambio porque permiten verse desde los ojos del otro, verse desde afuera, detenerse en lo que en la realidad no hubo tiempo de hacerlo, etcétera. Todo esto agrega un conocimiento nuevo a lo vivido.

En la acción dramática, este conocimiento nuevo es el *insight* dramático (*action insight*).

6.2.2. *Insight* dramático

La palabra *insight* en inglés quiere decir exactamente eso: *insight*, o sea "mirada al interior". Es un término usado en psicoterapia para denominar el conocimiento nuevo sobre uno mismo que se adquiere, a modo de salto en el crecimiento personal.

En México se usa una expresión muy simpática: *me cayó el veinte* (refiriéndose a las moneditas de veinte centavos que se usaban antes para llamar en los teléfonos públicos), para describir este *me di cuenta de pronto*.

Los gestaltistas usan el término *awareness*, traducido en general como "darse cuenta".

En la catarsis de integración siempre hay *insight* dramático, pero no necesariamente al revés.

El *insight* dramático puede darse aun sin que se cumpla todo el proceso de la catarsis de integración. Una simple maniobra dramática puede producirlo.

Cualquiera de las técnicas del psicodrama puede ser el agente de cambio que lleve al *insight* dramático:

- ver la situación desde el lugar del otro en inversión de roles
- verse a sí mismo desde afuera (espejo)
- poner en palabras algo nunca dicho, dentro de la acción, con la ayuda de un doble o de un soliloquio, o de la maximización
- etcétera

6.1.3. Juego

Gennie y Paul Lemoine⁵¹ explican muy bellamente cómo se da el proceso de simbolización en el psicodrama utilizando el famoso ejemplo del juego del carretel del nieto de Freud. El niño, cada vez que su madre se iba a trabajar, jugaba a arrojar un carretel de hilo con un hilo amarrado. Al arrojar el objeto gritaba: "OOOOOO" (*fort*, partida) y al tirar del hilo exclamaba con alegría "DAAAA" (da, aquí está, helo aquí). En sudamérica se enseña a los niños pequeños a jugar un juego parecido que también les produce gran hilaridad: se tapan la cara con la sabanita gritando "NO TA" (no está) y la destapan exclamando "TAAAAA" (está, aquí está).

Freud describió este juego como ejemplo de cómo el niño elabora la ausencia de la madre. Lacan lo retoma para mostrar cómo se adquiere la posibilidad de acceder al plano de lo simbólico por medio del lenguaje. G. y P. Lemoine destacan el hecho de que el niño no simboliza sólo mediante las palabras o sonidos, sino que además realiza este juego de arrojar y recuperar el carretel. El juego en sí, es un paso previo a la simbolización. En este paso se sitúa el psicodrama: en el plano imaginario del juego que posibilita la simbolización.

El juego del carretel tiene como trasfondo una escena: la escena de la madre que se va y regresa. La repetición de esta escena por medio del juego es lo que permite al niño tolerar la separación que lo ha hecho sufrir. Al repetir-la, toma distancia y asume un papel

6.2.3. Simbolización (¿elaboración?)

De esta manera el psicodrama posibilita la simbolización. El espacio dramático es un espacio transicional, donde se desarrolla el juego que permite pasar de lo imaginario a lo simbólico y acceder al lenguaje.

Freud describió cómo lo reprimido tiende a retomar siempre al presente "como alma en pena", a través de los sueños, los síntomas y las conductas repetitivas. La cura psicoanalítica consiste en recordar, repetir en transferencia y trabajar elaborativamente estos contenidos. El psicodrama tiene como instrumento privilegiado de repetición la dramatización de las escenas vividas.

Igual que en el juego del carretel, la dramatización es una repetición que permite elaborar lo vivido. En el psicodrama, la repetición se convierte en un instrumento terapéutico, en virtud de que se repite representando lo vivido en un espacio diferente, "como si" se tratara de la situación real.

Toda esta sofisticada explicación está resumida en la frase de Moreno de que "la segunda vez libera de la primera".

Le he llamado *simbolización* a este mecanismo de acción. Podría haber hablado de *elaboración*. No porque sean sinónimos, sino que cada uno de los términos describe una parte del proceso que se produce en el protagonista.

Moreno habla de simbolización. Habla por ejemplo de "métodos (técnicas) de realización simbólica. Dice que el protagonista convierte en acción los procesos simbólicos"⁵² mediante técnicas como el soliloquio, el doble, el espejo y la inversión de roles.

⁵¹Op. cit., p. 34.

⁵²Op. cit., p. 140.

activo en lugar de pasivo: es él quien domina la situación y decide cuándo el objeto es arrojado y recuperado.

Yo he descrito los juegos dramáticos como un recurso del psicodrama. Jaime Winkler y yo hemos desarrollado un taller de psicodrama lúdico.

Pero en un sentido amplio, podríamos decir que todo el psicodrama es un juego.

En inglés y francés se dice:

- *play (jouer) a role*: jugar un rol (hacer o desempeñar un papel)
- *play (jouer) a scene*: jugar (o desarrollar) una escena
- en los textos que Moreno escribió en alemán, usa la palabra *spiel*, que parece tener un sentido igualmente amplio, "expresa juego y representación dramática".⁵³

Ya hemos señalado cómo René Kaës concibe al psicodrama, como un gran juego que todo el grupo desarrolla en el espacio dramático.

Podría pensarse entonces que los agentes de cambio que llevan a la simbolización son algunas técnicas. Sin embargo, en el mismo texto (pág. 114) Moreno habla del papel del juego: "[...] el juego como principio de la autocuración y de la terapia de grupo, como *una forma primigenia de vivencia*, [...] Él nos condujo al 'teatro de improvisación' y después al teatro terapéutico que alcanzó su culminación en el intercambio de papeles (inversión de roles), el psicodrama y el sociodrama de nuestros días."

Creo que esta definición no se aleja mucho de la de los Lemoine y puede sustentar la opinión, de que el juego está en la base de todas las técnicas dramáticas que permiten la simbolización.

⁵³J.L. Moreno, "Psicoterapia de grupo y psicodrama", nota, p. 114.

6.1.4.a. Realidad suplementaria (*surplus reality*)

En realidad, todo el psicodrama ofrece, por medio del "como si" dramático, una realidad suplementaria, un lugar donde el sujeto puede actuar "su verdad" como él la siente y la percibe.

Pero más específicamente, se le llama realidad suplementaria a aquellas representaciones de algo que nunca sucedió: los diálogos con el ser querido que ya murió, el abrazo jamás dado, las palabras nunca dichas.

No es lo mismo que los Lemoine llaman "escenas fabuladas", "fantaseadas sólo para el puro goce". No tiene nada que ver con ofrecer "*happy endings*" imposibles al protagonista, ni con permitir "realizaciones perversas de deseos".

La realidad suplementaria tiene que ver con la posibilidad de reparar internamente. Mónica Zuretti dijo una vez que no deberíamos hablar de realidad suplementaria, porque si alguien puede representar algo en el espacio dramático, es porque eso forma parte de su realidad psíquica. Si no fuera así, no lo podría dramatizar.

6.1.4.b. Saneamiento del rol

El concepto de realidad suplementaria está estrechamente ligado al de "saneamiento del rol". Este término lo aprendí también de Dalmiro Bustos y no lo he encontrado en ningún otro autor.

Consiste en poder darse el protagonista a sí mismo una explicación desde el rol del otro: sanar, limpiar, entender profundamente la situación existencial del otro en relación con todas sus circunstancias.

Esto sólo puede hacerse en el proceso de la catarsis de integración, después de todo un recorrido dramático.

El saneamiento del rol permite tener un conocimiento nuevo sobre el rol

6.2.4. Reparación interna

Otra vez voy a usar un término psicoanalítico, ahora un vocablo kleiniano, para describir un mecanismo de acción del psicodrama. *Reparar*, en los dos sentidos que tiene en español, en eso consiste este mecanismo de acción. Arreglar algo que está dañado, una relación dañada, un rol dañado. Esto se hace por medio del saneamiento de roles. Y dar una reparación a alguien: agradecer lo que se recibió a pesar de todo y perdonar, en la realidad suplementaria.

Yo personalmente desconfío de los procesos terapéuticos que llevan a separarse internamente de las figuras de afecto, en especial de los padres. Esto probablemente sea ideológico, pero yo creo que la terapia debe llevar a sentirse en paz con los padres, por más errores que hayan cometido.

Si ponemos atención, veremos que todas las historias que se despliegan en el espacio dramático son, finalmente, historias de amor. Creo que así también lo veía Moreno, que pensaba esto cuando decía que el psicodrama es una terapia para dioses caídos.

Así creo que la reparación está también, sencillamente, en el hecho de que al terminar su dramatización, alguien se da cuenta de que ha protagonizado una historia de amor. Aunque sea una triste historia de amor.

complementario patológico, "despatologizándolo". Permite reparar internamente, como diría Melanie Klein, los objetos internos dañados. Permite perdonar y libera la posibilidad de desempeñar nuevos roles.

Sin usar el término "saneamiento del rol", Moreno dice algo que a mí me parece que lo describe: "En el alma del hijo, junto a su propio papel subsiste su relación con el padre, que en más de un sentido puede ser lo opuesto a lo que él representa en escena. En el curso de la representación dramática el hijo ha de unir en su propia persona a su padre consigo mismo. Ahora ve al padre no sólo con sus propios ojos, sino con los del padre."⁵⁴

⁵⁴J. L. Moreno, *Psicoterapia de grupo y psicodrama*, p. 139. Aquí Moreno está hablando de la inversión de roles (cambio de papeles dice esta traducción) en el caso en que un padre y un hijo estén dramatizando juntos en el espacio dramático. Creo que no le cambio mucho el sentido a la frase, si la aplico también a aquellas dramatizaciones —mucho más frecuentes— en que la inversión de roles se hace con un yo auxiliar que representa al padre, por ejemplo. De todas formas, el saneamiento del rol se hace siempre en inversión de roles.

6.1.5 El grupo, único átomo social real

Ya vimos sintéticamente el concepto de átomo social perceptual a propósito del tema de los roles. Mónica Zuretti lo define como "la percepción del conjunto de otros significativos que han poblado el mundo de relación de un individuo. Se estructura a base de las percepciones y vivencias de cada uno de sus átomos sociales".⁵⁵

Todo lo que aparece en el espacio dramático en una dramatización forma parte del átomo social perceptual, o dicho en otros términos, corresponde al mundo interno del protagonista.

El único átomo social *real* que existe en psicodrama es el grupo. Lo de *real* es, por supuesto, entre comillas, porque consiste en un entrecruzamiento de los átomos sociales de cada uno de los participantes.

Aun con riesgo de parecer simplista, creo que éstos son los sencillos términos con que Moreno describió un fenómeno que muchos años más tarde René Kaës describiría en su compleja teorización del aparato psíquico grupal.

Pero lo que quería destacar aquí es el papel del grupo como agente de cambio en el psicodrama. El grupo es siempre, para cada uno de sus participantes, un constante espacio de confrontación de su átomo social perceptual.

Las escenas de una dramatización tienen siempre una escena equivalente grupal.

6.2.5.a. Corrección del átomo social perceptual

Es una experiencia habitual en psicodrama, cuando se trabaja en grupos terapéuticos de más o menos larga duración, ver en el espacio dramático cambiar significativamente a los personajes de la vida de alguien. Una madre egocéntrica e infantil se vuelve simpática y divertida. Un padre arbitrario y poco presente demuestra que ha enseñado a su hija a disfrutar la vida.

Muchas veces vemos las mismas escenas, pero con un tono emocional diferente. La misma escena que al comienzo de la terapia ha sido terrorífica o dolorosa, al final del proceso puede ser divertida o conmovedora, porque la percepción del rol complementario ha cambiado.

El grupo es, definitivamente, el agente que promueve este cambio, pero también la capacidad del psicodrama de repetir transformando.

6.2.5.b Pasaje de la transferencia a tele

Todo lo que hemos visto lleva finalmente a esto: a la posibilidad de un encuentro real, *télico*, con los demás, dentro y fuera del grupo de psicodrama.

⁵⁵*Op. cit.*, p. 65.

Con la magia del psicodrama

En el psicodrama, como en toda ciencia que se respete, la magia debe tener un espacio aparte.

Los sudamericanos de mi generación seguramente recordarán unos cuentos que leíamos de chicos, que eran los cuentos del vizconde de la Mazorca, enamorado del amor, y la muñeca Emilia.

El vizconde de la Mazorca era una mazorca de maíz con cabeza, piernas, brazos y sombrero, a quien Cupido, distraído, había flechado cuando estaba solo. Por este motivo había quedado para siempre irremediablemente enamorado del amor.

La muñeca Emilia era una muñeca de trapo que —se sospechaba y nunca se comprobó— era un hada, porque tenía una varita mágica disfrazada. Esta varita mágica era una frase: el “haz de cuenta”. Cada vez que la muñeca Emilia estaba en apuros —que era casi siempre, porque se metía en unos líos terribles— recurría a su varita mágica, y aquello que ella *hacía de cuenta* que iba a pasar, pasaba, y lo que *hacía de cuenta* que iba a aparecer, aparecía.

El psicodrama tiene, sin duda, su varita mágica disfrazada de concepto. El “haz de cuenta” de la muñeca Emilia es muy fácilmente traducible en el *como si* del psicodrama. Los psicodramatistas podemos, como ella, convertidos en hadas de incógnito, incursionar en la magia. El espacio dramático se transforma en mil lugares, los integrantes del grupo en mil personajes, el día de hoy en cualquier época

pasada o futura: como si ésta fuera la casa de tu infancia, como si ella fuera tu mamá, como si fueras chico.

La dramatización, la acción dramática consiste, justamente, en hacer “como si”. Es una acción, pero es lo contrario de actuar. Como si pero no.

En todo grupo de psicodrama hay siempre un momento mágico. Un momento inolvidable, y en general muy simple.

Tengo el recuerdo de muchos de estos momentos. El primero que puedo recordar lo viví como integrante de un grupo de aprendizaje, en una de mis primeras experiencias de psicodrama. Coordinaba Dalmiro Bustos. Nos reuníamos en un garage vacío, donde se había improvisado un espacio dramático. El grupo había elegido a su protagonista, una mujer joven a quien ya no identifiqué bien.

Al comenzar la dramatización, Bustos le preguntó a mi compañera dónde estaba, qué lugar era ese. Ella dijo que era la puerta de su casa. Levantó la mano, y con sus dedos dibujó en el aire un marco de puerta, una entrada. Yo contuve el aliento y creo que mis compañeros también: por esa puerta mágica, por ese marco inexistente y absolutamente real, entré al psicodrama.

Otras veces, ya ocupando yo el lugar del director de psicodrama, he visto repetirse este acto de magia. En la dramatización de Maru, que ya relaté, la escenificación de su merienda familiar significó para todo el grupo un momento mágico.

El grupo estaba constituido por cuatro psicólogos que llevaban mucho tiempo de trabajo juntos, y otros cinco integrantes que no se conocían entre sí, médicos psiquiatras y trabajadores sociales. Las primeras clases fueron dedicadas a la integración grupal y al acercamiento al lenguaje dramático. En la cuarta clase, se trabajaba por primera vez con protagonista.

Maru fue eligiendo, uno a uno, a todos sus compañeros como yo auxiliares para que representaran a los personajes reunidos alrededor de la mesa. Cuando estuvieron ubicados todos, yo pregunté qué había sobre la mesa.

—“Hay atole y gorditas de piloncillo que hizo mi mamá.”

Si alguien que no es mexicano lee esto, seguramente no sabrá lo

que es el atole o las gorditas de piloncillo. El atole es una bebida de leche caliente espesada con harina de maíz. Las *gorditas* son tortillas de maíz gorditas, en este caso, endulzadas con un azúcar sin refinar que se llama piloncillo.

Pero aunque no supieran lo que es, seguramente se habrán dado cuenta de que no es cualquier comida. Es una comida casera, sencilla, de entre casa, como podrían ser para mí los buñuelos de manzana de mi abuela o el pan tostado con la jalea de membrillo incomparable que hace mi mamá.

Alrededor de esa mesa, el grupo contiene también por un segundo el aliento, mientras todos los sabores de infancia flotan en la merienda imaginaria y el grupo nuevo comienza a compartir la intimidad de una familia.

—Como si.

Como si fuéramos mariposas a las que dejan libres en un jardín, una tarde de primavera. Como si fuéramos pájaros, enojados, tristes y contentos, formando una orquesta nunca oída, en un sueño de libertad de todo un país. Como si fuéramos adolescentes que juegan a ser grandes, James Deans improvisados en carreras de coches enloquecidos.

—Tengan cuidado si van a *jugar a eso*. Les pueden dar en el corazón.

Bibliografía

Anzieu, Didier. *El psicodrama psicoanalítico en el niño*. Paidós, Buenos Aires, 1961.

Bello, María Carmen. "Aplicaciones del psicodrama", ponencia presentada en la Universidad Ibero Americana, Semana de Psicología, 1989.

———. "Precisiones en psicodrama", publicaciones internas de la E.M.P.S. México, 1993.

———. "Psicodrama, cuerpo y palabra, qué significa hablar del cuerpo en psicoterapia", *Momento*, Año 1, núm. 1. Buenos Aires, 1994.

———. "Moreno y la multiplicación dramática", en *Momento*, Año 4, núm. 9. Argentina, 1998.

Bello M. C. y Jaime Winkler. "Psicodrama y psicoanálisis: dos estrategias, ¿un mismo objetivo?", en *Imagen Psicoanalítica*, Año 3, Núm. 4, México D.F., 1994.

———. "¿Qué es el Psicodrama?". *Manual de apoyo a la docencia*, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

Buchbinder, Mario J. *Poética del desenmascaramiento*. Planeta, Buenos Aires, 1993.

Id. y Elina Matoso. *Las máscaras de las máscaras*. Letra Viva, Buenos Aires, 1980.

Bustos Dalmiro M. *El psicodrama*. Plus Ultra, Buenos Aires, 1992.

- . *El test sociométrico*. Vancú, Buenos Aires, 1980.
- . *Nuevos rumbos en psicoterapia psicodramática*. Momento, Buenos Aires, 1985.
- Ferreira Santos, Eduardo. *Espelho vivo*. Moderna, Brasil, 1984.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
- Galina, Chaira. "Vision de la escena nodal del Psicodrama desde algunos aportes del pensamiento lacaniano". *Momento*, Año IV, Num. 6, 1978.
- Garrido Martín, Eugenio. Jacob Levi Moreno, *Psicología del encuentro*. Atenas, España, 1978.
- Goldman, Elaine Eller y Delci Schram Morrison. *Psychodrama: Experience and Process*. Kendall Hunt, Dubuque, 1984.
- Holmes, Paul. *The Inner World Outside*. Routledge, London, 1992.
- Id. y Marcia Karp. *Inspiration and Technique*. Routledge, London, 1991.
- Kellermann, Peter Felix. *Focus on Psychodrama*. Jessica Kingsley Publishers, London, 1992.
- Kesselman, Hernán y Eduardo Pavlovsky. *Las escenas temidas del coordinador de grupos*. Buenos Aires 1978 (y Fridlewsky L.)
- . *Espacios y creatividad*. Búsqueda, Buenos Aires, 1980.
- . *La multiplicación dramática*. Ayllu, Buenos Aires, 1991.
- Laplanche, J y J.B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Labor, España, 1979.

- España, 1979.
- Lemoine, Gennie y Paul. *Una teoría del psicodrama*. Granica, España, 1974.
- Leveton, Eva. *Como dirigir psicodrama*. Pax, México, 1980.
- Loso, Roberto H. "Psicoanálisis y psicodrama: reflexiones acerca de una articulación compleja" en *Escenas, sueños y psicodrama*. Proyecto Cinae, Argentina, 1982.
- Marineau, René. *J.L. Moreno, su biografía*. Lumen Hormé, Buenos Aires, 1995.
- Menegazzo, C. M. *Magia, mito y psicodrama*. Paidós, Buenos Aires, 1981.
- . "El concepto de escena nuclear conflictiva en psicodrama", en *Escenas, sueños y psicodrama*. Proyecto Cinae, Argentina, 1982.
- Moccio, Pavlovsky y Martínez. *Cuándo y por qué dramatizar*. Fundamentos, España, 1981.
- Moreno, Jacob Levi. *Fundamentos de la sociometría*. Paidós, 1962.
- . *Psicomúsica y sociodrama*. Hormé, Buenos Aires, 1965.
- . *Las bases de la psicoterapia*. Hormé, Buenos Aires, 1967.
- . *J.L. Moreno y las palabras del padre*. Vancu, Buenos Aires, 1976.
- . *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- . *Psicodrama*. Hormé, Argentina, 1987.

———. *El psicodrama*. Lumen Hormé, Buenos Aires, 1995.

Moreno, Jacob Levi y James M. Enneis. *Hipnodrama e psicodrama*. Summus editorial, São Paulo, 1984.

Moreno, Zerká. "Reglas y técnicas psicodramáticas y métodos adicionales". *Momento*, Año I Num. 2, 1974.

Noseda de Bustos, Elena y otros. *Psicodrama pedagógico*, en *El psicodrama*. Dalmiro Bustos y otros, Plus Ultra, Argentina, 1975.

———. *Psicodrama pedagógico con adolescentes*, en *El psicodrama*. Aportes a una teoría de los roles. Editorial Docencia, Proyecto Cinae, Argentina 1982.

Perazzo, Sergio. *Descansen en paz o nossos mortos dentro de mim*. Francisco Alves, São Paulo, 1986.

———. *Ainda e sempre psicodrama*. Agora, São Paulo, 1994.

Pichon Riviére, Enrique. *La teoría del vínculo*. Nueva visión, Buenos Aires, 1967.

Ramírez, José Agustín. *Psicodrama, teoría y práctica*. Diana, México, 1987.

Romaña, María Alicia. *Construção coletiva do conhecimento através do Psicodrama*. Papyrus Editora, Brasil, 1992.

Rojas Bermudez, Jaime G. *¿Qué es el psicodrama?* Celcius 1984.

———. "Introducción al núcleo del Yo", en *Cuadernos de psicoterapia*, XI, XII, 1, 2, Ediciones Genitor, Argentina, 1978.

Safouan, Mustafha. *Reflexiones sobre el psicodrama analítico*. Argonauta, España 1979.

Schutzenberger, Anne Ancelin. *Introducción al psicodrama*. Aguilar, España, 1970.

Winkler, Jaime. "La problemática del hombre en el umbral del milenio, tragedia, drama y comedia, o quién sobrevivirá..." *Momento Año 3*, Num. 9, Argentina, 1998.

Zuretti, Mónica. *El hombre en los grupos*. Lumen Hormé, Argentina, 1995.



ÍNDICE

Prólogo	9
A manera de introducción (y caldeamiento)	13
Guía para leer	17
Leer	17
Leer con Dalmiro	19
Leer a Moreno	20
1. ¿Qué es el psicodrama? Una definición	23
2. Las bases filosóficas del psicodrama	27
2.1. La filosofía del momento	27
2.2. Encuentro entre personas y con uno mismo	28
2.3. La recuperación de la espontaneidad y la creatividad	28
3. Los núcleos teóricos básicos del psicodrama	31
3.1. La teoría de los roles	31
3.2. Tele y transferencia	34
3.3. La teoría del desarrollo del niño	37
4. La teoría de la técnica	47
4.1. Elementos o instrumentos del psicodrama	47
4.1.1. El protagonista	47
4.1.2. El yo auxiliar	47
4.1.3. El director	48
4.1.4. El espacio dramático	48
4.1.5. La audiencia	49
4.2. Pasos o fases del psicodrama	49
4.2.1. Caldeamiento, calentamiento, atemperación o <i>warming up</i>	50
4.2.2. Dramatización o acción propiamente dicha	53
4.2.3. Compartir o <i>sharing</i>	54
4.2.4. Procesamiento y conceptualización	54
4.3. Las técnicas del psicodrama	54
4.3.1. Doble	55
4.3.2. Espejo	57
4.3.3. Cambio o inversión de roles	58
4.3.4. Soliloquio	60
4.3.5. Entrevista o <i>interview</i>	60
4.3.6. Maximización	60
4.3.7. Cámara lenta	60
4.3.8. Interpretación desde el rol de director	61
4.3.9. Concretización	61

4.3.10. Interpolación de resistencias	61
4.4. Recursos del psicodrama	65
4.4.1. Dramatización de escenas	66
4.4.2. Dramatización completa (¿redonda, integral?)	68
4.4.3. Viñeta	74
4.4.4. Dramatización de sueños	76
4.4.5. Dramatización de duelos	83
4.4.6. Dramatización de imágenes	86
4.4.7. Dramatización del átomo social	89
4.4.8. Juegos dramáticos	91
4.4.9. Teatro de la espontaneidad	96
4.4.10. Psicodrama interno	97
4.4.11. <i>Role playing</i> o desempeño de roles	97
4.4.12. Trabajo de encuentro	97
5. Lo que falta	101
5.1. La sociometría	101
5.1.1. El test sociométrico	103
5.1.2. El sociograma	103
5.1.3. Los mapas sociométricos	104
5.1.4. La sociometría en acción	104
5.1.5. El sociograma en acción	104
5.2. El sociodrama	104
5.3. Los inclasificables	105
6. Factores terapéuticos, mecanismos de acción y agentes de cambio en psicodrama	107
6.1. Agentes de cambio	112
6.1.1. El proceso de la dramatización	112
6.1.2. Las técnicas del psicodrama	116
6.1.3. Juego	117
6.1.4.a. Realidad suplementaria (<i>surplus reality</i>)	119
6.1.4.b. Saneamiento del rol	119
6.1.5. El grupo, único átomo social real	121
6.2. Mecanismos de acción	112
6.2.1. Catarsis de integración	112
6.2.2. <i>Insight</i> dramático	116
6.2.3. Simbolización (¿elaboración?)	117
6.2.4. Reparación interna	119
6.2.5.a. Corrección del átomo social perceptual	121
6.2.5.b. Pasaje de la transferencia a tele	121
7. Con la magia del psicodrama	123
Bibliografía	127

OTROS TÍTULOS DE EDITORIAL COLIBRÍ

En la colección *Arco Iris*:

- *Siete noches junto al mar*, de Luis Zapata
- *El décimo infierno*, de Mempo Giardinelli
- *Vida real del artista inútil*, de Marco Aurelio Carballo
- *Dramaturgia terminal: cuatro obras*, de Vicente Leñero

En la colección *Vino Tinto*:

- *La fiesta y la muerte enmascarada: el Distrito Federal de noche*, de Ignacio Trejo Fuentes
- *La gracia pública de las letras: tradición y reforma en la institución literaria de México*, de Leonardo Martínez Carrizales

En la colección *Cantera Rosa*:

- *Primero Dios: los escritores mexicanos hablan de sus amores, odios, peleas y reconciliaciones con la divinidad*, de Adela Salinas

En la colección *Luz Negra*:

- *No consta en archivos*, de Mauricio-José Schwarz

En la colección *Obra Negra*

- *Introducción al psicodrama: guía para leer a Moreno*, de María Carmen Bello

En la colección *Azul Celeste*

- *Formas sencillas de orar por sanación*, de Matthew Linn, Sheila Fabricant Linn y Dennis Linn
- *Descubriendo el propósito de mi vida*, de Matthew Linn, Sheila Fabricant Linn y Dennis Linn